



Школа дизайна

макет

Практическое руководство
для студентов и дизайнеров

Ричард Пулин



УДК 655.262(075.8)

ББК 30.18я73

П64

Научный редактор Людмила Гроздова

Издано с разрешения Quarto Publishing Group USA Inc.

На русском языке публикуется впервые

Возрастная маркировка в соответствии с Федеральным законом
от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ: 16+

Пулин, Ричард

П64 Школа дизайна: макет. Практическое руководство для студентов и дизайнеров / Ричард Пулин ; пер. с англ. Д. Семеновы ; [науч. ред. Л. Гроздова]. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — 232 с. : ил.

ISBN 978-5-00146-102-9

В книге вы найдете основные правила и практические примеры создания макетов. Она состоит из простых разделов, каждый из которых посвящен одной теме и содержит вопросы для закрепления новой информации. Это позволит в короткие сроки получить максимум необходимых верстальщику знаний и применить их на практике.

УДК 655.262(075.8)

ББК 30.18я73

Научно-популярное издание

Пулин Ричард

Школа дизайна: макет

Практическое руководство для студентов и дизайнеров

Руководитель редакции Вера Ежкина
Шеф-редактор Александра Чарикова
Ответственный редактор Анна Гришина
Литературный редактор Дарья Балтрушайтис
Арт-директор Мария Красовская
Верстка обложки и текста Людмила Гроздова
Корректоры Олеся Романова, Олег Пономарев,
Надежда Петров

ООО «Манн, Иванов и Фербер»
www.mann-ivanov-ferber.ru
facebook.com/mifbooks
vk.com/mifbooks
instagram.com/mif_creative

Подписано в печать 15.05.2019.
Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура Cinto.
Бумага мелованная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,5. Тираж 6000 экз.
Отпечатано в Китае

Все права защищены.
Никакая часть данной книги не может быть
воспроизведена в какой бы то ни было форме
без письменного разрешения
владельцев авторских прав.



ISBN 978-5-00146-102-9

Original title: Design School: Layout: A Practical Guide
for Students and Designers © 2018 Quarto Publishing
Group USA, Inc. This Edition published by Mann,
Ivanov and Ferber under licence from The Quarto
Group, 100 Cummings Center, Suite 265-D, Beverly,
MA 01915, USA. All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored
in a retrieval system or transmitted, in any form or
by any means, electronic, mechanical, photocopying,
recording or otherwise, without the prior permission
of Quarto Publishing Group USA, Inc.

© Перевод на русский язык
ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2020



Школа дизайна

Макет

**Практическое руководство
для студентов и дизайнеров**

Ричард Пулин

Перевод с английского Дарьи Семеновой

Москва
«Манн, Иванов и Фербер»
2020

Оглавление

Предисловие	7
-------------	---

1. Основы верстки	13
-------------------	----

Абсолютные и относительные единицы измерения	14
Системы пропорций	17
Золотое сечение	20
Последовательность Фибоначчи	22
Динамические прямоугольники	25
Другие системы	25
Канон Ван дер Граафа	27
Чертеж Виллара	27
Ряды предпочтительных чисел	32
Ряд Ренара	32
Специальные числа	33
Правило третей	34
Модуль	34
Международный стандарт бумажных форматов ISO	37
Стандартизированные книжные форматы	41
Проверьте себя	43

2. Анатомия сетки	45
-------------------	----

Поля	50
Колонки	52
Модули (модульные клетки)	54
Модульные области	54
Пробельные строки	54
Маркеры	56
Средники (межколоночные интервалы) и аллеи	56
Модульные группы	56
Терминология	58
Проверьте себя	71

3. Сетки	73
----------	----

Современная сетка	74
Манускриптная сетка	78
Симметричные сетки (одноколоночные, двухколоночные и многоколоночные)	83
Модульная сетка	92
Асимметричная сетка (колоночная, модульная)	97
Система базовых линий	102
Иерархическая сетка	106
Сетка Марбера	111
Составная сетка	112
Проверьте себя	116

4. **Принципы композиции** **119**

Баланс	120
Движение	125
Симметрия	128
Асимметрия	134
Визуальная напряженность	136
Контраст	141
Фигура и фон	145
Проверьте себя	149

5. **Характеристики верстки** **151**

Последовательность и чередование	152
Паттерн и форма	154
Ритм и поток	159
Пространство	161
Выравнивание	168
Акцент, иерархия и масштаб	170
Проверьте себя	179

6. **Примеры макетов** **181**

Ответы на проверочные упражнения	222
----------------------------------	------------

Библиография	227
--------------	------------

Алфавитный указатель	228
----------------------	------------

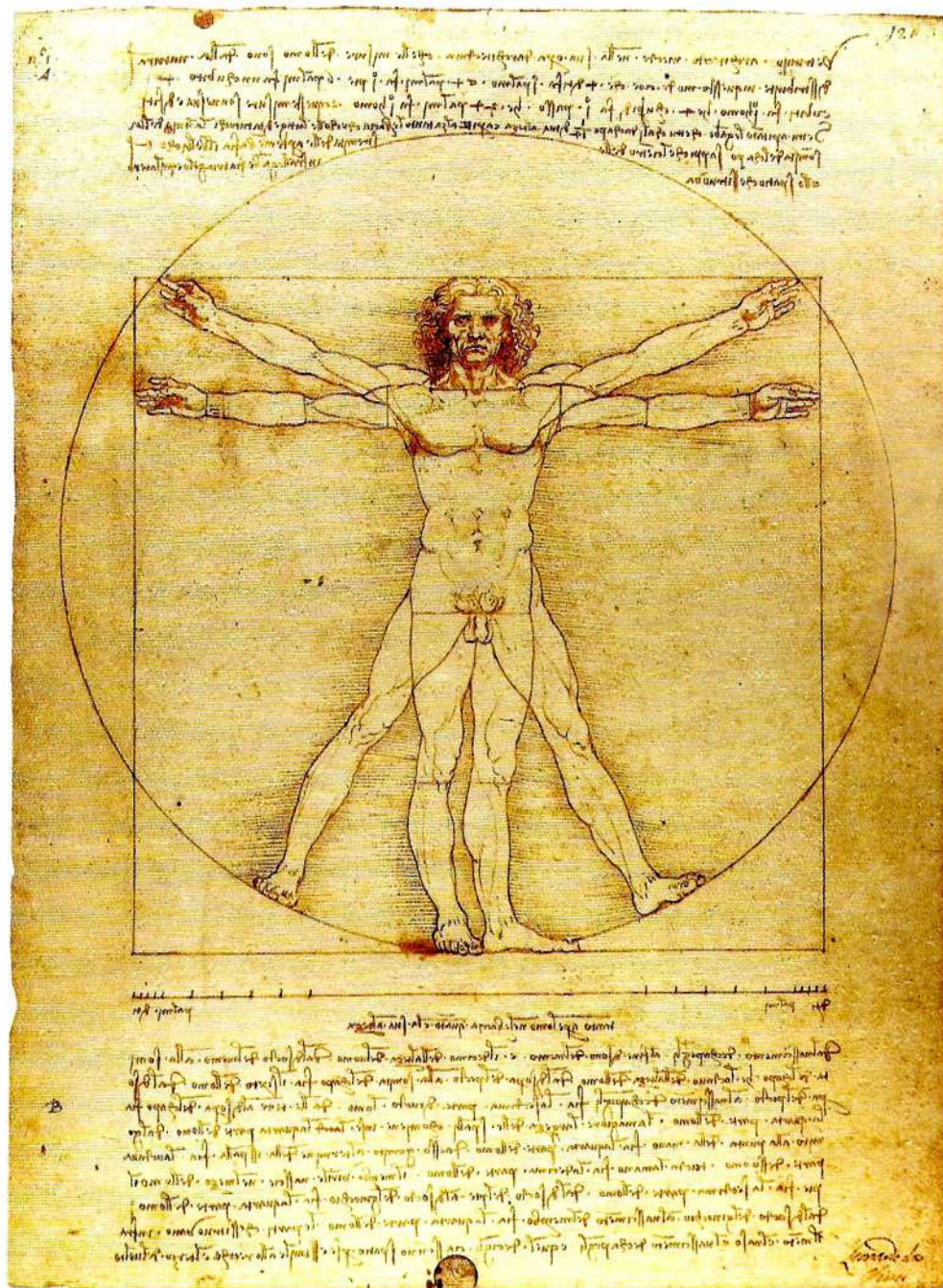
Послесловие	232
-------------	------------

Об авторе	232
-----------	-----

Благодарности	232
---------------	-----

Выходные данные	232
-----------------	-----

Над проектом работали	232
-----------------------	-----



Витрувианский человек.

1487.

Леонардо да Винчи

(1452–1519)

Предисловие

*Совершенство достигается не тогда,
когда нечего прибавить,
но когда ничего нельзя отнять.*

Антуан де Сент-Экзюпери.

Планета людей. III. Самолет

В

ерстка является одним из мощнейших инструментов визуальной выразительности и коммуникации. Этот термин описывает процесс организации и размещения шрифта, изображений, цвета и других элементов дизайна внутри отдельно взятой композиции. Верстка представляет собой метод, посредством которого дизайнер упорядочивает, размещает и компоует визуальные элементы, сильнее всего влияющие на понимание информации и определяющие реакцию на нее. Если композиционная схема верстки содержит такое визуальное решение, которое улучшает повествовательный и художественный

компоненты произведения, то с ее помощью становится возможным передать яркий и понятный во все времена образ, связанный с конкретной человеческой эмоцией.

Задача любого графического дизайнера состоит не только в организации и размещении информации на печатном или виртуальном листе, но и в ее осмыслении и компоновке таким образом, чтобы читатель или пользователь как можно лучше ее понял. Используемые при создании композиции методы, а также такие основы дизайна, как системы измерений, анатомия и структура сетки, принципы композиции и характеристики верстки, представляют особый профессиональный интерес для графического дизайнера.

Композиция присутствует во всем, что нас окружает. Уже на ранних этапах своей истории человек испытывал потребность в записи и организации информации. Как только люди научились выражать свои мысли вербально, они стали их визуализировать в виде грубых пометок на стенах и других поверхностях. Стремление к организации и передаче информации — объединяющий коммуникативный фактор, его можно проследить на каждом историческом этапе, во всех эпохах и культурах: от шумерской клинописи на глиняных таблич-

ках и египетских иероглифов на стенах гробниц до высеченных надписей на римских триумфальных арках и иллюминированных рукописей эпохи Возрождения.

По мере того как мир становился все более разнообразным и сложным, менялись и средства обмена информацией, появлялись новые формы и носители. На протяжении веков фундаментальный принцип создания верстки выступал в качестве основного инструмента визуальной коммуникации, в которой всегда находили отражение цивилизация, культура, технологии и условия существования человека в конкретный период. Эволюция верстки была обусловлена изменениями в коммуникационных потребностях человека — от простейших рукописных и ранних книгопечатных технологий до механической печати, изобретения компьютерной верстки и редактирования и цифровых носителей информации. Многие системы пропорций, размеры полос, форматы книг, системы сеток и принципы композиции, рассматриваемые в этой книге и используемые сегодня в дизайне, существуют испокон веков.

Верстка представляет собой процесс компоновки букв, слов и текста в почти любом доступном воображению контексте и является одним из основных

инструментов, которым вам необходимо овладеть, чтобы в дальнейшем создавать эффективный и осмысленный графический дизайн. Графические дизайнеры изучают тонкости создания верстки для того, чтобы, соблюдая все ее правила и традиции, иметь возможность реализовать в ней свои творческие идеи, использовать воображение и попытаться найти новые подходы.

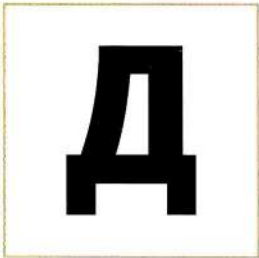
Книга «Школа дизайна: макет» представляет собой практическое руководство, в котором содержатся фундаментальные основы, правила и практические примеры составления композиционных схем верстки. Для любого графического дизайнера чрезвычайно важно понимать основы верстки, которые неразрывно связаны почти со всеми аспектами графического дизайна. В этой книге подробно изложены базовые элементы и принципы композиционных схем верстки, а также даны пояснения о том, что они собой представляют, почему так важны и каким образом могут быть эффективно использованы.

Графический дизайн предлагает средства для реализации вашего воображения, которые не опираются исключительно на устную или письменную форму языка. Каждый элемент, используемый в графическом

дизайне, как, например, композиционная схема верстки, может служить конкретной коммуникативной цели. Хотя объяснение элементов дизайна и принципов их использования может показаться банальным, его качество можно воспринять только в рамках общей задумки графического дизайнера.

В книге «Школа дизайна: макет» рассматриваются не только примеры, выполненные дизайнерами-студентами, но и проекты самых успешных и известных профессионалов со всего света с разбором того, как они использовали основные принципы верстки в своих работах. Благодаря тому, что в книге содержится анализ студенческих и профессиональных работ, «Школа дизайна: макет» представляет собой наиболее предметное, запоминающееся и вдохновляющее руководство для будущих графических дизайнеров, а также для новичков, которые только начинают свой профессиональный путь.

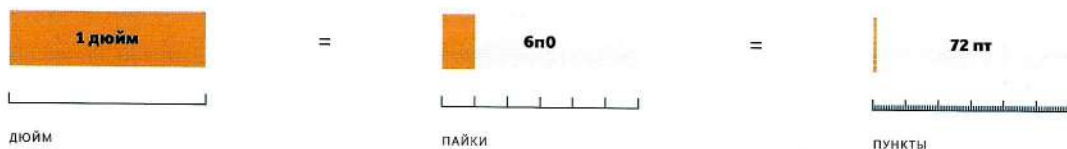
Основы верстки



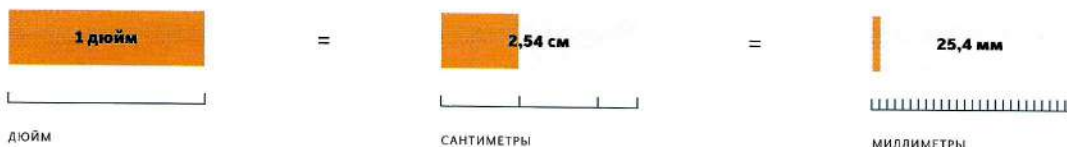
ля любого графического дизайнера основополагающим является понимание базовых принципов создания композиционных схем верстки.

На протяжении всего обучения и профессиональной деятельности графические дизайнеры постоянно обращаются к основным правилам верстки с целью найти вдохновение и идеи. Работы, созданные по классическим правилам, помогают дизайнеру с небольшим опытом показать себя наилучшим образом. Такие основы верстки, как измерительные системы и пропорции, служат каркасом для создания понятного и выразительного графического дизайна.

АБСОЛЮТНЫЕ ЕДИНИЦЫ ИЗМЕРЕНИЯ: ПУНКТЫ



АБСОЛЮТНЫЕ ЕДИНИЦЫ ИЗМЕРЕНИЯ: МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА



Эти базовые постулаты и принципы помогают создать структуру вашей работы и в дальнейшем улучшить ее выразительность. Если вы не будете опираться на эти фундаментальные основы, композиционные схемы вашей верстки окажутся неэффективными, несодержательными и не будут «говорить» с аудиторией.

Абсолютные и относительные единицы измерения

Словари дают следующее определение измерению: «Назначение числовой величины свойству объекта или действия, которое может быть сопоставлено с другими объектами или действиями». Начиная с первой половины XVIII века все измерения проводятся в соответствии с универсальными системами и стандартами, зависящими от контекста и дисциплины, в рамках которой измерения осуществляются.

Системы измерения являются неотъемлемой частью верстки: от создания сетки полосы до организации и размещения визуальных элементов. Знание абсолютных и относительных единиц измерения поможет лучше понять

принципы создания композиционной схемы верстки и расширить свои познания в этой области.

В графическом дизайне в большинстве случаев используют две измерительные системы: одна основана на постоянных, или абсолютных, величинах, а другая — на рациональных, или относительных, величинах.

Абсолютные единицы измерения

Абсолютные системы измерения, такие как англо-американская типометрическая и метрическая системы, всегда основаны на стандартных постоянных величинах измерения: типографских пайках и пунктах, миллиметрах и сантиметрах соответственно. Следующие абсолютные системы измерения всегда имеют конечное выражение и никогда не меняются.

Типографский пункт

Англо-американская типометрическая система, разработанная типографом Нельсоном Хоуксом (США, 1840–1929) в 1870-х годах, основана на стандартных постоянных величинах измерения — пунктах и пайках: 0,01383 и 0,166 дюйма

соответственно. 12 пунктов равны 1 пайке, а 6 паяк равны 72 пунктам, или 1 дюйму. Стандартизированная основная единица измерения этой системы — пункт — изначально была названа в честь именитого французского типографа и шрифтовика Франсуа Амбруаза Дидо (Франция, 1730–1804), который усовершенствовал систему, предложенную Пьером-Симоном Фурнье (Франция, 1712–1768).

Метрическая система

Стандартные постоянные величины измерения метрической системы представлены миллиметрами (0,001 метра, 0,1 сантиметра, 0,0394 дюйма). 1 миллиметр равен 2,85 англо-американского пункта.

Хотя кегль шрифта всегда измерялся в пунктах, в разные времена существовали противоречивые мнения относительно точного размера пункта. Разногласия были окончательно решены в 1985 году компаниями Adobe и Apple, которые договорились о том, что 1 пункт будет равен 1/72 дюйма. Это соответствовало требованиям языка описания страниц Adobe PostScript и отображению на экранах компьютеров MAC, которые также имеют разрешение 72 пиксела на дюйм (PPI).

Относительные единицы измерения

В типографике рациональные величины, применяющиеся к интервалам между буквами, дробным числам и тире, напрямую зависят от кегля шрифта и измеряются в относительной, а не абсолютной системе. Когда меняется кегль шрифта, меняется также и размер его типографских знаков и глифов.

Шрифтовые единицы измерения соотносятся с конкретным кеглем шрифта в пунктах. Например, Em Space (Эм), или круглая

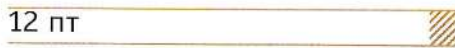
ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ ЕДИНИЦЫ ИЗМЕРЕНИЯ

6 пт



6 пт

12 пт



12 пт

24 пт



24 пт

48 пт



48 пт

60 пт



60 пт

72 пт



72 пт

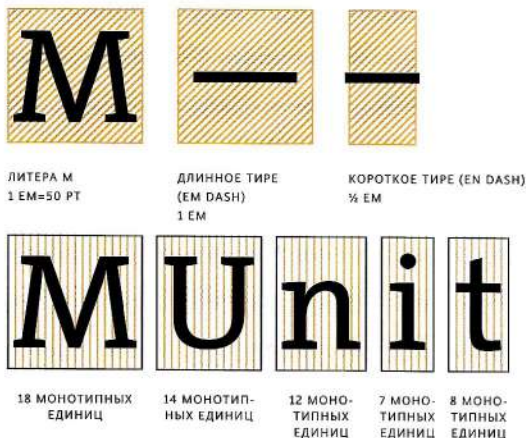
(кегельная) шпация, шрифта с кеглем 72 пункта равно 72 пунктам. En Space (Эн), или полукруглая шпация, равна половине круглой шпации.

Для выставления размеров тире, дробных чисел и интервалов между буквами используются следующие шрифтовые измерения.

Em Space (Эм, круглая, или кегельная, шпация)

Круглая шпация представляет собой относительную шрифтовую единицу измерения, равную ширине самой широкой буквы шрифта, которой неизменно является заглавная М. Ширина круглой шпации равна кеглю шрифта.

ЭМ, ЭН И МОНОТИПНЫЕ ЕДИНИЦЫ



Например, круглая шпация шрифта с кеглем 72 пункта равна 72 пунктам. В Северной Америке принято использовать величину круглой шпации для определения абзацных отступов и отступов вложенных пунктов перечня.

En Space (Эн, полукруглая шпация)

Полукруглая шпация является единицей относительной системы измерений и равна половине ширины длинного тире или круглой шпации. В Европе она используется для определения отступов вложенных пунктов перечня. Короткое тире, равное по длине полукруглой шпации, применяется для обозначения диапазона, например «главы 10–11» и «1975–1981 годы».

Система измерений в пунктах также может быть использована для указания длины строки, ширины колонок и максимальной длины строки текста, набранной нужным шрифтом. Эта длина обычно выражается в пайках, где 1 пайка равна 12 пунктам, а 6 паяк равны 1 дюйму. Иногда эта величина обозначается как пайка Эм или просто Эм. Хотя сегодня ширину колонок всё чаще выражают в миллиметрах, пайки Эм еще

используются для определения длины строки текста. Длина строки в нашей книге задана как 9/14 пункта в колонке шириной в 15 паяк Эм (2,5 дюйма / 65 мм).

Когда речь идет о расчете длины строки, величина Эм равна 12 пунктам, или 1 пайке, но чаще всего этот термин используют для описания величины, равной высоте шрифта любого кегля (на основе пропорций классической заглавной М). Таким образом, Эм в 30 пунктов будет иметь ширину 30 пунктов. И Эм (величина, равная высоте знака), и Эн (величина, равная половине высоты знака) применяют для описания длины тире и интервалов.

Монотипные единицы

Эм делится на монотипные единицы, которые используются для уточнения индивидуальной ширины знаков и интервалов между ними. До недавнего времени величина монотипных единиц определялась путем деления Эм на любое число от 18 до 64. Однако современная версия языка PostScript использует деление на 1000, предполагая, таким образом, разбиение Эм на 1000 монотипных единиц.

В результате такая система измерения шрифта позволяет описать назначенную ширину каждого знака, то есть его индивидуальные параметры. Также с ее помощью можно определить интервал между знаками — как общий для всех символов (трекинг), так и между двумя отдельно взятыми знаками (кернинг).

В отличие от пунктов, монотипные единицы представляют собой не постоянную, а пропорциональную измерительную величину, зависящую от кегля используемого шрифта. Например, шрифт с кеглем 10 пунктов измеряется 1000 монотипных единиц в каждом из 10 пунктов, а шрифт с кеглем

36 пунктов — 1000 монотипных единиц в каждом из 36 пунктов. Таким образом, любое изменение в величине монотипных единиц может быть систематически применено к области значений кегля. Изменения в интервалах между знаками определяются другими типографскими системами, но использование Эм в 1000 монотипных единиц также допустимо с целью особенно четкого определения межбуквенных и межсловных интервалов.

Многие современные программы также позволяют изменять пропорции самих шрифтовых знаков, делая их шире или уже. Эту функцию следует применять с осторожностью, так как любое нарушение изначальной пропорции формы знаков приводит к изменению дизайна выбранного шрифта.

Преобразования стандартных единиц измерения

1 мм = 2,66 пункта Дидо

1 мм = 2,845275 пайки

1 мм = 0,0393701 дюйма

1 пункт Дидо = 0,3759398 мм

1 пункт Дидо = 1,07001 пайки

1 пункт Дидо = 0,0148057 дюйма

1 пайка = 0,352 777 мм

1 пайка = 0,938387 пункта Дидо

1 пайка = 0,013888 дюйма

1 дюйм = 25,4 мм

1 дюйм = 67,564 пункта Дидо

1 дюйм = 72 пайки

Системы пропорций

Графический дизайн основывается на восприятии визуального баланса, или отношения его элементов к целому. Это основополагающий

визуальный компонент графического дизайна, который, как и изобразительное искусство, скульптура, архитектура, музыка, проза или поэзия, предполагает строгую организацию и методичное соблюдение баланса в соответствии со скрытым ощущением истинной пропорции.

Большая часть того, что мы считаем приятным глазу, а также сбалансированным и гармоничным, имеет отношение к правилам системы пропорций и связана с ними.

Пропорция — это систематическое отношение одного элемента к другому внутри любой композиционной схемы. В графическом дизайне пропорция служит ключевым принципом конструирования и планирования размеров внутри композиционной схемы. Эти внутренние отношения очевидны и выступают в качестве основного каркаса для всех элементов композиции.

Также пропорция представляет собой важную взаимосвязь одной части композиционной схемы с другой ее частью или со всей композицией в размерном, количественном или качественном отношении. Обычно целью любой системы пропорций является создание визуальной последовательности, гармонии и целостности среди элементов композиционной схемы.

Историческая справка

На всем протяжении человеческой истории именно системы пропорций способствовали формированию нашего визуального мира. К примеру, они являются неотъемлемой частью планировки и конструкции Великой пирамиды



БОЖЕСТВЕННАЯ ПРОПОРЦИЯ

A 1,618 **C** 1 **B**

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}$$

в Гизе (ок. 2580–2560 гг. до н. э.), Парфенона (античный храм на афинском Акрополе; 447–432 гг. до н. э.; с. 27), «Моны Лизы» (1503) Леонардо да Винчи, «Давида» (1501–1504) Микеланджело.

Древнегреческий математик Эвклид (середина IV — середина III вв. до н. э.), также известный как отец геометрии, первым сформулировал и проиллюстрировал теорию пропорций. Он разделил линию на два отрезка таким образом, что отношение всей линии к наибольшему отрезку оказалось таким же, как отношение большего отрезка к меньшему. Данная теория пропорций известна как божественная пропорция (с. 17).

Соотношение между двумя отрезками или элементами объекта таково, что наименьший отрезок BC так же относится к наибольшему отрезку AB, как наибольший отрезок AB относится к сумме двух отрезков AC, или $BC/AB = AB/AC = 1,618\ 03$, или один плюс квадратный корень из пяти, поделенный на два. К примеру, если разделить линию таким образом, то соотношение между наибольшим и наименьшим отрезками линии будет таким же, как отношение наибольшего отрезка ко всей линии.

Древнеримский энциклопедист, архитектор и инженер Витрувий (I в. до н. э.) разработал математическую формулу для разделения пространственных отношений внутри композиционной схемы. Его система пропорций, известная как золотое сечение, золотая середина или золотой прямоугольник, была основана на соотношении между длинными и короткими сторонами прямоугольника, что повторяло подход, использованный в древнегреческих архитектурных ордерах (илл. справа).

Одной из наиболее известных иллюстраций визуальной теории системы пропорций является

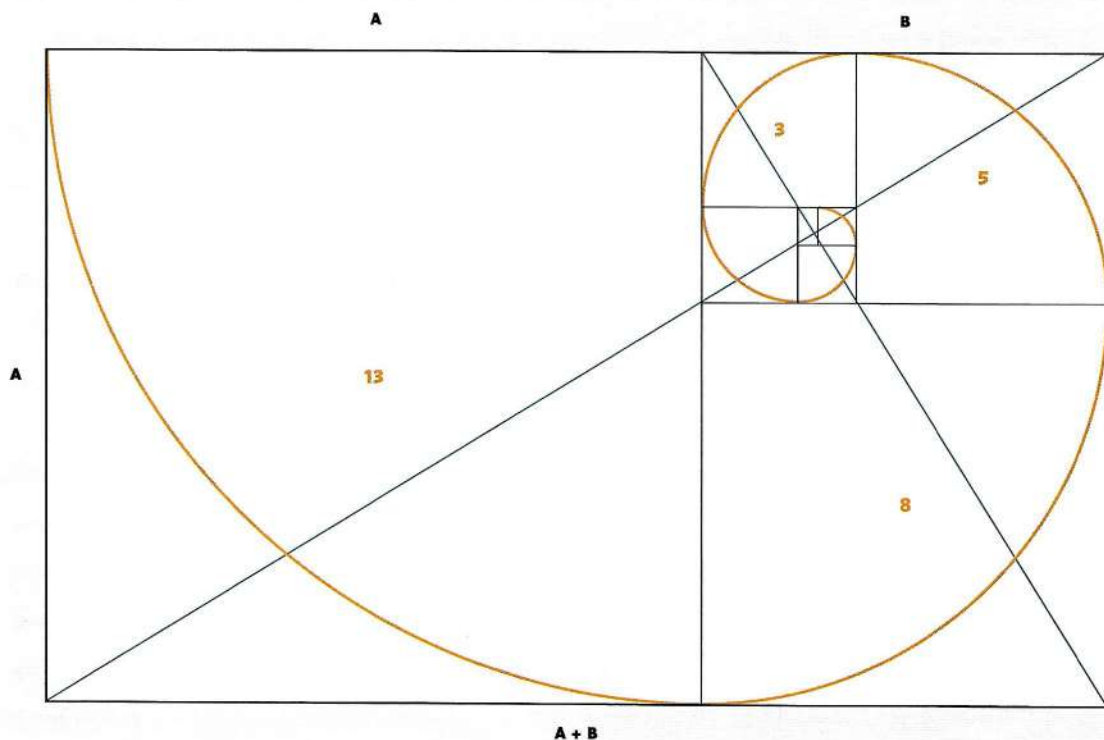
работа Леонардо да Винчи (Италия, 1452–1519) с изображением витрувианского человека, которая впервые появилась на страницах книги *De divina proportione* («Божественная пропорция») итальянского математика, монаха-францисканца Луки Пачоли (1445–1517). Да Винчи часто писал в дневниках о пропорциях человеческого тела. Именно в своих записях он попытался разработать систему пропорций, основанную на изучении человеческого тела и многочисленных измерениях всех его частей. Эти дневники да Винчи посвятил архитектору Витрувию.

Многие художники эпохи Возрождения использовали системы пропорций в качестве основного инструмента в своих работах. Например, в XV веке немецкий живописец и график Альбрехт Дюрер (1451–1528) определил, какие характеристики человеческого тела считаются визуально сбалансированными и красивыми, путем тщательного измерения его пропорций и частей.

Основные пропорциональные соотношения
Принцип любой системы пропорций не является ни очевидным, ни скрытым, однако его можно довольно просто объяснить. В своей книге 2005 года *Divine Proportion: Phi in Art, Nature, and Science* («Божественная пропорция: фи (Ф) в искусстве, природе и науке») Прайя Хемениш пишет, что целое относится к наибольшему в точности таким же образом, как наибольшее относится к наименьшему. Цель этого соотношения состоит в том, чтобы сделать процесс дизайна более понятным и снабдить композиционную схему визуальной последовательностью.

В основных пропорциональных соотношениях внешний формат определяет формат двухмерной композиционной схемы и является

Золотое сечение



МАТЕМАТИЧЕСКИЕ УРАВНЕНИЯ

$$A : B = A : (A + B)$$

$$1 : \varphi$$

$$1 : 1,61803$$

$$1 + \frac{\sqrt{5}}{2}$$

ее основной пропорцией. Квадрат, вертикальный прямоугольник и горизонтальный прямоугольник — это форматы с уникальными пропорциями, оказывающими прямое влияние на отдельные характеристики композиционной схемы. Внешние пропорции, или внешний формат, также могут иметь непосредственное отношение к внутренним подразделениям и расположениям. Внешний формат влияет

на ориентацию взгляда смотрящего и зачастую продиктован основной пропорцией композиционной схемы верстки.

Соотношение между внешним форматом и внутренними подразделениями может также служить основой для создания системы пропорций, на основе которой будут приниматься дизайнерские решения. Некоторые системы пропорций используются в архитектуре,

искусстве и науке на протяжении многих веков. Эти системы основаны на соотношениях или сопоставлении одного набора размеров и количеств с другим. Хотя обычно эти соотношения описываются математическими средствами, они также могут быть выражены визуально.

Золотое сечение

Золотое сечение — это соотношение, придуманное еще во времена Древней Греции, а его пропорциональные свойства обладают как эстетической, так и структурной целостностью. Пропорции этого сечения основаны приблизительно на соотношении 8 : 13 и используются в таких визуальных видах искусства, как живопись, графический дизайн и архитектура.

Как и в случае со многими другими системами пропорций, золотое сечение можно использовать для создания гармонического

соотношения между пропорциями полосы, форматом сетки и размерами визуальных элементов внутри композиционной схемы верстки.

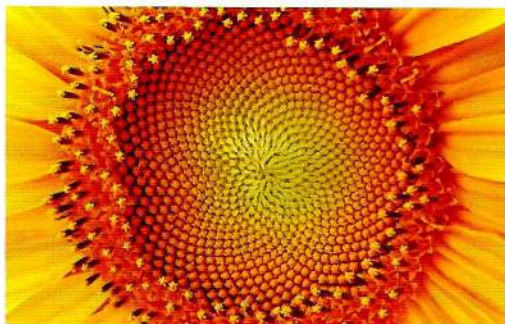
Золотое сечение можно найти как в природе, так и в произведениях изобразительного и прикладного искусства, созданных в различные периоды истории. Система пропорций очевидно прослеживается в образованных естественным путем структурных паттернах шишек, раковинах моллюсков, медовых сотах, распределении семян в корзинке подсолнуха и человеческом теле. Такая система формируется на основе расширенных соотношений, находящихся в строгой эстетической гармонии благодаря тому, что внутренние пропорции соотносятся с масштабом общей площади объекта.

Такой подход можно применить для построения золотого прямоугольника, который древние греки часто использовали в городской



В структуре поперечного сечения раковины моллюска, многолистного алоэ и подсолнуха можно увидеть соотношение золотого сечения 8 : 13

Иллюстрации: ©randydellinger, ©simoningate, ©Maja Nuicé



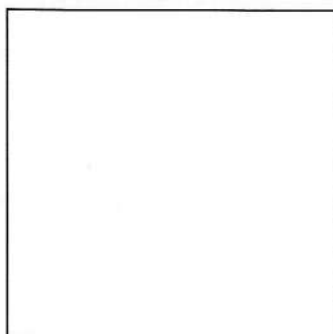
Построение золотого прямоугольника

Золотой прямоугольник строится довольно легко и может быть использован для разработки продуманных пространственных отношений в любой композиционной схеме.

Шаг 1

Нарисуйте квадрат.

1.

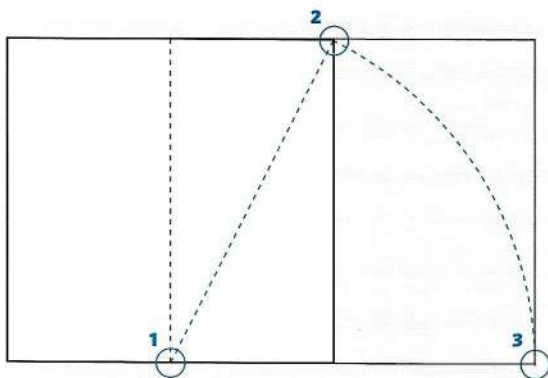


Шаг 2

Проведите линию от точки в середине нижней стороны квадрата (1) к противоположному углу. Постройте окружность, используя в качестве ее центра точку пересечения (1), а в качестве радиуса — полученный отрезок до угла (B).

Продолжите противоположную сторону квадрата до пересечения с окружностью. От точки (2) обозначьте дугой радиус, чтобы определить сторону нового золотого прямоугольника (3).

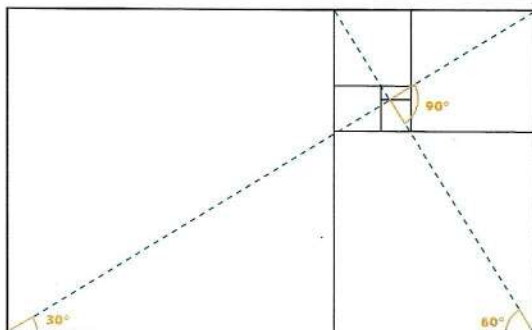
2.



Шаг 3

Проведите линию, соединяющую противоположные углы двух прямоугольников, чтобы затем разделить прямоугольник на более мелкие пропорциональные прямоугольники, соответствующие системе золотого сечения.

3.



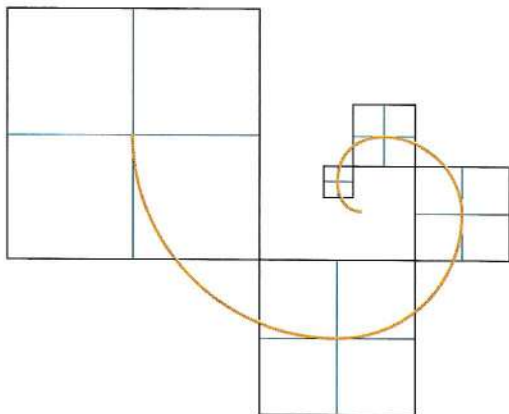
На заметку

Та же схема деления золотого прямоугольника, показанная в иллюстрации к шагу 3, может быть использована для построения золотой спирали (с. 19). Используйте длины сторон квадратов для определения радиуса круга.

планировке и архитектуре. Древнегреческие зодчие Фидий (480–430 гг. до н. э.), главный архитектор Акрополя в Афинах, и Иктин (ок. 400 г. до н. э.), создатель Парфенона (с. 27), высоко ценили золотое сечение и применяли его в своей работе. Художники эпохи Возрождения использовали принцип золотого сечения для создания общей гармонии, баланса в живописи, скульптуре и чертежах. Антонио Страдивари (Италия, 1656–1737) применял эту систему при конструкции своих музыкальных инструментов, среди которых были и знаменитые скрипки.

Принцип золотого сечения использован в планировке и конструкции Стоунхенджа (мegalитическое сооружение в Англии, один из самых известных памятников неолита; Уилтшир, Англия, ок. 1500 г. до н. э.), Шартрского собора (Шартр, Франция, 1220), знаменитого кресла Чарльза Имза Lounge Chair Wood (1946) и в дизайне MP3-плеера Apple iPod Джонатана Айва. Даже в современном мире графические дизайнеры используют золотое сечение в качестве оптимального формата для печатных произведений и цифровых носителей.

ЗОЛОТАЯ СПИРАЛЬ С ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫМИ КВАДРАТАМИ



Композиционные схемы, составленные на основе этих пропорций, наиболее приятны глазу. К примеру, в основе международного стандарта формата бумаги ISO (с. 37) лежит золотое сечение, потому что его гармонические пропорции позволяют получить сбалансированные композиционные решения. К сожалению, сегодня графические дизайнеры стали всё меньше полагаться на данную систему пропорций из-за возможностей линейных измерений, доступных в компьютерных программах.

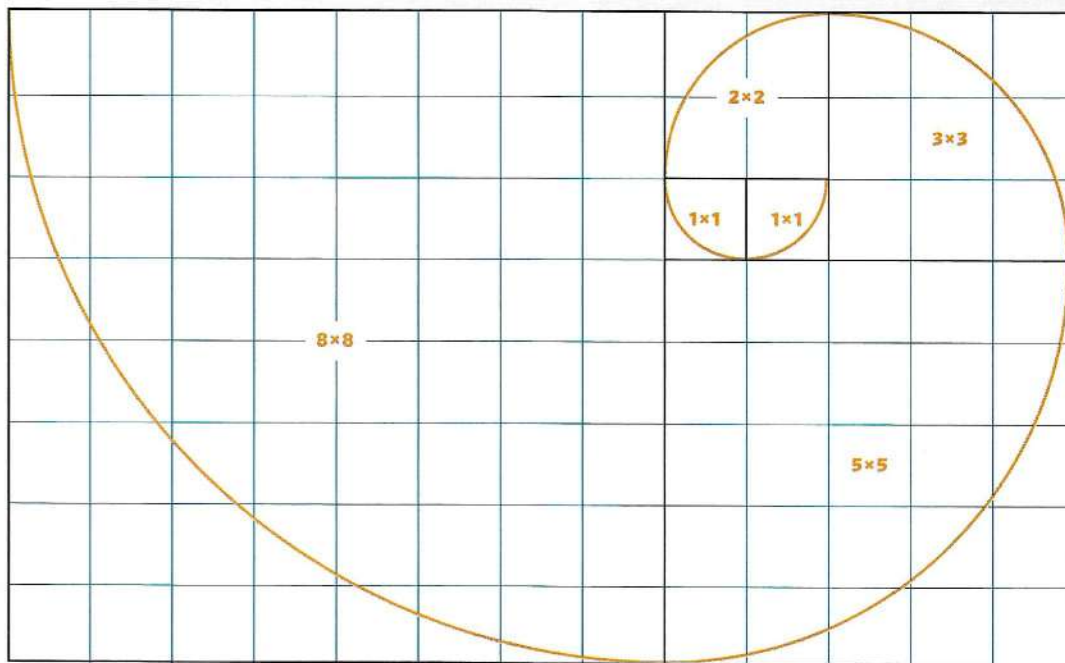
Золотой прямоугольник — это прямоугольник, длины сторон которого соответствуют золотому сечению (один плюс квадратный корень из пяти, поделенный на два, или $1 : 1,61803$). Он также является системой пропорций с уникальными обратными признаками. К примеру, если золотой прямоугольник разделить на меньшие пропорциональные прямоугольники и оставшаяся фигура является квадратом, то данный признак обозначается как золотая спираль. Эти квадраты пропорционально уменьшаются в размере и образуют спираль с радиусом, равным длине стороны этого квадрата (илл. внизу). Логарифмическая спираль, основанная на пропорциях золотого сечения, напоминает структуру раковин моллюсков (с. 20).

На протяжении веков это пропорциональное соотношение также называлось золотой серединой, золотым числом, золотым соотношением, золотой пропорцией, божественной пропорцией и *sectio aurea*.

Последовательность Фибоначчи

Получившая свое название от математика Фибоначчи, также известного как Леонардо Пизанский (ок. 1175–1250), эта последовательность представляет собой ряд чисел, в котором каждый член является суммой двух предыдущих:

Последовательность Фибоначчи



ЧИСЛОВАЯ ФОРМУЛА

$$0 + 1 = \mathbf{1}$$

$$2 + 3 = \mathbf{5}$$

$$8 + 13 = \mathbf{21}$$

$$1 + 1 = \mathbf{2}$$

$$3 + 5 = \mathbf{8}$$

$$13 + 21 = \mathbf{34}$$

$$2 + 1 = \mathbf{3}$$

$$5 + 8 = \mathbf{13}$$

$$21 + 34 = \mathbf{55}$$

ЧИСЛОВАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584,

4181, 6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025, 121393...

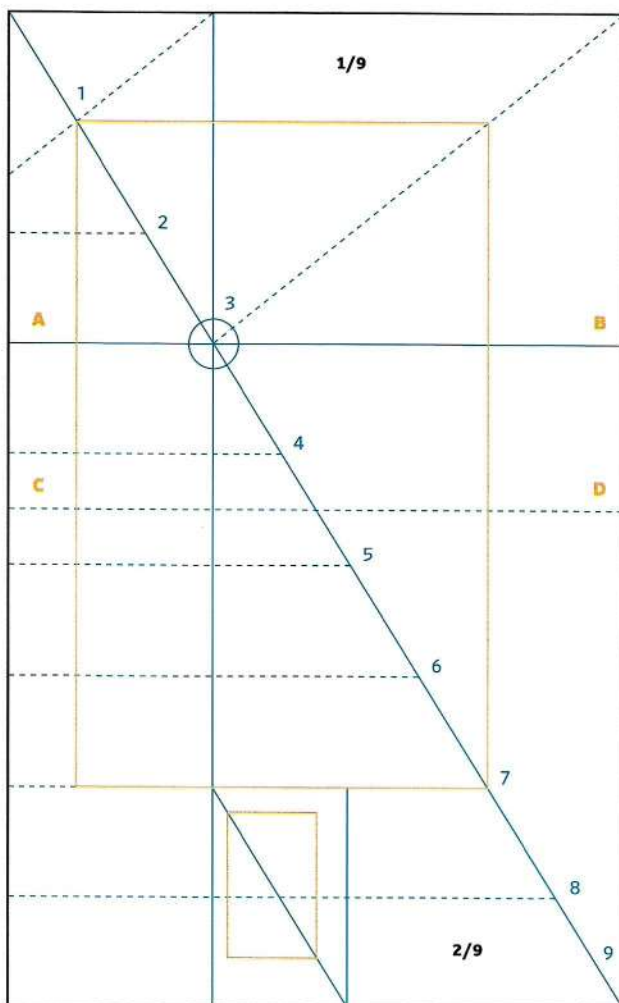
«Божественная пропорция в типографике»

Труд *Divina proporción tipográfica*, или «Божественная пропорция в типографике», вышел в свет в 1947 году. Он содержит анализ книг эпохи Возрождения, дизайн которых разработан Иоганном Гутенбергом (Германия, ок. 1395–1468), выдающимся типографом, использовавшим в своей работе систему золотого сечения (2 : 3). Автор книги и одновременно ее дизайнер Рауль Розариво доказал, что Гутенберг и его современники использовали золотое сечение (или «тайное число», как выразился сам автор) для создания гармонических пространственных соотношений на полосах своих книг.

Рауль Марио Розариво (Аргентина, 1903–1966) — типограф, исследователь, графический дизайнер, поэт, живописец и иллюстратор, известный своими исследованиями Библии Гутенберга. На протяжении многих лет Розариво занимал пост генерального директора Графических мастерских провинций Буэнос-Айреса.

Имея в своем распоряжении только циркуль, линейку и стандартные единицы измерения, Розариво определил, что систему пропорций Гутенберга можно применить к композиционной схеме полосы. Его система заключается в делении высоты и ширины полосы на девять частей (см. илл.), где диагональные линии определяют высоту и ширину активного текстового блока в соотношении 2 : 3.

Эта система пропорций оказала влияние на многих графических дизайнеров XX века, в том числе на Яна Чихольда (Германия, 1902–1974), который, опираясь на анализ Розариво, разработал золотой канон полосы. Канон Чихольда, как и разбиение полосы на девять частей Розариво, также соответствует соотношению 2 : 3 и пропорциям полей 2 : 3 : 4 : 6 в каноне Ван дер Граафа (с. 28).



0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 и т. д. Она имеет прямое отношение к золотому сечению и пропорции 8 : 13 (илл. справа).

Фибоначчи отметил существование этой последовательности в природе, в частности в пропорциях человеческого тела и в структуре многих растений, животных и насекомых. Данная система пропорций на протяжении истории использовалась художниками, архитекторами, писателями, поэтами и композиторами для усовершенствования и украшения своих работ, а также для добавления им динамики.

Например, считается, что римский поэт Вергилий (70–19 гг. до н. э.) использовал последовательность Фибоначчи в структуре поэмы «Энеида», а австрийский композитор Моцарт (1756–1791) применял ее в своих музыкальных произведениях.

Последовательность Фибоначчи дает нам систему сбалансированных и гармонических соотношений, которую можно использовать для создания различных композиционных схем, обладающих пространственной связностью и гармоничными пропорциями.

Динамические прямоугольники

Система пропорций, основанная на принципе динамических прямоугольников, была разработана художником Джеем Хэмбиджем (Канада, 1867–1964) и описана в его книге 1926 года под названием *The Elements of Dynamic Symmetry* («Элементы динамической симметрии»). Изучив такие классические памятники архитектуры, как Парфенон (447–432 гг. до н. э.; с. 27), он предположил, что пропорции и симметрия в древнегреческой архитектуре, живописи и скульптуре основаны на принципах арифметики и геометрии.

Динамический прямоугольник — это прямоугольник, обладающий динамической

симметрией; иными словами, соотношение его сторон (высота, разделенная на ширину) равно определенной величине динамической симметрии, которая служит системой пропорций и методологией природного дизайна. Динамические прямоугольники строятся на основе квадрата, стороны которого затем достраиваются (проедением серии дуг с радиусом, равным диагонали предыдущего прямоугольника), чтобы получить желаемую фигуру: золотой прямоугольник (1 : 1,618...), прямоугольник с пропорцией 2 : 3, двойной квадрат (1 : 2) или корневой прямоугольник (1Ф, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 5 и т. д.).

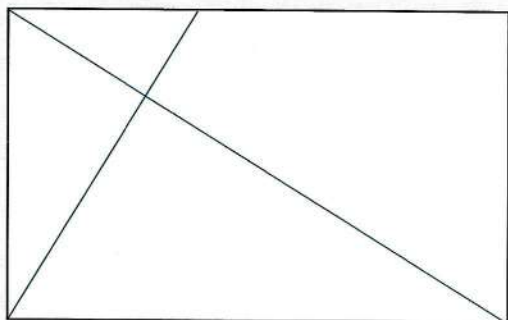
В своей книге Хэмбидж визуально соединил золотой прямоугольник и логарифмическую спираль. Он также акцентировал внимание на диагонали динамического прямоугольника, которая, будучи соединенной с перпендикулярной линией, ведущей к одному из углов прямоугольника, создает «гармоническое членение».

Серия корневых прямоугольников строится на основе диагонали прямоугольника и поэтому имеет одинаковое соотношение сторон, что позволяет создать ряд гармонических членений и комбинаций, которые всегда будут связаны с пропорциями изначального прямоугольника (с. 26). Данную систему можно использовать как эффективный и полезный инструмент, он позволяет устанавливать размеры и пропорции форматов и визуальных элементов внутри композиционных схем.

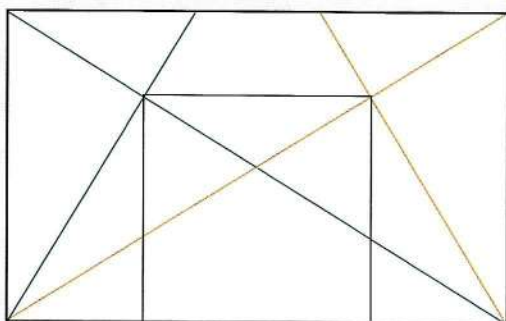
Другие системы

Существуют и другие системы пропорций, которые могут быть полезны при составлении композиционных схем верстки полос, выборе форматов и сеток. Рассмотрим некоторые из них.

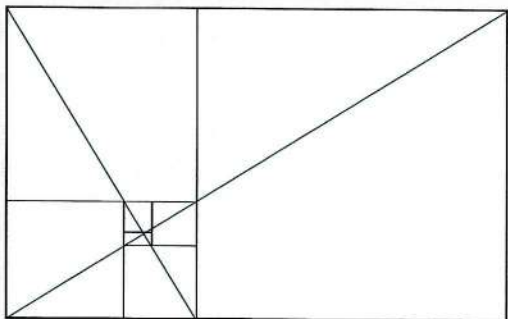
Динамический прямоугольник



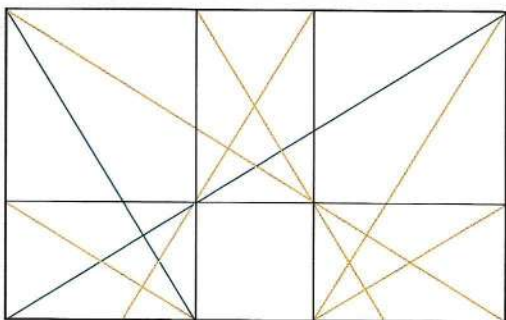
ДИНАМИЧЕСКИЙ ЗОЛОТОЙ ПРЯМОУГОЛЬНИК 1



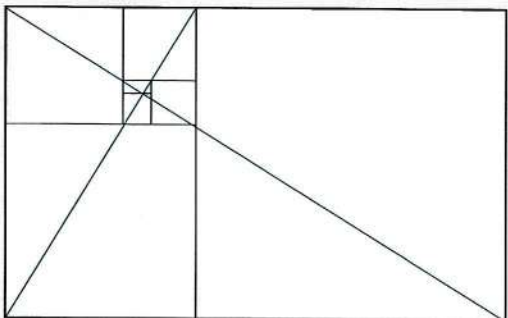
С ГАРМОНИЧЕСКИМ ЧЛЕНЕНИЕМ



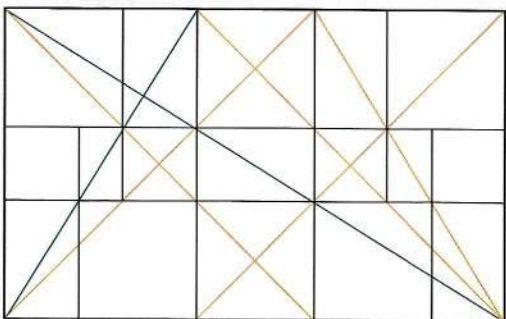
ДИНАМИЧЕСКИЙ ЗОЛОТОЙ ПРЯМОУГОЛЬНИК 2



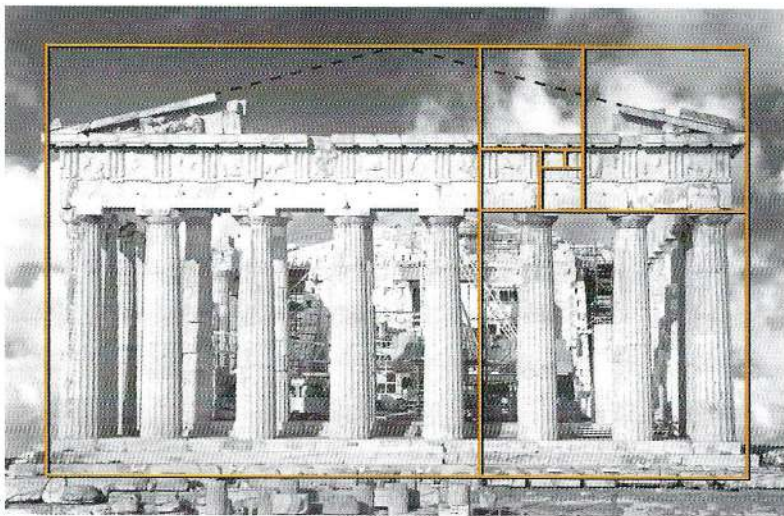
С ГАРМОНИЧЕСКИМ ЧЛЕНЕНИЕМ



ДИНАМИЧЕСКИЙ ЗОЛОТОЙ ПРЯМОУГОЛЬНИК 3



С ГАРМОНИЧЕСКИМ ЧЛЕНЕНИЕМ



Пропорции золотого сечения использовались в планировке и конструкции Парфенона (447–432 гг. до н. э.)

Иллюстрация: ©lavendertime

Канон Ван дер Граафа

Канон Ван дер Граафа является системой пропорций, предлагающей методологию построения композиционной схемы полосы с оптимальными пропорциями полей и текстовой области (с. 28–29). Это историческая реконструкция системы, которая, предположительно, использовалась для создания приятных пропорций на страницах средневековых рукописей и первопечатных книг (инкунабул), а также в работах первых типографов и издателей, таких как Иоганн Гутенберг.

Используя данную систему, вы можете воссоздать полосу с соотношением 2 : 3, где рабочая область для текста и размер полосы будут иметь одинаковые пропорции, а высота рабочей области будет равна ширине полосы. Общие пропорции полей будут соответствовать пропорциям 2 : 3 : 4 : 6 (внутреннее поле : верхнее поле : внешнее поле : нижнее поле), при этом внутреннее поле будет равно половине внешнего, а верхнее — половине нижнего.

Именитые графические дизайнеры XX века, среди которых был Ян Чихольд, часто пользовались каноном Ван дер Граафа в своих работах.

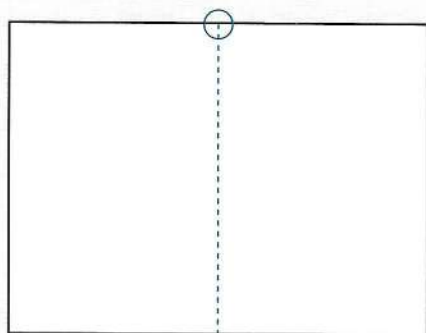
Чертеж Виллара

Еще одна система пропорций основана на чертеже архитектора Виллара де Оннекура (Франция, 1200–1250), где прямая линия делится на логичные и гармонические фрагменты из 3, 4, 5 и более долей.

Данная система пропорций позволяет создать разнообразные модульные структуры, включая сетки 6 × 6, 9 × 9 и 12 × 12 (с. 30–31). Используя то же диагональное построение, что и в каноне Ван дер Граафа, Виллар в своей системе пропорций опирается на точки пересечения, из которых строятся горизонтальные и вертикальные поля и гипотенуза треугольника. Затем в точке пересечения гипотенузы треугольника и диагонали, проведенной от верхнего угла к корешку, определяется композиционный центр. От этой точки строятся вертикальные и горизонтальные линии, которые обозначают границы рабочей области для текста.

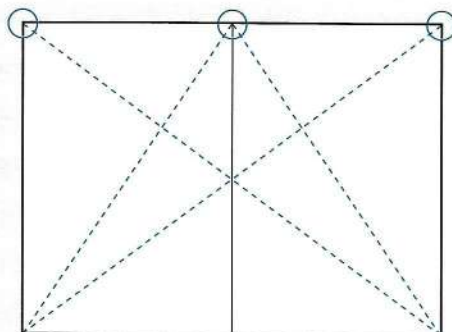
Чертеж Виллара может быть использован для создания текстовых блоков разного размера, у которых поля всегда будут иметь соотношение 2 : 3 : 4 : 6.

Построение согласно канону Ван дер Граафа



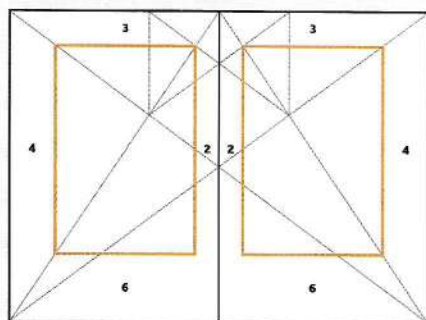
Шаг 1

Проведите вертикальную линию, разделив лист пополам.



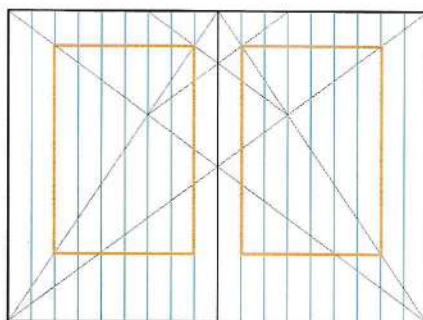
Шаг 2

Проведите две диагональные линии через всю ширину листа в обоих направлениях, а затем от верхней точки центральной вертикали проведите две диагонали в обоих направлениях, чтобы найти две первые точки пересечения.



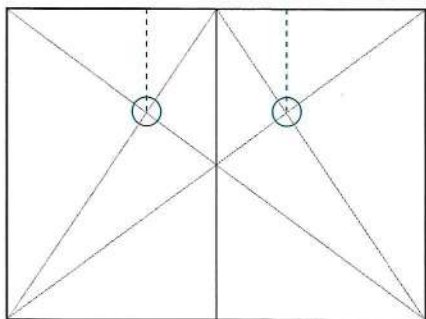
Шаг 5

От этих ключевых точек проведите горизонтальные и вертикальные линии к точкам, где эти две линии пересекают диагональные линии, и обозначьте линиями границы рабочей области для текста. На двухполосном развороте получаются внутренние поля, сумма которых равна размеру внешнего поля.



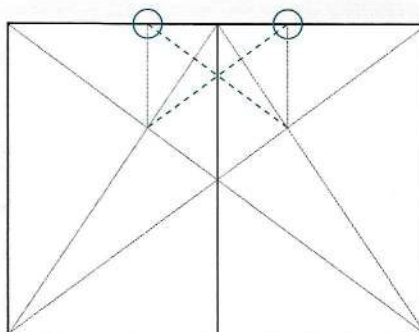
Шаг 6

Ширина внутреннего поля полосы используется для членения полосы на 9 равных колонок.



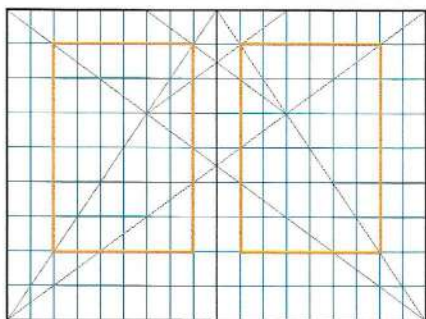
Шаг 3

Из обеих точек пересечения проведите вверх две вертикальные линии.



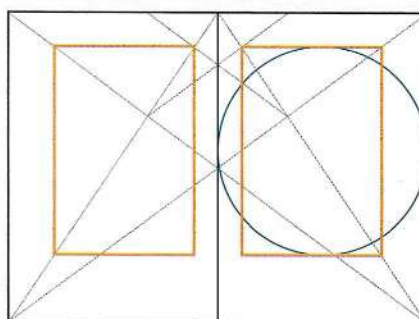
Шаг 4

От верхних точек двух вертикальных линий проведите диагонали, направленные в противоположные стороны двух точек пересечения, чтобы найти ключевые точки канона Ван дер Граафа.



Шаг 7

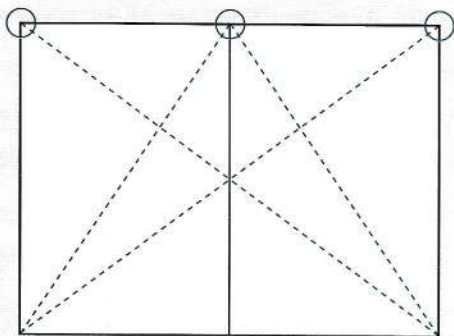
Высота верхнего поля полосы используется для членения полосы на 9 равных рядов.



Шаг 8

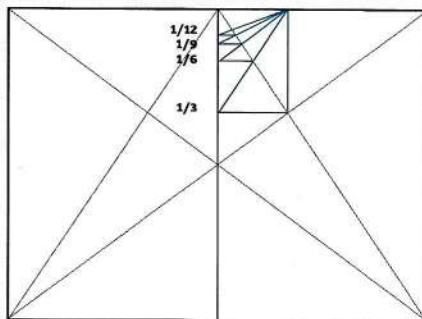
Окружность с диаметром, равным ширине полосы, является альтернативным методом построения таких же пропорций полосы.

Построение согласно чертежу Виллара де Оннекура



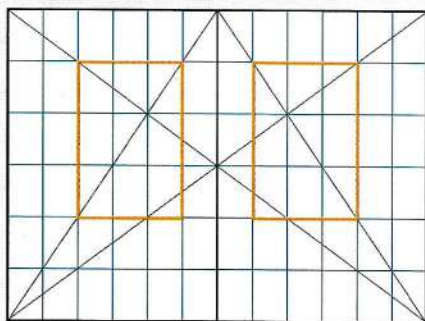
Шаг 1

Проведите две диагональные линии через всю ширину листа в обоих направлениях, а затем от верхней точки центральной вертикали проведите две диагонали в обоих направлениях, чтобы найти две первые точки пересечения.

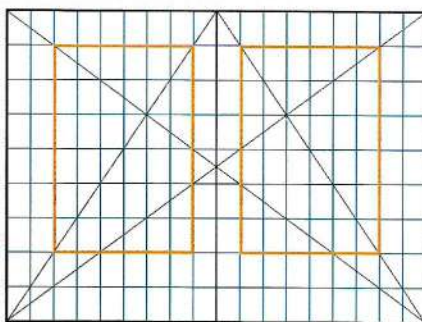


Шаг 2

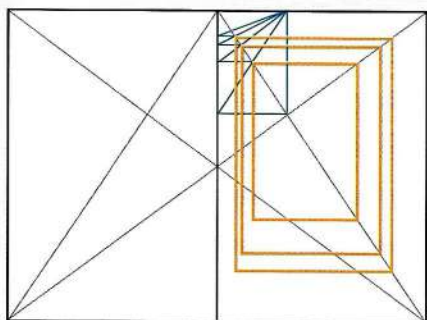
Проведите горизонтальные и вертикальные линии, чтобы определить поля и гипотенузу треугольника. В точке пересечения гипотенузы треугольника и диагонали, проведенной от верхнего угла к корешку, будет находиться композиционный центр.



СЕТКА 6 × 6, ОСНОВАННАЯ НА $\frac{1}{3}$ ТРЕУГОЛЬНИКА

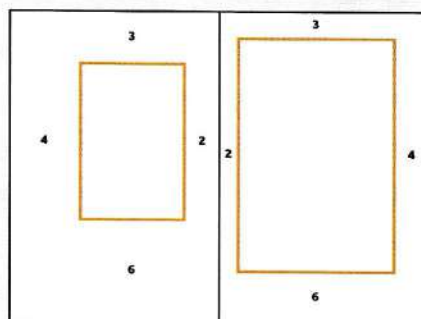


СЕТКА 9 × 9, ОСНОВАННАЯ НА $\frac{1}{6}$ ТРЕУГОЛЬНИКА



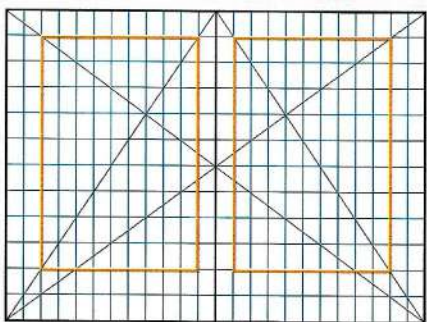
Шаг 3

Проведите горизонтальные и вертикальные линии от точек пересечения треугольников, чтобы обозначить различные рабочие области для текста.



Шаг 4

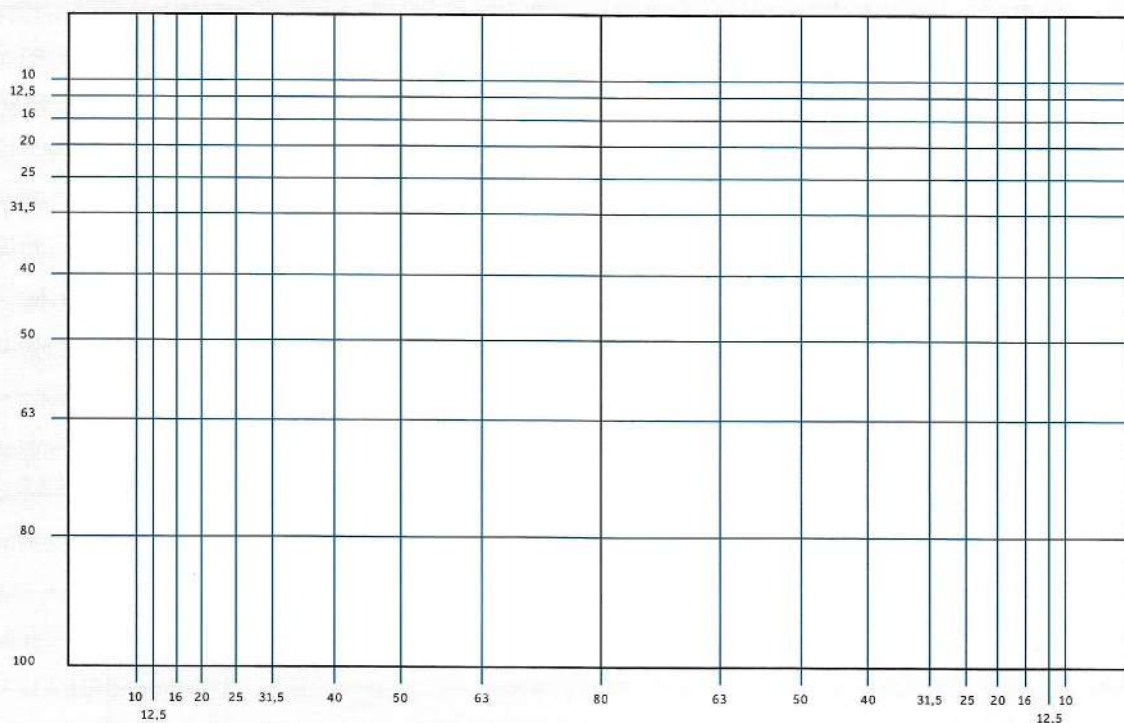
Чертеж Виллара может быть использован для создания рабочих областей различных размеров, у которых поля всегда будут иметь соотношение 2 : 3 : 4 : 6.



СЕТКА 12 × 12, ОСНОВАННАЯ НА $\frac{1}{9}$ ТРЕУГОЛЬНИКА

Ряд Ренара

Симметричная сетка



Ряды предпочтительных чисел

Предпочтительные числа являются еще одной системой пропорций, которую можно использовать для построения пропорциональных соотношений внутри композиционной схемы.

Как и последовательность Фибоначчи, ряд предпочтительных чисел создает целостные и гармонические варианты различных пространственных соотношений для членения композиционной схемы, которые дают намного лучшие результаты, чем случайные или равные величины. С помощью предпочтительных чисел, в том числе ряда Ренара, формат

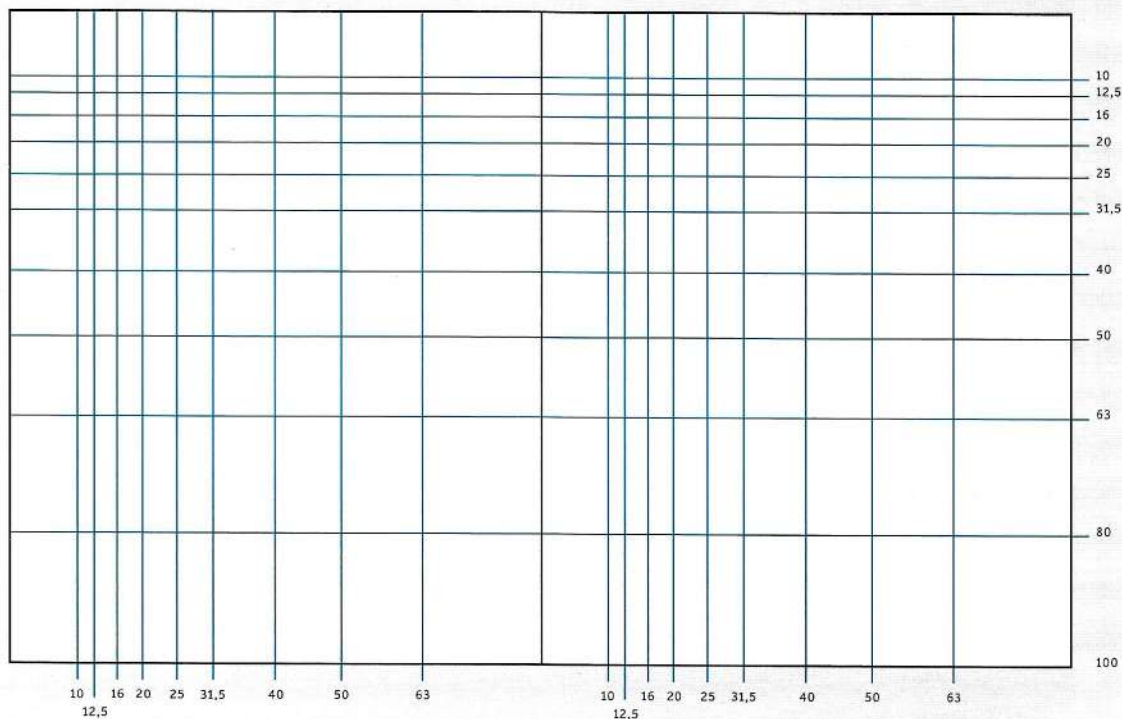
композиционной схемы можно разделить на визуально более динамичные и гармонические пропорции.

Ряд Ренара

В 1870 году инженер Шарль Ренар (Франция, 1847–1905) вывел ряд предпочтительных чисел, в котором диапазон от 1 до 10 делится на 5, 10, 20 или 40 фрагментов. Числовой коэффициент этих двух конструктивных чисел приближен к постоянному значению, а именно корни 5, 10, 20, 40 степеней из 10, или приблизительно 1,58; 1,26; 1,12 и 1,06

Ряд Ренара

Асимметричная сетка



соответственно, что является геометрической последовательностью.

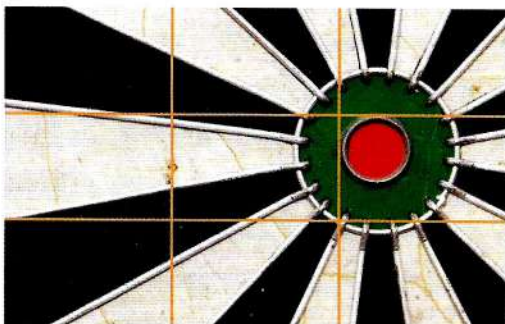
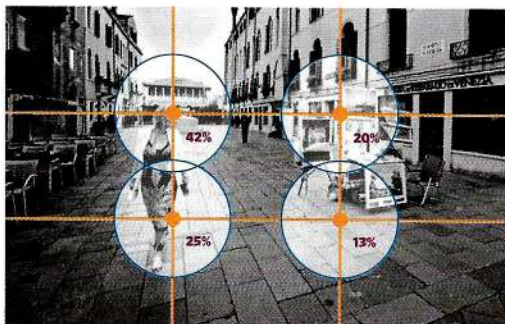
Две показанные сверху сетки полос — симметричная и асимметричная — были построены при помощи ряда Ренара.

Специальные числа

Численные значения всегда были неотъемлемой и чрезвычайно важной частью большинства областей дизайна, в том числе графического. Их роль не сводится только к тому, чтобы служить инструментом измерений. К примеру, используя нечетные числа в композиционных схемах, можно

создать асимметричные сетки, которые будут более динамичными и интересными, чем построенные при помощи четных чисел симметричные сетки. В соответствии с этим подходом число 3, или правило третей, играет значительную роль в построении композиционных схем.

Латинское выражение *Omne trium perfectum* означает, что все, существующее в количестве трех единиц, является совершенным или, по крайней мере, завершенным. Эта идея объясняет, почему в различных сферах дизайна число 3, или правило третей, имеет такое убедительное визуальное воздействие.



На этих изображениях показано, каким образом правило третей используется для создания композиционных центров. Посредством разбиения изображения на три равные вертикальные и горизонтальные части строится сетка, по которой определяется оптимальное размещение элементов

композиции. Визуальное напряжение и центр внимания могут быть созданы внутри любой композиционной схемы путем выравнивания ее элементов по горизонтальным или вертикальным линиям или их расположения в точках пересечения.

Иллюстрации: ©Alphotographic, ©chrisbrignell, ©workhardphotos.

Правило третей

В визуальной культуре широко известно, что правило третей является мощным и эффективным способом создания и организации динамичных композиционных схем. Эта система пропорций основана на теории, согласно которой человеческий взгляд естественным образом привлекают точки пересечения линий, образованные путем членения объекта на трети.

Для того чтобы применить эту систему в композиционной схеме, необходимо разделить ее на три равных вертикальных и горизонтальных фрагмента, которые вместе образуют композиционную сетку из 3 колонок и 3 рядов, 9 модулей и 4 точек пересечения. Главные визуальные элементы композиции размещаются в точках пересечения, чтобы создать визуальное напряжение и передать ощущение движения или действия (илл. слева).

Этой бесхитростной системой пропорций пользовались художники и скульпторы эпохи Ренессанса, поскольку она очень похожа на принцип золотого сечения, хотя и не имеет с ним связи. Сегодня эта система пропорций применяется в полиграфии и цифровом дизайне, а также в фотографии и кино.

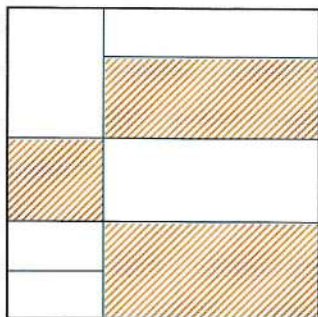
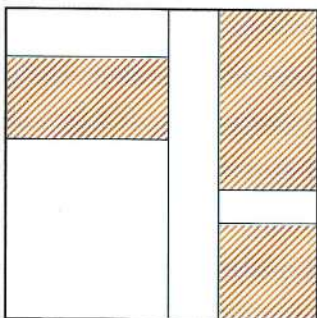
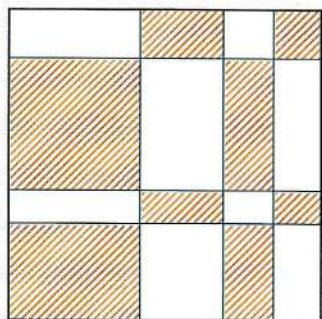
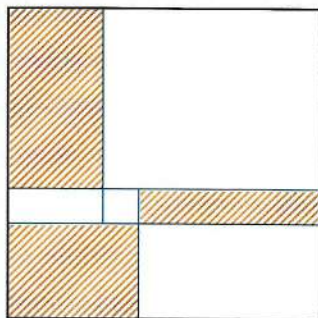
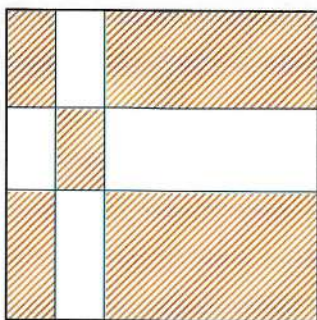
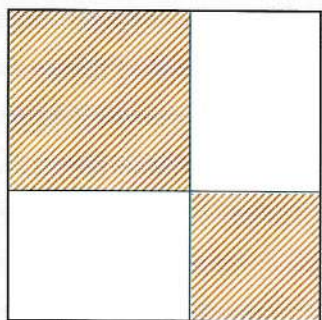
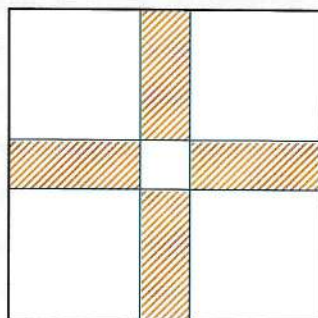
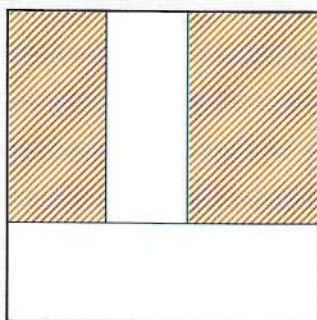
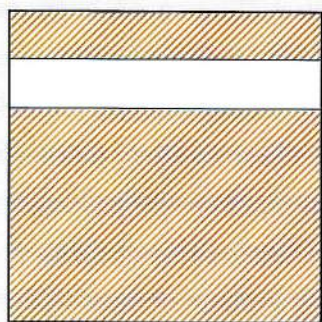
Модульор

В 1945 году именитый архитектор-модернист Шарль-Эдуар Жаннере, более известный как Ле Корбюзье (Швейцария, 1887–1965), представил новую систему пропорций, основанную на измерениях человеческого тела, удвоении, последовательности Фибоначчи и золотом сечении. Эта система получила название «модульор».

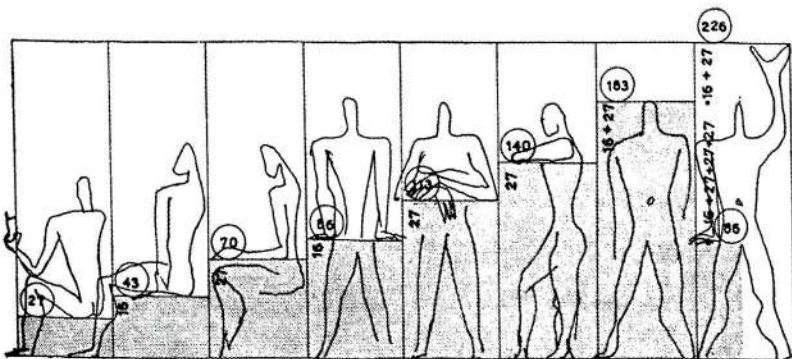
Ле Корбюзье разработал эту систему пропорций, опираясь на исторические традиции, установленные Витрувием, Леонардо да Винчи и Леоном Баттисти Альберти (Италия,

8 × 1	8 × 2	8 × 3	8 × 5	8 × 8
5 × 1	5 × 2	5 × 3	5 × 5	5 × 8
3 × 1	3 × 2	3 × 3	3 × 5	3 × 8
2 × 1	2 × 2	2 × 3	2 × 5	2 × 8
1 × 1	1 × 2	1 × 3	1 × 5	1 × 8

Модуль — продолжение



ГАРМОНИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ СХЕМЫ
НА ОСНОВЕ МОДУЛА



Система пропорций Ле Корбюзье, известная как модульор, основана на золотом сечении, последовательности Фибоначчи, а также функциональных параметрах и строении человеческого тела.

Иллюстрация:
©Fondation Le Corbusier

1404–1472), которые пользовались математическими пропорциями и измерениями человеческого тела для того, чтобы создать и улучшить основные пропорции и функции своих работ.

В основе системы Ле Корбюзье лежат три основные высотные отметки в человеческой анатомии: макушка, солнечное сплетение и крайняя точка правой руки (илл. вверху).

Сам Ле Корбюзье описал свою систему как «ряд гармонических измерений, соответствующих масштабам человеческого тела и универсально применимых в архитектуре и механике». Эта система была использована в планировке нескольких его строений, а позже подробно изложена в двух томах: «Модульор» (1948) и «Модульор-2» (1955).

Хотя сразу после своего появления модульор не получил повсеместного применения, он стал источником вдохновения и основным инструментом для создателей сеток в рамках интернационального типографического стиля (также известен как швейцарский стиль; возник в Швейцарии в 1950-х годах, характеризуется асимметрией композиции, гротескными шрифтами и использованием сеток) и модернистских дизайн-движений во второй половине XX века.

Международный стандарт бумажных форматов ISO

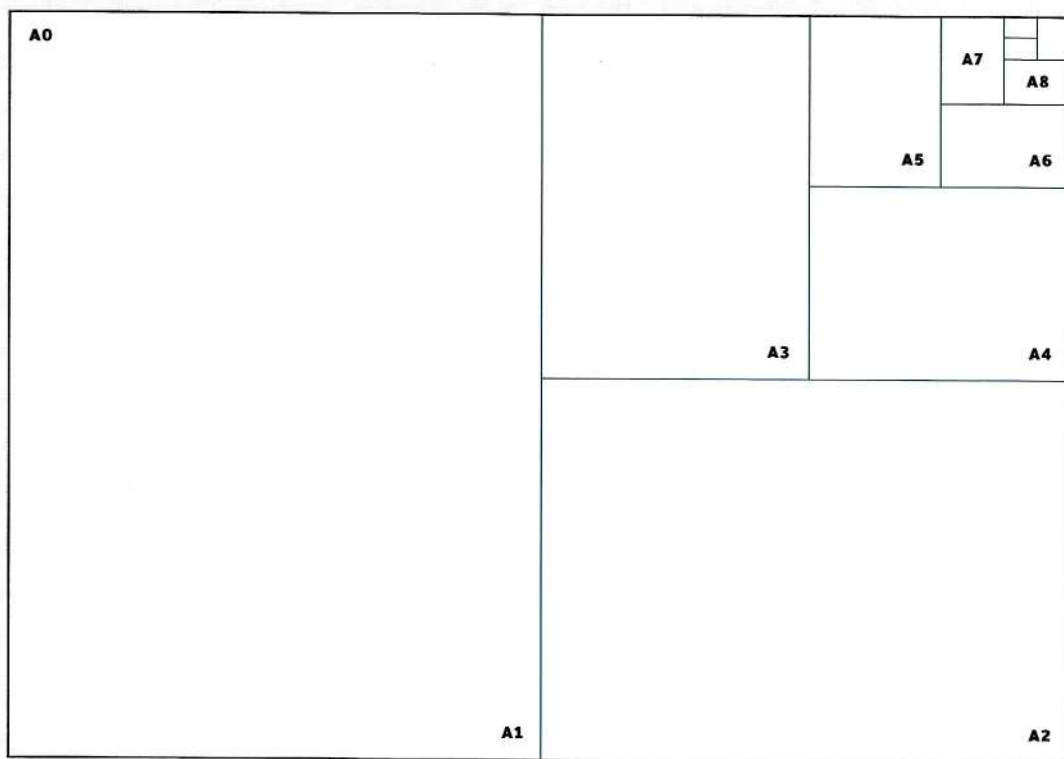
Стандартизированные размеры бумаги, или метрические размеры ISO (International Organization for Standardization — Международная организация по стандартизации), являются наиболее распространенными и универсальными в тех странах, где используется метрическая система мер. Стандарт ISO, изначально называвшийся DIN A (Немецкий институт по стандартизации), был введен в Германии в 1922 году.

Стандартизированные размеры бумаги — это удобное и эффективное средство коммуникации. Практические преимущества стандартизированной системы размеров известны давно, а первые случаи ее применения были зарегистрированы в Италии еще в XIV веке.

В основе стандартов пропорциональных размеров лежит соотношение 1 : 1,4142. Это значит, что каждый размер отличается от предыдущего или последующего в два раза. Вне зависимости от того, сколько раз делить листы пополам, их пропорции останутся неизменными.

Стандарт ISO делится на три группы: А, В и С. Листы группы А по большей части используются в полиграфии, в частности для деловых бланков и публикаций; группа В предназначена для плакатов и информационных графиков, а С — в основном для конвертов. Каждый размер

Стандартизированные размеры бумаги ISO



внутри группы маркируется так называемым нулевым суффиксом: например, A0, B0 и C0. Меньшие размеры имеют обозначения A1, A2 и A3, и каждый равен половине предыдущего листа. Если размер короткой стороны увеличивается вдвое или длинной стороны уменьшается вдвое, то пропорции остаются прежними.

Стандартный лист A0 имеет те же пропорции при размере 841×1189 мм (33,1×46,8 дюйма)

и площадь в один квадратный метр. Каждая последующая цифра после буквы A означает, что по сравнению с предыдущим листом площадь уменьшилась в два раза. Например, лист A1 размером 594×841 мм (23,4×33,1 дюйма) равен половине листа A0. Лист A2 (420×594 мм, или 16,5×23,4 дюйма) составляет четверть, или 25%, от формата A0, а лист A3 (297×420 мм, или 11,7×16,5 дюйма) — восьмую часть от A0.

ГРУППА А

ГРУППА В

ГРУППА С

A0 841×1189 мм
33,1×46,8 дюйма

A1 594×841 мм
23,4×33,1 дюйма

A2 420×594 мм
16,5×23,4 дюйма

A3 297×420 мм
11,7×16,5 дюйма

A4 210×297 мм
8,3×11,7 дюйма

A5 148×210 мм
5,8×8,3 дюйма

A6 105×148 мм
4,1×5,8 дюйма

A7 74×105 мм
2,9×4,1 дюйма

A8 52×74 мм
2,0×2,9 дюйма

A9 37×52 мм
1,5×2,0 дюйма

A10 26×37 мм
1,0×1,5 дюйма

B0 1000×1414 мм
39,4×55,7 дюйма

B1 707×1000 мм
27,8×39,4 дюйма

B2 500×707 мм
19,7×27,8 дюйма

B3 353×500 мм
13,9×19,7 дюйма

B4 250×353 мм
9,8×13,9 дюйма

B5 176×250 мм
6,9×9,8 дюйма

B6 125×176 мм
4,9×6,9 дюйма

B7 88×125 мм
3,5×4,9 дюйма

B8 62×88 мм
2,4×3,5 дюйма

B9 44×62 мм
1,7×2,4 дюйма

B10 31×44 мм
1,2×1,7 дюйма

C0 917×1297 мм
36,1×51,1 дюйма

C1 648×917 мм
25,5×36,1 дюйма

C2 458×648 мм
18,0×25,5 дюйма

C3 324×458 мм
12,8×18,0 дюйма

C4 229×324 мм
9,0×12,8 дюйма

C5 162×229 мм
6,4×9,0 дюймов

C6 114×162 мм
4,5×6,4 дюйма

C7 81×114 мм
3,2×4,5 дюйма

C8 57×81 мм
2,2×3,2 дюйма

C9 40×57 мм
1,6×2,2 дюйма

C10 28×40 мм
1,1×1,6 дюйма

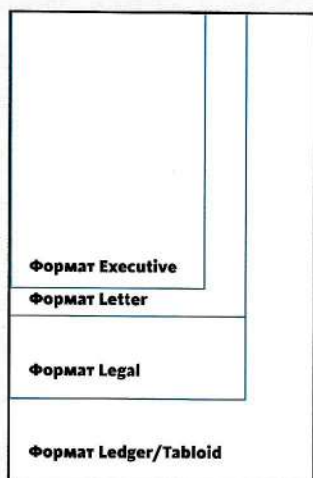
Размеры больших листов, чем A0, сохраняют те же пропорции и обозначаются префиксом перед буквой. Например, формат 2A0 обозначает размер вдвое больший, чем 0, и равен 1189×1682 мм (46,8×65,2 дюйма).

Американский и канадский стандарты

ISO используется по всему миру, кроме США и Канады, где размеры и форматы определяет

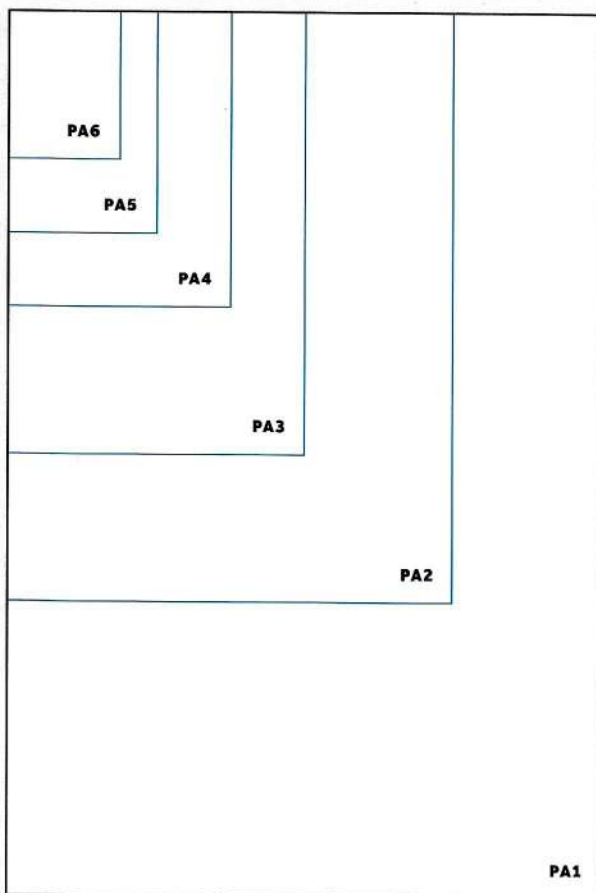
Американский национальный институт стандартов. Наиболее распространенные форматы, основанные на этих стандартах, называются letter (от англ. «письмо»; 8,5×11 дюймов), legal (происходит от формата блокнота с линованной бумагой; 8,5×14 дюймов), executive (от англ. «управляющий»; 7×10 дюймов) и ledger/tabloid (от англ. «журнал/таблоид»; 11×17 дюймов).

Американский и канадский стандарты



СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИЙ СТАНДАРТ РАЗМЕРОВ
БУМАГИ

Executive	7×10 дюймов 184×267 мм
Letter	8,5×11 дюймов 216×279 мм
Legal	8,5×14 дюймов 216×356 мм
Ledger/ Tabloid	11×17 дюймов 279×432 мм



КАНАДСКИЙ СТАНДАРТ РАЗМЕРОВ БУМАГИ

PA1	560×840 мм 22×33,1 дюйма	PA5	140×210 мм 5,5×8,3 дюйма
PA2	420×560 мм 16,5×22,1 дюйма	PA6	105×140 мм 4,1×5,5 дюйма
PA3	280×420 мм 11×16,5 дюйма		
PA4	210×280 мм 8,3×11 дюймов		

Подобно стандарту ISO, североамериканский формат также основан на пропорциональном соотношении размеров. Однако в основе ISO лежит единообразное соотношение сторон, а северо-американская система имеет два варианта пропорций: 1,545, или 11×17 , и 1,294, или 17×22 , что накладывает ограничения на то, сколько раз можно увеличить или уменьшить размер так, чтобы на листе не оставалось свободного поля.

Канадский стандарт CAN 2-9,60M, введенный в 1976 году, предполагает шесть форматов с маркировкой P, параметры которых являются округленными размерами североамериканского стандарта. Также в канадском стандарте вместо общепринятых соотношений сторон используются уникальные, характерные лишь для Канады.

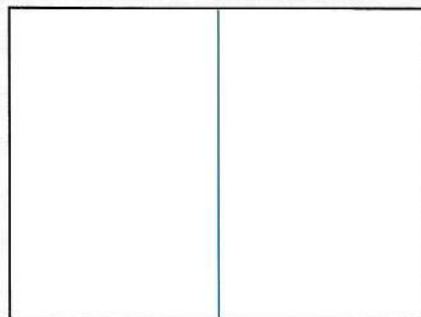
Стандартизированные книжные форматы

Стандартный книжный формат определяется путем измерения расстояний от верхней до нижней точки корешка и от одного края обложки до другого. Размер книжной полосы определяется размером листа, на котором она печатается, и тем, сколько раз этот лист складывается перед обрезкой.

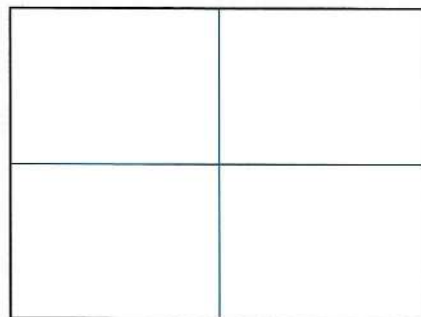
Большинство книжных форматов обозначают, сколько страниц получается из стандартного типографского листа путем складывания его в тетрадь-вкладку. Например, книги форматом в половину типографского листа состоят из тетрадей в 1 сгиб, формат ин-кварто — из тетрадей, сложенных 2 раза, то есть в 4 листа, или 8 страниц, а ин-октаво — из тетрадей, сложенных 3 раза, или в 8 листов, или 16 страниц (илл. справа).



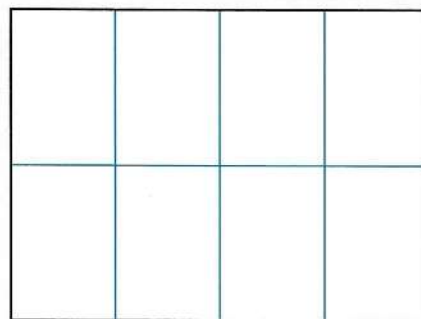
Стандартизированные книжные форматы



ИН-ФОЛИО, ИЛИ ФОРМАТ В ПОЛОВИНУ ТИПОГРАФСКОГО ЛИСТА
(ОДИН СГИБ)



ИН-КВАРТО, ИЛИ ФОРМАТ В ЧЕТВЕРТУЮ ЧАСТЬ ЛИСТА
(ДВА СГИБА)



ИН-ОКТАВО, ИЛИ ФОРМАТ В ВОСЕМЬ ЧАСТЕЙ ЛИСТА
(ТРИ СГИБА)

Стандартизированные книжные форматы — продолжение

БРИТАНСКИЕ СТАНДАРТИЗИРОВАННЫЕ КНИЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

	Octavo	Quarto
Pott	6,3 × 4 дюйма 160 × 102 мм	8 × 6,3 дюйма 203 × 160 мм
Foolscap	6,8 × 4,3 дюйма 173 × 109 мм	8,3 × 6,8 дюйма 211 × 173 мм
Crown	7,5 × 5 дюйма 191 × 127 мм	10 × 7,5 дюйма 254 × 191 мм
Large Crown	8 × 5,3 дюйма 203 × 134 мм	10,5 × 8 дюйма 267 × 203 мм
Large Post	8,3 × 4,3 дюйма 213 × 109 мм	10,3 × 8,3 дюйма 262 × 211 мм
Demy	8,8 × 5,6 дюйма 224 × 142 мм	11,3 × 8,8 дюйма 287 × 224 мм
Post	8 × 5 дюймов 203 × 127 мм	10 × 8 дюймов 254 × 203 мм
Small Demy	8,5 × 5,6 дюйма 216 × 142 мм	11,3 × 8,5 дюйма 287 × 216 мм
Medium	9 × 5,8 дюйма 229 × 147 мм	11,5 × 9 дюймов 292 × 229 мм
Small Royal	9,3 × 6,1 дюйма 236 × 155 мм	12,3 × 9,3 дюйма 312 × 236 мм
Royal	10 × 6,3 дюйма 254 × 160 мм	12,5 × 10 дюймов 318 × 254 мм
Super Royal	10,3 × 6,8 дюйма 262 × 173 мм	13,5 × 10,3 дюйма 343 × 262 мм
Imperial	11 × 7,5 дюйма 280 × 191 мм	15 × 11 дюймов 381 × 279 мм

СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИЕ СТАНДАРТИЗИРОВАННЫЕ РАЗМЕРЫ*

48 mo	2,5 × 4 дюйма 65 × 100 мм
32 mo	3,5 × 5,5 дюйма 90 × 140 мм
18	4 × 6,5 дюйма 100 × 165 мм
16 mo	4 × 6,75 дюйма 100 × 170 мм
12 mo	5 × 7,375 дюйма 125 × 190 мм
Crown Octavo	5,375 × 8 дюймов 135 × 200 мм
Octavo	6 × 9 дюймов 150 × 230 мм
Medium Octavo	6,5 × 9,25 дюйма 165 × 235 мм
Royal Octavo	6,5 × 10 дюймов 165 × 250 мм
Super Octavo	7 × 11 дюймов 180 × 280 мм
Imperial Octavo	8,25 × 11,5 дюйма 210 × 290 мм
Quarto	9,5 × 12 дюймов 240 × 305 мм
Folio	12 × 19 дюймов 305 × 480 мм

*По данным Американской библиотечной ассоциации.

Проверьте себя

1. В чем состоят основные различия между абсолютной и относительной системами измерений?
2. Назовите стандартные постоянные величины измерений в англо-американской типометрической системе.
3. Назовите стандартные постоянные величины измерений в метрической системе.
4. Назовите две рациональные величины в относительной системе измерений в типографике.
5. Назовите три системы пропорций, которые может использовать графический дизайнер для создания разнообразных пространственных соотношений в композиционных схемах.
6. Как называется рисунок человеческой фигуры, который представляет визуальную теорию системы пропорций, разработанную Леонардо да Винчи?
7. Назовите числовое соотношение золотого сечения.
8. Постройте канон Ван дер Граафа.
9. Определите числовые ряды, основанные на последовательности Фибоначчи.
10. Постройте динамический прямоугольник и определите соотношение его сторон.
11. Как называется система пропорций, разработанная известным архитектором-модернистом Ле Корбюзье?
12. Назовите соотношение сторон стандартизированных бумажных размеров ISO.
13. Какая абсолютная система измерений лежит в основе стандартизированных бумажных размеров ISO?
14. Постройте диаграмму Виллара.

Ответы на с. 222.

Анатомия сетки



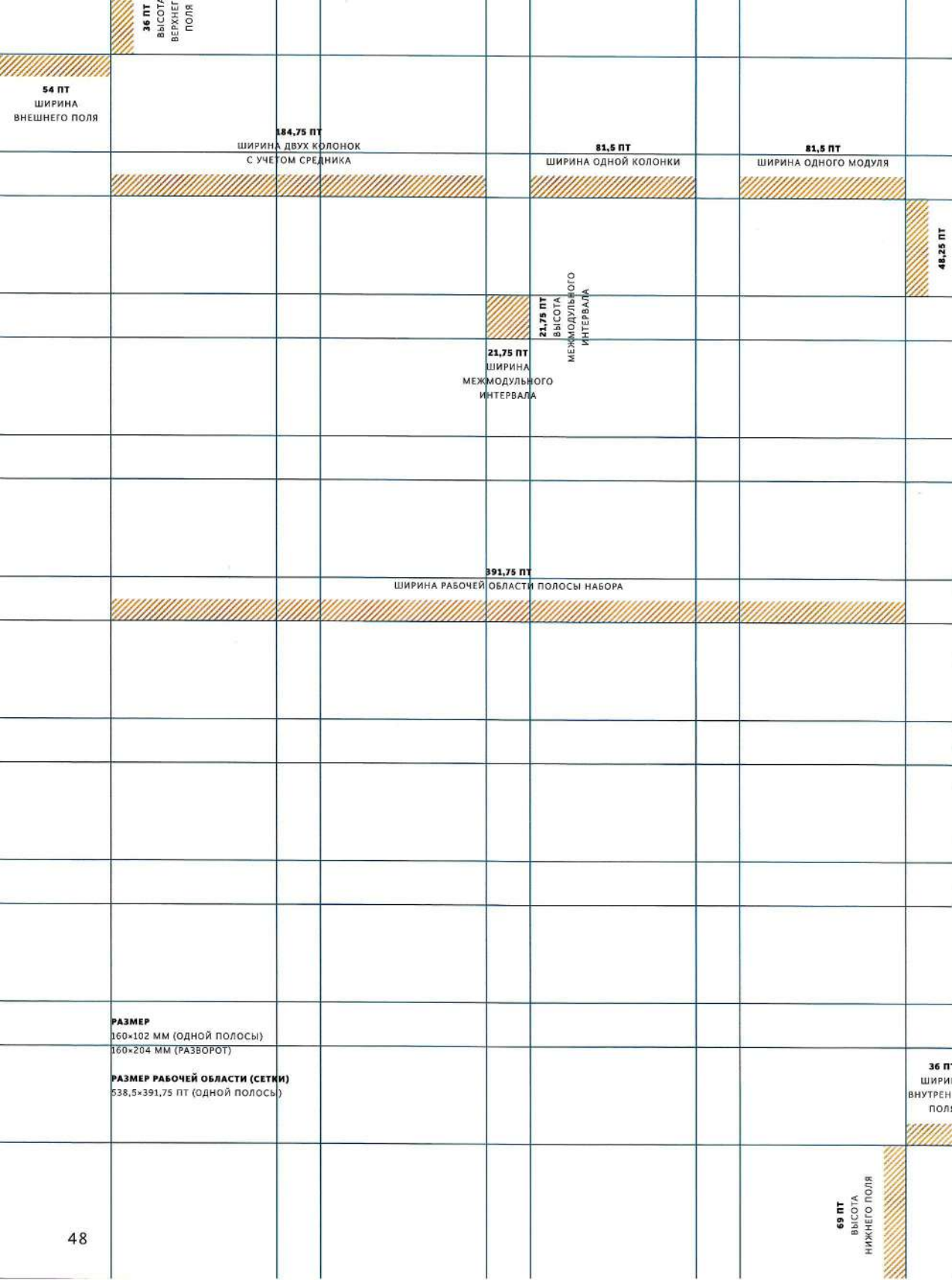
Для того чтобы лучше понять и оценить многообразие составляющих сетку анатомических элементов (подробнее о них — в разделе 3), графический дизайнер должен быть знаком со всеми ее формами, структурами и нюансами. Каждая сетка, начиная от простой манускриптной (с. 78) и заканчивая более сложными с внутренней иерархией (с. 106), имеет уникальный внешний вид, а также характерные особенности, которые, в свою очередь, формируют композиционную схему верстки, исходя из визуального и текстового содержания. Любая сетка состоит из набора выровненных элементов,

выступающих в качестве направляющих для организации и размещения визуальных компонентов внутри композиционной схемы (с. 47–49). Эти структурные элементы присутствуют во всех сетках, вне зависимости от сложности их устройства, и могут сочетаться между собой или использоваться отдельно друг от друга.

На основе хорошо спланированной сетки вы сможете создать бесконечное количество композиционных решений. Также в круг обязанностей графического дизайнера входит придумывание новых сеток в зависимости от специфики задачи. Все дизайнерские задачи отличаются друг от друга, и поэтому для решения каждой из них требуются специально разработанные сетки. Понимание этого важнейшего момента неизбежно будет оказывать влияние на ваше визуальное восприятие и поможет вам принимать более удачные и продуманные решения относительно выбора и применения сетки.

Основными анатомическими элементами сетки являются внешние поля, колонки, модули, модульные области, пробельные строки, маркеры, интервалы, пространства между аллеями и модульные группы.

◀ Аллеи	▼ Колонки	◀ Средники, или межколоночные интервалы	▼ Модули	
			▼ Пробельные строки	
			▼ Модульные группы	
			▼ Модульные области	
▼ Маркеры			Внешнее поле ▶	
РАЗДЕЛ 2			АНАТОМИЯ СЕТКИ	47



45-50 ЗНАКОВ ДЛИНА СТРОКИ	20-25 ЗНАКОВ ДЛИНА СТРОКИ	20-25 ЗНАКОВ ДЛИНА СТРОКИ
Aquatur? Elest officit maximus doluptus, to dolenimi, sit vellesed que id quatem quaspiet veni berspis deles miliciis volluptas ipidi sequis nessim endis dolorum veruptam velibea aborum atium que velliquodi dit aut laccus dolum nonsequunt et quiaerum quae ilibus iume volupta quid que nisit pernatae. Gente voluptur? Fictur ma sust eaquatem est, ve mo te expe lmil earchit aspiciame volendi tionser ШРИФТ СІНТА ВООК КЕГЛЬ 9 ПТ, ИНТЕРЛИНЬЯЖ 14 ПТ +5 (НА ОСНОВЕ КОЛОНОК/ МОДУЛЕЙ И ИНТЕРВАЛОВ)	Ovit, ut occulpa nus, aute vollatia nestiurrum quia comnis ut excero blandam liqui volores etur a dolup- tio consequer voluptatur? ШРИФТ СІНТА ВАСК КЕГЛЬ 7 ПТ, ИНТЕРЛИНЬЯЖ 10,5 ПТ +5 (75% ОТ ОСНОВНОГО ТЕКСТА)	Quiates dia volut am volum aut volupta tiundit inctotas moluptatur, volores es moloratur as is volu
50-55 ЗНАКОВ ДЛИНА СТРОКИ Is non prepel etur, ut eosandio etus dolor aut et quibus, comnient, volorestio omnihic tesequatur aliqua volup tiunt magnis experuntiat velis quiantis sitate volores destiberum assequod es quam, odic temporporum volecus ex essimi, con non res niet rectur, corestr uptat emquat volupis tiunto quam, quatusam eictempor aut at min nis ventio tem fugitatio officae. Itam excere ipsus audi si comnihiecto eos dusapis tiorem ent am, cus, alit ataescid quidus qui del maio. Itate sitaqua os ВВЕДЕНИЕ СІНТА ВООК КЕГЛЬ 14 ПТ, ИНТЕРЛИНЬЯЖ 21 ПТ +5 (200% ОТ ОСНОВНОГО ТЕКСТА)		

Поля

Поля представляют собой границы, или негативные пространства, расположенные вокруг полосы набора и определяющие рабочую область, в которой размещается визуальное и текстовое содержание. Определение пропорций полей играет важную роль, поскольку они отвечают за установление общего баланса и визуальной напряженности внутри композиционной схемы полосы. Поля также используются графическими дизайнерами для того, чтобы обратить внимание на визуальное или текстовое содержание, дать возможность глазу читателя отдохнуть, а также для размещения дополнительной информации — колонтитулов и колонцифр.

Для различения разных типов полей внутри сетки и схемы страницы используются специальные идентификаторы. К примеру, верхнее, или головное, поле — это горизонтальное поле, расположенное сверху полосы. Нижнее поле — горизонтальное поле внизу полосы. Внешнее, или боковое, поле — это вертикальное поле, расположенное вдоль внешнего края полосы, которое заключает визуальное и текстовое содержание в рамку. Внутреннее поле расположено посередине сгиба разворота. Его также называют корешковым.

В любой сетке поля выполняют сразу несколько функций. Например, основной их функцией является заключение визуального и текстового содержания в рамку внутри композиционной схемы полосы таким образом,

чтобы читателю было легче взаимодействовать с ним, понимать его назначение. Выбор между равными, симметричными и неравными, асимметричными полями сделает рабочую область для размещения визуального или текстового содержания либо меньше, либо больше. С помощью равных полей создается статическая композиционная схема, в то время как неравные поля позволяют придать композиционной схеме динамику и движение. Поля, более широкие, чем средники (межколоночные интервалы), побуждают читателя сосредоточить взгляд внутри рабочей области полосы, тогда как более узкие поля уменьшают визуальное напряжение.

Также важно учитывать пропорции и параметры внутренних полей — внутри композиционной схемы разворота, чтобы визуальное и текстовое содержание не исчезло в сгибе корешка книги и не стало плохо различимым. Ширина внешнего поля страницы также должна быть достаточной, чтобы читателю было удобно держать книгу и большой палец не закрывал часть визуального или текстового содержания.

В обычной, или манускриптной, сетке (с. 78) более широкие и заметные поля могут разнообразить стандартную композиционную схему. Колебания в размерах полей также позволяют создать необходимое свободное пространство, которое можно при желании использовать.

36 пт
высота верхнего поля

54 пт
ширина внешнего поля

◀ Поля

36 пт
ширина внутреннего,
или корешкового поля

69 пт
высота нижнего поля

Колонки

Колонки — это вертикальные текстовые блоки, которые создают вертикальные подразделения внутри рабочей области композиционной схемы. Сетка может содержать любое количество колонок одинаковой или разной ширины в зависимости от своего информационного содержания.

Расчет ширины колонки и длины строки является важной задачей, поскольку цель дизайнера — удобство чтения и оптимальная различимость шрифта текста. Размер кегля, длина строки и интерлиньяж являются неотъемлемыми характеристиками колонки, которые необходимо внимательно проанализировать, прежде чем окончательно определить ширину и размер колонок. Необходимо также оценить, как данный кегль шрифта соотносится с шириной колонки и количеством знаков, которое может в ней поместиться, чтобы читателю было удобно воспринимать текст.

Для максимального удобства чтения считается, что в строке должно помещаться от 45 до 60 знаков с учетом пробелов. Этот критерий может меняться в зависимости от выбранного шрифта и кегля. Если ширина колонки слишком мала для данного кегля, то это приведет к чрезмерному количеству переносов. Если же ширина будет слишком большой для кегля, то глаза читателя быстро устанут, и ему будет все сложнее находить начало новой строки.

Оптимальный размер текстовой колонки способствует размеренному и комфортному взаимодействию с читателем не только через последовательный текст внутри композиционной схемы, но и через все визуальные элементы верстки.

538,5 ПТ	ВЫСОТА КОЛОНКИ
----------	----------------

Модули (модульные клетки)

Модули являются индивидуальными единицами пространства внутри сетки. Они разделены равными интервалами, которые повторяются внутри композиционной схемы и образуют колонки и строки различных размеров.

Как и в случае с модульной сеткой (с. 92), модули формируются посредством горизонтальных пробельных строк, которые делят вертикальные колонки внутри сетки полосы на строки, образуя тем самым модульную структуру. Отдельные группы колонок и строк вместе со средниками образуют модульные области, которые могут выполнять определенные, повторяющиеся во всей композиционной схеме функции.

Нужно правильно выбирать количество модулей в композиционной схеме полосы. В то время как модули меньшего размера предполагают большую гибкость и позволяют добиться более высокой точности в композиционной схеме, использование слишком большого количества модулей может визуальнo запутать читателя.

Пропорция и размеры модуля также являются важными аспектами. Пропорция модуля может быть вертикальной или горизонтальной и основанной на пропорциях и ориентации иллюстраций, используемых в верстке, или же на ширине и высоте абзацев основного текста. Размеры полей и интервалов также связаны с конечными размерами модуля. Таким образом, сетка выполняет роль каркаса для содержания, а содержание, в свою очередь,

напрямую связано с сеткой, в которой оно размещается.

Модульные области

Модульные области представляют собой некоторое количество модулей внутри сетки, образующих элементы композиционной схемы и содержащих однотипную информацию (изображения или колонки текста).

Пробельные строки

Пробельные строки — это горизонтальные линии внутри сетки, с помощью которых визуальное и текстовое содержание размещается и выравнивается в определенных областях и которые участвуют в направлении движения взгляда читателя по композиционной схеме, а также определяют стартовые и конечные точки для текста и изображений на полосе. Колонки сетки могут быть разделены одной или несколькими равноудаленными друг от друга пробельными строками.

Пробельные строки — это невидимые направляющие, которые помогают организации визуальных элементов и негативного пространства, а также направляют взгляд читателя по полосе или развороту. К примеру, в сетке с несколькими колонками (с. 82) пробельные строки могут выступать в качестве вторичной структуры, с помощью которой можно устанавливать нетипичные разрывы между блоками текста или размещать объекты. Они могут служить для определения места размещения повторяющихся заголовков или колонцифр,

▼ Пробельная строка

▼ Модули

48,25 ПТ
ВЫСОТА МОДУЛЯ

81,5 ПТ
ШИРИНА МОДУЛЯ

▼ Модульные области

184,75 пт
ШИРИНА МОДУЛЬНОЙ ОБЛАСТИ

188,25 ПТ
ВЫСОТА МОДУЛЬНОЙ ОБЛАСТИ

а также для обозначения областей, где должны быть расположены иллюстрации или различные типы текстовой информации вроде хронологий, подпунктов или врезок.

Маркеры

Маркеры определяют место размещения дополнительной информации: верхние или нижние колонтитулы, колонцифры (номеров страниц) или любого другого повторяющегося элемента, который занимает постоянное место на странице или развороте. Маркеры—это ценный инструментарий навигации, помогающий читателю без труда ориентироваться в визуальном и текстовом содержании издания.

Средники (межколоночные интервалы) и аллеи

Средники и аллеи обычно считаются неактивным пространством в сетке. Средники разделяют отдельные колонки текста, а аллеи — внутреннее (корешковое) поле. Помимо того, что средники визуально отделяют колонки друг от друга, они влияют и на общий вид композиционной схемы верстки, а также определяют удобство восприятия визуального и текстового содержания.

Центральный интервал, или аллея, представляет собой центральное поле сетки, где две полосы встречаются у корешка. Термины «интервал» и «аллея» служат также для определения расстояния от текстовых колонок до обреза полосы.

Хотя обычно средники и аллеи используются для разделения элементов страницы или самих страниц, они также могут

выполнять функцию ключевого визуального элемента композиции. Например, увеличивая или уменьшая размер интервала по отношению к прилежащим элементам, можно добиться более очевидного баланса или создать повышенную визуальную напряженность между ними. Средники и аллеи также можно использовать для привлечения внимания к визуальному и текстовому содержанию внутри композиционной схемы, создания областей для отдыха взгляда читателя или для размещения вторичной, повторяющейся информации.

Аллею обычно применяют для отделения одной полосы от другой, однако это разделение может быть минимизировано или вовсе убрано, если разместить в этой области изображения. С помощью такого нетипичного и эффективного способа использования аллеи можно дополнительно визуальное воздействовать на читателя, а также варьировать масштаб и разнообразить ритм в любой композиционной схеме. Однако следует помнить, что размещение основного текста в аллее может вызвать ряд проблем, особенно при использовании небольшого кегля.

Модульные группы

Разбиение сетки на группы модулей позволяет создавать множество вариантов динамичных композиционных схем и при этом не менять базовую структуру и элементы этой сетки. Гармоническая и динамичная композиционная схема состоит из колонок текста и модульных групп, внутри которых размещаются иллюстрации.

◀ Аллея

◀ Средник

- ▼ Модульные группы

184,75 ПТ
ШИРИНА МОДУЛЬНОЙ ГРУППЫ

48,25 ПТ	ВЫСОТА МОДУЛЬНОЙ ГРУППЫ
----------	-------------------------

238,75 ПТ
ШИРИНА МОДУЛЬНОЙ ГРУППЫ (С УЧЕТОМ ВЫЛЕТА)

188,25 ПУ
ВЫСОТА МОДУЛЬНОЙ ГРУППЫ

▼ Маркеры

Терминология

Изучив предлагаемое терминологическое руководство, вы овладеете универсальным языком для описания частей любых композиционных схем, а также научитесь анализировать и сравнивать их элементы и характеристики.

Знакомство с терминами поможет вам лучше понять и прочувствовать гармонию и сложность композиционных схем верстки. Хорошо образованный и эффективно работающий графический дизайнер должен знать основы верстки, системы сеток, анатомию сеток, принципы композиции и характеристики верстки для того, чтобы лучше ориентироваться во множестве терминов, описывающих анатомию верстки, а также распознавать похожие и различающиеся аспекты всевозможных схем верстки.

Понимание этих основ отразится на ваших визуальных суждениях, а также позволит вам принимать более эффективные и продуманные решения при разработке и составлении композиционных схем, с помощью которых вы сможете передавать смысл и вступать в коммуникацию с читателем.

Crown

Стандартный книжный размер в Великобритании:
ин-кварто — 246 × 189 мм (9,5 × 7,5 дюйма) и ин-октаво — 186 × 123 мм (7,5 × 5 дюймов).

Demy

Стандартизированный книжный размер в Великобритании: ин-кварто — 276 × 219 мм (11 × 8,5 дюйма) и ин-октаво — 216 × 138 мм (8,5 × 5,5 дюйма).

Executive

Стандартизированный формат бумаги 7 × 10 дюймов, согласно ANSI.

Junior Legal

Стандартизированный североамериканский размер бумаги 8 × 5 дюймов, или 203 × 127 мм.

Large Crown

Стандартизированный английский размер бумаги: ин-кварто — 258 × 201 мм (10 × 8 дюймов), ин-октаво — 198 × 129 мм (8 × 5 дюймов).

Ledger

Стандартизированный североамериканский размер бумаги 432 × 279 мм (17 × 11 дюймов).

Legal

Стандартизированный североамериканский размер бумаги 216 × 356 мм (8,5 × 14 дюймов).

Letter

Стандартизированный североамериканский размер бумаги 216 × 279 мм (8,5 × 11 дюймов).

PostScript

Язык описания страниц, разработанный компанией Adobe в 1998 году.

Royal

Стандартизированный английский книжный размер: ин-кварто — 312 × 237 мм (12,25 × 9,5 дюйма), ин-октаво — 234 × 138 мм (8,5 × 5,5 дюйма).

Tabloid

Стандартизированный североамериканский размер бумаги 279 × 432 мм (11 × 17 дюймов).

Абзацный отступ

Белое пространство, обозначающее начало нового абзаца в сплошном тексте. Образуется путем левосторонней втяжки первой строки абзаца.

Абсолютные единицы измерения

Абсолютные системы измерения, такие как англо-американская типографская и метрическая, всегда основаны на стандартных постоянных величинах измерения — типографских пайках и пунктах, миллиметрах и сантиметрах соответственно.

Аксометрия

Аксометрическая проекция — это параллельная проекция геометрического предмета, где направление обзора искажено таким образом, чтобы на одной плоскости было видно сразу две стороны изображаемого предмета. Также называется наклонной плоскостью.

Аллея

См. Средник (межколоночный интервал).

Англо-американская типометрическая система

Англо-американская типометрическая система — это абсолютная система измерений, основанная на стандартных постоянных величинах измерения — пунктах и пайках (0,01383 и 0,166 дюйма соответственно). 12 пунктов равны 1 пайке, а 6 паек равны 72 пунктам, или 1 дюйму.

Аппарат издания

Дополнительные материалы в виде приложений, примечаний, библиографии, глоссария и алфавитного указателя, обычно размещаемые в конце издания и не являющиеся частью основного текста.

Асимметричная сетка

Сетка, в которой правая и левая полосы композиционно находятся в неравных отношениях (обычно правая полоса доминирует над левой), посредством чего формируется асимметричный или несбалансированный внешний вид разворота.

Асимметрия

Асимметрия возникает, когда визуальные объекты скомпонованы нарочито неравномерно, создавая эффект случайного или динамичного расположения, дисбаланса и хаотичности. Также используется термин «динамический баланс».

Атмосферная (воздушная) перспектива

Атмосферная перспектива — визуальный эффект, при котором иллюзия перспективы и пространственные отношения в двухмерной композиции создаются цветом, тоном и контрастом.

Баланс

Баланс относится к различным уровням гармонии или диссонанса между визуальными элементами композиционной схемы.

Базовая линия (линия шрифта)

Базовая линия — воображаемая прямая линия, проходящая по нижнему краю знаков, на которой они стоят или вдоль которой выровнены.

Базовая сетка (сетка базовых линий)

Базовая сетка является неотъемлемым элементом любой сетки и состоит из набора равноудаленных горизонтальных базовых линий, на которых стоят заголовки, сплошной текст и другие визуальные элементы верстки. Обычно базовая сетка строится с учетом конкретного кегля шрифта и интерлиньяжа.

Баланс внутри формата

См. Симметрия.

Белое пространство

Неактивное пространство, окружающее активный визуальный элемент внутри композиции. Также называется негативным пространством.

Близость расположения

Термин описывает расположение визуальных элементов близко друг от друга, что формирует между ними пространственную и информационную связь.

Блочная сетка

См. Манускриптная сетка.

Божественная пропорция

См. Золотое сечение.

Вес

Воспринимаемый физический вес элемента в любой композиции влияет на то, насколько сильно он привлекает внимание. Например, визуально более тяжелый элемент больше привлекает внимание, чем визуально легкий элемент такого же размера.

Верстка

Размещение и компоновка визуальных элементов в виде шрифта, иллюстраций и другой графики на полосе или экране.

Вертикальное выравнивание

См. Выравнивание.

Вертикальная симметрия

Вертикальная симметрия строится относительно воображаемой вертикальной линии, выступающей в качестве разделителя композиционной схемы, где правая и левая стороны зеркально идентичны. Примером вертикальной симметрии являются пятна Роршаха.

Верхнее поле

См. Головное поле.

Висячий элемент

Одно слово или первая строка абзаца, расположенная внизу полосы набора или текстовой колонки.

Восприятие простого соотношения фигуры и фона

Восприятие простого соотношения фигуры и фона возникает, когда фигура выполняет роль позитивного и активного пространства, а фон — негативного и пассивного. При таком композиционном соотношении фигура четко видна и существует отдельно от фона.

Восприятие фигуры и фона

Восприятие фигуры и фона — это способность человека распознавать визуальные элементы либо как объект (фигуру), размещенный на фоне, либо как фоновое поле композиции.

Вращательная симметрия

Вращательная симметрия формируется внутри композиционной схемы путем вращения ее элементов в наружную сторону из общей центральной точки, направляя при этом взгляд читателя внутрь композиции. В качестве примера вращательной симметрии, созданной человеком, можно привести орнаменты арабески или мандалы. В природе примером такой симметрии служит, например, подсолнух.

Врезка

Врезкой называют узкую колонку, которая по высоте равна остальным колонкам сетки, а в ширину — половине колонки. Обычно она располагается слева или справа по краю сетки. По большей части использовалась для размещения указательной информации в таблоидах и газетах в конце 1990-х годов и в начале XXI века.

Выключка по ширине (по формату)

Выравнивание строк текста одновременно по левому и правому краям колонки. См. также Выравнивание.

Выключка влево

См. Выравнивание (выключка).

Выключка вправо

См. Выравнивание (выключка).

Выключка по центру

См. Выравнивание.

Вылет

Печатная область за границей обреза полосы, где продолжают такие графические объекты, как иллюстрации и цветные заливки, если они должны упираться в край обреза.

Выравнивание (выключка)

Организация и размещение внутри композиционной схемы строк сплошного текста относительно определенного

поля или оси. Выравнивание может быть разным: выключка влево, полная выключка и выключка по центру.

Выравнивание влево

См. Выравнивание.

Выравнивание вправо

См. Выравнивание.

Выступ

См. Висячий отступ.

Выходные данные

Выходные данные содержат список имен и должностей авторов, редакторов, консультантов и правообладателей, имеющих отношение к публикации книги или другого печатного издания.

Гармоническое деление

См. Золотое сечение.

Головное поле

Область сверху полосы, также называемая верхним полем.

Горизонтальное выравнивание

См. Выравнивание.

Горизонтальная симметрия

Горизонтальная симметрия создается тогда, когда условный горизонт или горизонтальная линия делит композицию на равные части. В качестве примера такой симметрии можно привести пейзаж, отражающийся на поверхности спокойного озера.

Двойной квадрат

См. Динамический прямоугольник.

Двойственное изображение (обратимые фигуры)

Эффект двойственного изображения возникает, когда отношение между объектом композиции и фоном (пространством) не поддается определению и может ввести в заблуждение, но при этом может быть полностью осознано. В случае с двойственным изображением два объекта имеют общий край или контур. В качестве классического

примера можно привести изображение вазы Рубина, созданное психологом Эдгаром Рубином (Дания, 1886–1951). На этом изображении позитивное черное пространство имеет контур двух человеческих профилей, а белое негативное пространство образует форму вазы. Концентрируя взгляд то на белом, то на черном объекте, зритель заставляет изображения чередоваться от лиц к вазе и наоборот.

Двусторонняя симметрия

См. Симметрия.

Дидо

Старинная европейская единица измерения, равная 0,0148 дюйма, или 0,0376 см.

Динамический баланс

См. Асимметрия.

Динамический прямоугольник

Динамический прямоугольник — это прямоугольник, у которого соотношение сторон (высота, разделенная на ширину) равно определенной величине динамической симметрии: золотому сечению (1 : 1,618), прямоугольнику 2 : 3, двойному квадрату (1 : 2) или корневому прямоугольнику (1Ф, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 5 и т. д.).

Длина строки

См. Ширина полосы набора.

Длинное тире (Em dash)

Тире, равное по длине одной круглой шпации. Используется между отдельными словами.

Единство

Единство возникает, когда разрозненные визуальные элементы связываются внутри композиции, создавая тем самым неразрывное целое.

Зеркальная симметрия

Зеркальная симметрия возникает, когда визуальные элементы зеркально отображаются на противоположной стороне от центральной оси композиции. Данный вид симметрии возможен как при вертикальной, так и при горизонтальной ориентации, если с обеих сторон центральной оси элементы идентичны. В природе зеркальная

симметрия встречается, например, в рисунке на крыльях бабочки монарха. Также называется горизонтальной симметрией, вертикальной симметрией.

Значение цвета

Фундаментальное свойство цвета, зависящее от светлости или темноты цвета.

Золотая середина

См. Золотое сечение.

Золотая пропорция

См. Золотое сечение.

Золотая спираль

Золотая спираль вписывается в золотой прямоугольник, разделенный на меньшие пропорциональные прямоугольники и квадрат. Их площади уменьшаются и образуют спираль, в которой радиус равен сторонам квадрата. Такая логарифмическая спираль, основанная на пропорции золотого сечения, встречается в естественных природных образованиях, например в строении раковин моллюсков.

Золотое число

См. Золотое сечение.

Золотое сечение

Система пропорций гармонических пространственных отношений, основанная на приблизительном соотношении 8 : 13. Также называется божественной пропорцией, золотой серединой, золотым числом, золотой пропорцией, гармоническим делением и золотым прямоугольником.

Золотой прямоугольник

См. Золотое сечение.

Иерархическая сетка

Сетка, которая по причине неоднородности содержания предполагает варьирующуюся от полосы к полосе систему размещения элементов и текстовых областей.

Иерархия

Иерархия заключается в логическом порядке размещения визуальных элементов в композиции исходя из важности

этих элементов. Может быть выражена размером, разрядкой или цветом.

Изображенное пространство

Изображенное пространство является манипуляцией на плоской поверхности с целью создать ощущение глубины, движения или направления, для чего используется оптическая иллюзия для обмана восприятия и взгляда зрителя.

Изометрическая проекция

Изометрическая проекция получается, когда три видимые поверхности объекта отображены одинаково, все оси одновременно повернуты на 30° от плоскости изображения и имеют одинаковый угол проекции. Все линии проекции одинаково укорочены, а углы между осями равны 120°.

Иллюзия движения

Иллюзией движения называют эффект, создающий ощущение движения визуальных элементов в композиции.

Ин-кварто

Технический термин, описывающий формат книги или брошюры, когда 4 страницы печатаются на обеих сторонах листа бумаги, а затем фальцуются два раза, образуя тетрадь в 4 листа, или 8 страниц (кварто). Образован от латинского слова, означающего «четверть».

Ин-октаво

Ин-октаво — это технический термин, описывающий формат книги или брошюры, когда 8 страниц печатаются на обеих сторонах листа бумаги, после чего лист фальцуются три раза, образуя тетрадь из 8 листов, или 16 страниц (октав). Выражение пришло из латыни и означает «в восьмую» или «восьмой раз».

Ин-фолио (folio)

Технический термин, описывающий формат книги или буклета, в которых разворот печатается на одном листе, а затем сгибается пополам. Таким образом получается тетрадь из четырех полос. Происходит от латинского слова *folium*, означающего «лист».

Инкунабула

Книги, напечатанные в Европе до середины XV века.

Канон Ван дер Граафа

Система пропорций на основе методологии построения композиционной схемы полосы с оптимальными пропорциями полей и рабочей области для текста. Канон Ван дер Граафа представляет собой историческую реконструкцию системы, которая, предположительно, использовалась для создания приятных пропорций на страницах средневековых рукописей и первопечатных книг (инкунабул) и в работах таких ранних типографов и издателей, как Иоганн Гутенберг.

Корневой прямоугольник

См. Динамический прямоугольник.

Коллаж

Коллаж — это композиция, получающаяся в результате коллажирования, или соединения текстур, готовых материалов, изображений, газетных вырезок и других визуальных элементов. Происходит от французского глагола *coller* («клеить»).

Колонка

Колонка — это вертикально расположенный текстовый блок, создающий вертикальные деления внутри рабочей области композиционной схемы верстки.

Колонтитул

Колонтитул представляет собой область в нижнем поле под полосой набора (используется также в верхнем, наружном, и даже корешковом) и обычно содержит колонцифру или номер страницы, а также название книги, главы и имя автора.

Колонцифра

Колонцифра размещается на поле макета и содержит номер страницы.

Композиционный центр

Композиционный центр является фундаментальным принципом дизайна, заключающимся в выделении определенного элемента композиции таким образом, чтобы привлечь к нему взгляд читателя. Композиционный центр можно задать путем размещения визуальных элементов верстки в тех областях композиции, которые естествен-

ным образом привлекают взгляд, или же посредством контраста, повторения или движения.

Контраст

Результат размещения визуальных элементов в композиционной схеме таким образом, чтобы подчеркнуть разницу между ними.

Корешковое поле полосы

Корешковое, или внутреннее, поле полосы представляет собой вертикальное поле, расположенное на ближней к корешку (или к сгибу разворота) стороне полосы.

Короткое тире (En Dash)

Тире, которое по ширине совпадает с Эн. Используется для обозначения диапазона между цифрами (например, 8–24).

Круглая (кегельная) шпация

Относительная единица измерения, равная размеру шрифта в пунктах. Обычно совпадает по ширине с самой широкой буквой шрифта, которой почти всегда является прописная М.

Кьяроскуро

Технический прием, с помощью которого достигается такой контраст светотени, когда изображаемый объект кажется объемным.

Линейная перспектива

Линейная перспектива определяется визуальным схождением параллельных линий в одной точке, расположенной на линии горизонта. Линии перспективы, расположенные над горизонтом, направлены вниз по диагонали в точку схождения, а линии перспективы, расположенные под горизонтом, — вверх. Вертикальные линии обозначают высоту, а горизонтальные линии — ширину. В обоих направлениях линии являются параллельными. Такая перспектива также называется перспективой с одной точкой схода.

Линия привязки

Линия привязки — это горизонтальная линейка в сетке, к которой «привязывается» визуальное и текстовое содержание в композиционной схеме. Она служит для того, чтобы взгляд читателя всегда останавливался на одной и той же точке на всех полосах издания.

Терминология — продолжение

Л — П

Лист

Одна страница издания, запечатанная с двух сторон, каждая из которых является страницей.

Макет монтажа

Расположение миниатюр сверстанных полос издания таким образом, чтобы показать порядок следования полос.

Манускриптная сетка

Манускриптная сетка является самой простой сеткой и представляет собой прямоугольную полосу набора, которая используется для размещения сплошного текста. Также называется блочной сеткой.

Маргиналии

Текстовые элементы в виде заголовков, колонтитулов и колонцифр, которые располагаются на полях полос.

Маркер

Маркеры служат для размещения в сетке дополнительной информации в виде верхних или нижних колонтитулов, колонцифр (номеров страниц) и любых других повторяющихся элементов, которые занимают постоянное место на странице или развороте.

Масштаб

Масштаб относителен и основан на пропорции. Его визуальная характеристика в композиционной схеме может быть объективной или субъективной. См. также Объективный масштаб, Субъективный масштаб.

Межколоночный промежуток

См. Средник.

Метрическая система измерений

Стандартные постоянные величины измерения метрической системы представлены миллиметрами (0,001 метра, 0,1 сантиметра, 0,0394 дюйма). Один миллиметр равен 2,85 англо-американского пункта.

Миллиметр

Стандартная единица измерения длины в метрической системе. Один миллиметр равен 0,001 метра, или 0,03937 дюйма.

Модулар

Система пропорций, основанная на измерениях человеческого тела, удвоении, последовательности Фибоначчи и золотом сечении, созданная именитым архитектором-модернистом Ле Корбюзье, известным также как Шарль-Эдуар Жаннере (Швейцария, 1887–1965).

Модуль

Модуль представляет собой отдельную, обособленную равными промежутками единицу пространства внутри сетки, которая повторяется на полосе и образует колонки и строки различных размеров.

Модульная группа

Модульная группа представляет собой некоторое количество модулей, которые вместе образуют область внутри сетки полосы и предназначены для размещения в них определенного вида повторяющейся информации. Также называется областью.

Модульная область

См. Модульная группа.

Модульная сетка

Модульная сетка — это система, состоящая из ряда вертикальных и горизонтальных колонок, образующих модули (обычно модульные квадраты), которые служат для организации сложной информации в виде сплошного текста и иллюстраций различного масштаба, как, например, в газетах, графиках-схемах и календарях.

Мозаика

Мозаикой называется изображение, собранное из небольших фрагментов цветного стекла, камня, керамики или других материалов.

Монотипная единица

Величина измерения, зависящая от ширины знака или буквы и включающая белое пространство по обеим сторонам, но без выносных элементов.

Монтаж

Монтаж — это процесс создания одного изображения из фрагментов разных изображений. Происходит от французского глагола, означающего «собирать».

Муар

Муаровый узор является визуальным эффектом, возникающим, когда два или более угла раstra фотографического изображения имеют неверные значения и в результате накладываются друг на друга.

Направление взгляда

Используя положение объекта или элемента дизайна внутри композиционной схемы, можно задавать направление взгляда читателя. Если элементы композиции расположены в определенном направлении, то взгляд неизбежно будет следовать ему.

Напряженность

Относится к различным уровням гармонии и дисгармонии, которые возникают между визуальными элементами композиционной схемы верстки.

Негативное пространство

См. Белое пространство.

Нечетная страница (recto)

Правая полоса композиционной схемы верстки или разворота. Название произошло от латинского *recto folio* («страница, расположенная справа»).

Нижнее поле

Пространство в нижней части полосы.

Область заголовка

Область заголовка в композиционной схеме полосы расположена сразу после головного поля над основным текстом и обычно содержит название книги или главы либо имя автора.

Обратное соотношение фигуры и фона

Обратное соотношение фигуры и фона возникает, когда фигура служит фоном, а фон — фигурой. Причиной такой графической инверсии являются очертания, образующиеся на стыке фигуры и фона.

Объективный масштаб

Объективный масштаб отражает действительные параметры физического объекта или реальное визуальное соот-

ношение между реальным объектом и его графическим представлением.

Ощущение завершенности

Принцип гештальта в визуальном восприятии, в соответствии с которым человеческий мозг обладает природной способностью распознавать незавершенные объекты как целостные.

Пагинация

Пагинация — это процесс разбиения на страницы, их последовательная организация, а также нумерация.

Пайка

Единица измерения в типографике. 12 пунктов равны 1 пайке, а 6 паяк равны 72 пунктам, или 1 дюйму (точнее, 0,996 дюйма).

Паспарту

Рамка, внутри которой размещается иллюстрация или визуальный элемент. Служит для стандартизации представления материала. Происходит от французского слова, означающего «проходит повсюду».

Паттерн

Паттерном называют особый вид текстуры, который состоит из повторяющейся композиционной структуры, отличающейся четкой организацией и системностью.

Передний обрез страницы

Внешний край полосы, или поле, противоположное корешковому.

Перспектива с двумя точками схождения

См. Плоскостная перспектива.

Перспектива с одной точкой схождения

См. Линейная перспектива.

Плоскостная перспектива

Плоскостная перспектива возникает, когда две видимые стороны элемента вытягиваются в сторону двух точек схождения, расположенных на удалении у линии горизонта. Вертикальные линии внутри композиции остаются параллельными по отношению друг к другу.

Терминология — продолжение

П – С

Горизонтальные же параллельные линии будут по диагонали уходить к двум точкам схождения, расположенным на любой стороне линии горизонта. Такая перспектива также называется перспективой с двумя точками схода.

Повторение

Прием, описывающий многократное использование визуальных элементов в композиционной схеме.

Подпись к изображению

Подпись к изображению является детальным текстовым описанием к иллюстрации, фотографии либо другому изображению или графическому элементу внутри композиционной схемы.

Поле

Негативное пространство, расположенное между колонками текста и обрезом полосы.

Полезное пространство

Полезное пространство — это физическая область, которую занимает визуальная композиция.

Половина листа

См. Ин-фолио.

Полоса

Полосой, или страницей, называется одна сторона листа книги. На полосе внутри композиционной схемы размещаются текст и иллюстрации.

Полукруглая шпация

Относительная единица измерения в типографике, равная половине размера шрифта в пунктах. Обычно совпадает с половинной шириной самой широкой буквы шрифта, которой почти всегда является прописная М.

Последовательность

Последовательность является важнейшим визуальным и эмпирическим свойством, которое помогает читателю комфортно и интуитивно взаимодействовать с представленным материалом. В композиционных схемах верстки, особенно в публикациях и веб-сайтах со сплошным текстом, последовательность должна быть продумана таким образом, чтобы было удобно воспринимать информацию.

Если материал подан сбивчиво и запутанно, читатель, скорее всего, быстро устанет, почувствует раздражение и в итоге прекратит читать.

Последовательность Фибоначчи

Последовательность Фибоначчи представляет собой ряд чисел, в котором каждый следующий член является суммой двух предыдущих: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 и т. д. Эта последовательность имеет прямое отношение к золотому сечению и пропорции 8 : 13. Также называется числом Фибоначчи.

Поток

Естественное по своему характеру и ритму визуальное движение либо между элементами композиции, либо между полосами макета.

Правило третей

Система пропорций, основанная на теории, согласно которой человеческий взгляд естественным образом останавливается в точках пересечения линий, разделяющих изображение на три части по горизонтали и вертикали.

Пробельные строки

Пробельные строки — это горизонтальные линейки сетки, разделяющие визуальное и текстовое содержание в отдельные разделы композиции. Используются в качестве стартовых и конечных позиций расположения текста или иллюстраций на полосе.

Пропорция

Пропорция является одним из основных принципов дизайна, который определяет систематическое отношение одного визуального элемента к другому внутри композиционной схемы.

Пространство

Пространством называют один из важнейших визуальных элементов, который нельзя разместить или позиционировать в композиционной схеме. Пространство — это расстояние или область между, вокруг, над, под или внутри других визуальных элементов (фигуры, формы, иллюстрации) в композиции. Оно может быть двухмерным или трехмерным, плоским, поверхностным, глубоким, открытым,

закрытым, позитивным, негативным, полезным, неопределенным или иллюзорным.

Противопоставление

Размещение контрастирующих визуальных элементов, которые выражают противоречащие идеи или точки зрения, непосредственно друг рядом с другом внутри композиции.

Психологическое пространство

Психологическое пространство является визуальной композицией, оказывающей влияние на восприятие и взгляд зрителя.

Пункты

Абсолютная система измерений в типографике, основанная на постоянных значениях пайки (0,166 дюйма) и пункта (0,01383 дюйма). 12 пунктов равны 1 пайке, а 6 паек равны 72 пунктам, или 1 дюйму.

Радиальный баланс

Радиальный баланс основан на форме круга и возникает, когда визуальные элементы композиции расходятся по кругу от центра, а их визуальный вес распределяется равномерно.

Размер в пунктах

Высота буквы или графемы шрифта от верхней точки верхнего выносного элемента до нижней точки нижнего выносного элемента. Также называется кеглем.

Разрыв

Продолжение сплошного текста из нижней части колонки в верхнюю часть следующей колонки на той же или на следующей полосе.

Рабочая область полосы

Активное пространство, в котором располагаются такие визуальные элементы, как шрифт, иллюстрации и другой контент.

Расположение

Место, где вертикально позиционируется объект в двухмерной композиции. Например, нижняя часть композиции ассоциируется с передним планом, или областью, ближе всего расположенной к зрителю. Верх композиции — это

задний план, или область, удаленная от зрителя. Чем выше в композиционной схеме находится элемент, тем более удаленным он кажется.

Ритм

Термин используется для описания движения либо элементов композиционной схемы, либо самой композиции от полосы к полосе. Ритм может быть размеренным, плавным или возрастающим.

Размеренный ритм возникает, если интервалы между элементами композиции или полосами всегда одинаковы. Плавный ритм создается посредством естественных визуальных переходов между элементами композиции или полосами. Возрастающий ритм можно задать последовательным представлением элементов композиции или переходами между полосами.

Ряд

Горизонтальная колонка.

Ряд Ренара

Ряд предпочтительных чисел, выведенный инженером Шарлем Ренаром (Франция, 1847–1905), в котором диапазон чисел от 1 до 10 делится на 5, 10, 20 или 40 фрагментов. Числовой коэффициент этих конструктивных чисел приближен к постоянному значению, а именно корням 5, 10, 20 и 40 степеней из 10, или приблизительно 1,58, 1,26, 1,12 и 1,06 соответственно, что является геометрической последовательностью.

Ряды предпочтительных чисел

Ряды предпочтительных чисел являются системой пропорций, основанной на разделении формата композиционной схемы на динамичные и гармонические пропорции, эстетически более приятные, чем если бы формат был поделен на равные части.

Сантиметр

Стандартизированная единица измерения длины в метрической системе. Один дюйм равен 2,54 см.

Сетка

Сетка является двухмерной структурой, состоящей из горизонтальных и вертикальных осей, которые используются

Терминология — продолжение

С – Ц

для размещения и организации визуальных элементов композиционной схемы верстки.

Сетка Марбера

Сетка Марбера — это организационная и композиционная сетка, разработанная графическим дизайнером Ромеком Марбером (Польша, род. 1925) в 1961 году для издательства Penguin Books и основанная на принципе золотого сечения.

Симметричная двухколоночная сетка

Симметричной двухколоночной сеткой называют такую сетку, в которой правая и левая полосы зеркально отражают друг друга, и обе они разбиты на две равные по ширине колонки.

Симметричная многоколоночная сетка

Симметричная многоколоночная сетка представляет собой сетку, в которой правая и левая полосы композиционной схемы верстки зеркально отражают друг друга, а на каждой полосе расположено несколько колонок.

Симметричная одноколоночная сетка

В симметричной сетке правая и левая полосы композиционной схемы верстки зеркально отражают друг друга, при этом на каждой полосе располагается только одна колонка.

Симметричная сетка

В симметричной сетке правая и левая полосы композиционной схемы верстки зеркально отражают друг друга, а ко-решковые поля имеют такую же ширину, что и боковые поля, что позволяет создать симметричный и сбалансированный разворот.

Симметрия

Симметрия возникает, когда идентичные визуальные элементы равномерно размещены относительно оси композиции, создавая тем самым эффект зеркального отражения.

Система относительных измерений

Система относительных измерений в типографике основана на рациональных величинах в виде кернинга, дробной черты и тире, которые напрямую зависят от кегля используемого шрифта, при этом величина кегля измеряется в относительных единицах. Если меняется кегль шрифта,

также меняется и относительный размер его букв и глифов, поскольку они измеряются базовой единицей Эм.

Сквозной нижний или верхний колонтитул

Это визуальный указатель вверх или вниз полосы, в котором расположена информация о той части книги, на которой в данный момент находится читатель (название книги или публикации, главы, раздела, имя автора и колонтитул).

Слепая колонцифра

Слепая колонцифра учитывается в нумерации страниц, но не видна читателю.

Составная сетка

Составная сетка образована путём интеграции нескольких многоколоночных сеток в единую систему.

Спуск полос

Организация и размещение полос верстки таким образом, чтобы после печати их можно было фальцевать, резать и сложить в тетради.

Средник (межколоночный промежуток)

Средник представляет собой вертикальный промежуток между колонками текста.

Стандартизированные размеры бумаги ISO

Стандартизированные размеры бумаги, или метрические размеры ISO, являются наиболее распространенными и универсальными в тех странах, где используется метрическая система мер. В основе стандартов пропорциональных размеров лежит прямоугольник с соотношением 1:1,4142.

Субъективный масштаб

Субъективный масштаб связан с индивидуальным восприятием реального объекта. Этот вид масштаба относится только к личному опыту и, следовательно, является субъективным.

Текстура

Текстурой называют характеристики и внешний вид визуальной или тактильной поверхности.

Тесселяция

Паттерн плоских форм, которые идеально подходят друг к другу и не образуют наложений или зазоров по линии соединения.

Тетрадь

Два или более листа книги, фальцованных или соединенных в корешковом сгибе.

Титульные элементы

Дополнительный материал, обычно расположенный в первой тетради книги и не являющийся частью основного текста. Титульными элементами являются титул, шмуц-титл, страница с выходными данными и оглавление.

Трансляционная симметрия

Трансляционная симметрия образуется путем размещения идентичных элементов в различных областях композиционной схемы. Такой тип симметрии может формироваться в любом направлении и на любом расстоянии, если основная ориентация ее элементов не меняется. Повторяющиеся паттерны на архитектурных поверхностях вроде фризов и кирпичных фасадов являются примерами трансляционной симметрии.

Фигура

См. Восприятие фигуры и фона.

Физическое пространство

Физическое пространство — это реальный трехмерный мир. Физическим композиционным пространством можно назвать, например, систему условных обозначений в аэропорту, выставку произведений искусства и артефактов в музее или большую витрину магазина.

Фон

Полоса, поверхность или фоновая область композиции, внутри которой располагаются визуальные элементы (фигуры). См. также Восприятие фигуры и фона

Форма

Формой называются различные виды очертаний или структур визуальных объектов композиции.

Формат

Формат — это рабочая область, на которой располагается композиционная схема. Формат книги — это полоса, а форматом веб-сайта является окно браузера.

Форматы бумаги группы А

В основе метрических размеров бумаги ISO лежит прямоугольник, соотношение высоты и ширины которого равно квадратному корню из 2. Стороны листа A0 равны 841 × 1189 мм (33,1 × 46,8 дюйма), а его площадь составляет один квадратный метр. Площадь листа каждого последующего размера (A1, A2, A3, A4 и т. д.) уменьшается в два раза по отношению к предыдущему (большему) листу.

Форматы бумаги группы В

В основе метрических размеров бумаги ISO лежит прямоугольник, соотношение высоты и ширины которого равно квадратному корню из 2. Стороны листа B0 равны 1000 × 1414 мм (39,4 × 55,7 дюйма), а его площадь составляет один квадратный метр. Площадь каждого последующего размера (B1, B2, B3, B4 и т. д.) уменьшается в два раза по отношению к предыдущему (большему) листу.

Форматы бумаги группы С

Метрический размер бумаги ISO, обычно используемый для конвертов. Область формата С определенного номера равна среднему геометрическому значению областей форматов А и В с тем же номером. Например, размер листа C4 равен среднему геометрическому листов A4 и B4. Размеры листа C0 составляют 917 × 1297 мм (36,1 × 51 дюйм).

Фотоколлаж

Фотоколлаж — это процесс и результат создания единого фотографического изображения путем вырезания, наклеивания, перестраивания и наложения двух или более фотографий с целью получить новое изображение.

Цвет

Цвет — это визуальное свойство объекта. Характеристика цвета зависит от сочетания отраженного и поглощенного света в спектре, а также от естественных оттенков света и пигментов.

Терминология — продолжение

Ч – Э

Центр композиции

Область композиционной схемы макета, которая больше всего притягивает внимание читателя.

Чередование

См. Последовательность.

Чертеж Виллара

Система пропорций, основанная на чертеже архитектора Виллара де Оннекура (Франция, 1200–1250), в которой прямая линия делится на логичные и гармонические фрагменты из 3, 4, 5 и более долей.

Четная страница (verso)

Полоса, расположенная слева в развороте книги. Происходит от латинского выражения *verso folio*, что означает «лист или страница, расположенная слева».

Числа Фибоначчи

См. Последовательность Фибоначчи.

Ширина колонки

См. Длина текстовой строки.

Ширина полосы набора

Ширина полосы набора равна длине строки текста, выраженной в дюймах, сантиметрах, пунктах или пайках. Также называется шириной колонки или длиной строки.

Эм

Монотипная единица измерений в типографике, равная самой широкой букве шрифта выбранного кегля — обычно заглавной М.

Эн

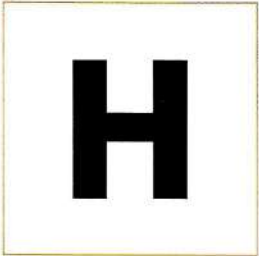
Единица измерений в типографике, равная половине ширины Эм или круглой шпации.

Проверьте себя

1. Назовите основные отличительные черты полей и средников в сетке.
2. Назовите основные особенности колонки, модуля и модульных групп.
3. В чем разница между внешним краем и корешковым полем в сетке?
4. Назовите три основные типографические характеристики, которые следует учитывать при расчете ширины колонки.
5. Назовите оптимальное количество знаков для строки текста, обеспечивающее оптимальную удобочитаемость.
6. Какие анатомические элементы модульной сетки используются для создания отдельных модулей?
7. Как называется некоторое количество модулей, образующих отдельную область в композиции?
8. Как называется горизонтальный элемент выравнивания в сетке, который используется для размещения визуального и текстового содержания в определенных частях композиционной схемы?
9. Для размещения какой информации служат маркеры?
10. Перечислите три случая использования и размещения средников в сетке.

Ответы на с. 222.

Сетки



а протяжении веков, когда требовалось что-то построить, разделить некую область или оптимизировать плоскую поверхность, человек использовал подобие сетки. Художники эпохи Возрождения использовали сетки в качестве принципа организации и построения композиции, с помощью которого можно было масштабировать наброски и готовые работы для перенесения на стену и последующего создания фрески. Картографы прибегали к сеткам для расчета координат. Архитекторы пользовались сетками для масштабирования чертежей и построения перспективы. Типографы применяли

сетки в дизайне шрифтов и при верстке книг. До создания наборного шрифта и книгопечатания для организации рукописного текста на полосах использовали простейшие сетки, основанные на пропорциональном соотношении. На протяжении следующих пяти столетий принципы построения сеток развивались, однако приемы организации полос по большей части оставались неизменными.

Сетки могут использоваться для решения широкого круга дизайнерских задач, а также являются эффективным инструментом организации контента и построения композиции в газетах, журналах, книгах, годовых отчетах, брошюрах, каталогах, системах условных обозначений, фирменных стилях, брендинге и веб-сайтах.

Являясь гибким композиционным инструментом, сетка поможет создать как статичную симметричную верстку, так и динамичную асимметричную. Сетка может быть основана на прямоугольной, угловой, асимметричной или круговой конструкции. Она может быть невидимым функциональным слоем в верстке или же, наоборот, очевидным динамичным визуальным элементом.

Графический дизайнер должен всегда продумывать структуру сетки исходя из подробного анализа визуального и текстового контента, с которым он собирается работать. Это позволит добиться некоторой свободы в компоновке и расположении несвязанных элементов в виде текста и иллюстраций внутри композиционной схемы верстки независимо от того, будет ли она двухмерной, трехмерной или виртуальной.

Сетка может быть видимой или невидимой — предполагаемой структурой или очевидным элементом дизайна. Она также выступает в качестве одного из важнейших принципов

дизайна, с помощью которого сложная и разноплановая информация организуется в единой системе. Публикации, веб-сайты, системы условных обозначений, рекламные кампании и корпоративные коммуникации включают в себя множество страниц, каждая из которых требует слегка иной композиционной схемы верстки из-за разного характера контента.

Если сетка хорошо продумана и выстроена, с ее помощью можно эффективно создавать различные композиционные схемы, при этом сохраняя визуальное единообразие и целостность.

Развитие идеи сеток происходило постепенно. Невозможно выделить одного художника или графического дизайнера как единоличного создателя или изобретателя сетки, так как множество творческих умов внесли свой вклад в ее развитие и продолжают оказывать влияние на ее дальнейшее улучшение.

Современная сетка

По своей сути все виды сеток представляют собой двухмерную структуру, состоящую из горизонтальных и вертикальных осей, которые пересекаются и служат линиями привязки для организации визуальных элементов внутри композиционной схемы верстки. Сетка является основополагающим принципом графического дизайна. Как и в случае со многими другими элементами и принципами графического дизайна, функции сетки безграничны. Сетка создает порядок и визуальное единство, а также формирует ритм и последовательность композиционной схемы верстки.

Сетка полосы в типографике представляет собой двухмерную организационную структуру, используемую для упорядочивания контента. Она служит каркасом для текстового

и визуального содержания, которое организуется рационально, эстетично и удобно для восприятия.

В начале 1950-х годов группа швейцарских графических дизайнеров-новаторов, среди них были Макс Билл (1908–1994), Эмиль Рудер (1914–1970) и Йозеф Мюллер-Брокманн (1914–1996), вдохновившись модернистскими идеями Яна Чихольда, которые тот выразил в своем труде «Новая типографика» (1928), начали сомневаться в целесообразности использования стандартной сетки полосы.

В результате они разработали современную типографскую сетку, которая стала ассоциироваться с интернациональным швейцарским стилем, также известным как швейцарская школа. Благодаря ее гибкости графические дизайнеры смогли создавать различные композиционные схемы полосы. Фундаментальный труд Йозефа Мюллера-Брокманна «Модульные сетки в графическом дизайне» (1981) помог распространить идею использования современной сетки сначала в Европе, а затем по всему миру.

Функции

Графический дизайн сообщает идеи и смыслы через организацию и упорядочивание отдельных элементов дизайна в одной композиционной схеме. Ясность и незамедлительность передачи любой идеи поддерживается визуальным единством, создаваемым посредством сетки, которая является полезным инструментом для графического дизайнера в любой области. Сетка задает структуру композиционной схемы верстки через систему горизонтальных и вертикальных пересекающихся линий, которые делят полосу на области и интервалы, образуя тем самым основу для установки

пропорциональных соотношений между элементами композиции.

Сетка — незаменимое понятие в словаре графического дизайнера, а также инструмент крайней важности, который используется для создания печатной и цифровой продукции графического дизайна, становящейся все более сложной. Сетку можно применять для организации, компоновки, разделения, увеличения, уменьшения и позиционирования визуальных элементов. Конструкция сетки может быть свободной и органичной или же жесткой и механической. Если ее правильно и уместно использовать, сетка принесет в композиционную схему верстки простоту, ясность, эффективность, гибкость, экономию, последовательность, целостность и единство.

Сетка, как и любой другой элемент, используемый в графическом дизайне, не является абсолютным принципом. Ее следует применять с учетом данных условий, при необходимости модифицировать или же вовсе отказываться от нее в пользу более интуитивного решения. Сетка может быть простой структурой с очевидным интегрированным соотношением визуального и текстового содержания, а может состоять и из более сложных форм и пропорций, позволяющих добиться большего разнообразия и точности.

Мюллер-Брокманн утверждает, что «сетка играет роль помощника, а не гарантии. Ее можно использовать по-разному, и каждый дизайнер может выбрать тот вариант, который больше всего подходит его индивидуальному стилю. Тем не менее дизайнеру стоит научиться пользоваться сеткой, поскольку это мастерство, требующее практики».

В противовес этой точке зрения Ле Корбюзье, пионер модернистской

Одним из примеров этой философии служит дизайн газеты The Herald, созданный в 1970-х годах. В то время дизайн газет и таблоидов находился в упадке. В 1971 году Vignelli Associates поручили разработать дизайн для новой еженедельной нью-йоркской газеты The Herald. Полоса газеты состояла из сетки в 6 колонок, в каждой из которых располагалось 16 модулей. В верстке использовался всего один шрифт — Times Roman. Весь основной текст был набран одним кеглем, для заголовков и подзаголовков использовались два кегля, а курсивом выделялись лишь подписи и врезки. Каждая полоса состояла из целого листа, разделенного четкими горизонтальными линиями, что позволяло читателю легко ориентироваться в статьях. Использование четкой сетки и единого набора дизайнерских спецификаций позволяло ускорить процесс производства газеты и ее оборот.



К сожалению, газета закрылась уже через год из-за конфликта с профсоюзом и проблем с распространением. Тем не менее применение сетки доказало свою целесообразность для построения композиции и оптимизации производства, и в следующие годы дизайнеры и издатели проводили редизайны своих газет и таблоидов при помощи этого эффективного инструмента.

Иллюстрация: ©Vignelli Associates

архитектуры и интернационального стиля, в своих комментариях к разработанной им сетке под названием «модуль» отмечал, что все еще оставляет за собой право в любой момент подвергнуть сомнению решение, предложенное модулем, и положиться на свои ощущения, а не на разум.

Использование сетки в основе верстки позволяет улучшить удобочитаемость и добиться баланса содержания. В случае с многостраничными макетами книг, журналов и веб-сайтов сетка также обеспечивает их последовательность и единство.

Хорошо продуманная сетка может стать для дизайнера подспорьем в разработке бесконечного количества композиционных решений. В обязанности дизайнера также входит поиск новых подходов к использованию сеток в работе над конкретными задачами. Каждая дизайнерская задача уникальна, поэтому для ее решения требуется сетка, отвечающая ее особенностям.

Профессиональный графический дизайнер обязан знать все формы, структуры и тонкости сеток для того, чтобы понимать их ценность и уметь ориентироваться во всем многообразии их анатомических элементов (раздел 2), а также различать в них общие и индивидуальные черты. Каждая сетка, будь то обычная манускриптная (с. 78) или более сложная иерархическая (с. 106), обладает определенным уникальным обликом, а также характеристиками и чертами, которые вместе образуют композиционную схему верстки, определяемую тем, как дизайнер использует и компокует визуальный и текстовый контент.

Каждая сетка состоит из ряда элементов выравнивания, которые являются направляющими для структурирования и представления

визуальных элементов внутри композиционной схемы верстки. Эти элементы анатомии присутствуют во всех сетках вне зависимости от их сложности и могут комбинироваться в зависимости от требований и целей визуального и текстового содержания.

Усвоив эти основные постулаты, вы станете иначе воспринимать визуальный ряд, а также сможете принимать более продуманные решения при выборе и применении сеток.

Правильно сконструированная сетка избавляет графического дизайнера от необходимости принимать случайные и произвольные композиционные решения благодаря четко выстроенному ряду пространственных соотношений и параметров, который, в свою очередь, обеспечивает слаженное взаимодействие всех элементов композиции и позволяет добиться целостного и информативного конечного продукта.

Манускриптная сетка

Манускриптная, или блочная, сетка является самым простым видом сетки. Она восходит к рукописям начала XIV–XV века и состоит из прямоугольной полосы набора, которая используется для размещения больших объемов сплошного текста, например как в романах и других длинных повествовательных произведениях. В классических манускриптных сетках левая и правая полосы зеркально отражают друг друга, а самым широким полем является корешковое.

Вторичными элементами манускриптной сетки могут служить верхние или нижние колонтитулы, титулы с названиями глав или разделов и колонцифры. В некоторых случаях может потребоваться отдельная область для сносок и комментариев. Обратитесь к разделу 2, чтобы ознакомиться с этими элементами.

При работе даже с такой простой сеткой, как манускриптная, требуется уделить особое внимание ширине и высоте полосы набора, чтобы обеспечить удобочитаемость и комфортное взаимодействие с большим объемом текста. Массивные повторяющиеся области, заполненные текстом, могут показаться монотонными и сложными для восприятия, поэтому скрытно или очевидно визуально интересная и разнообразная верстка крайне важна для удержания внимания читателя.

Одним из наиболее эффективных способов добавления визуальной привлекательности и разнообразия в композиционную схему верстки является изменение пропорций полей. Например, при помощи более широких полей можно задать более четкий центр внимания, а также придать композиционной схеме верстки ощущение стабильности. Более узкие поля создают визуальную напряженность, поскольку элементы композиции располагаются близко к обреза

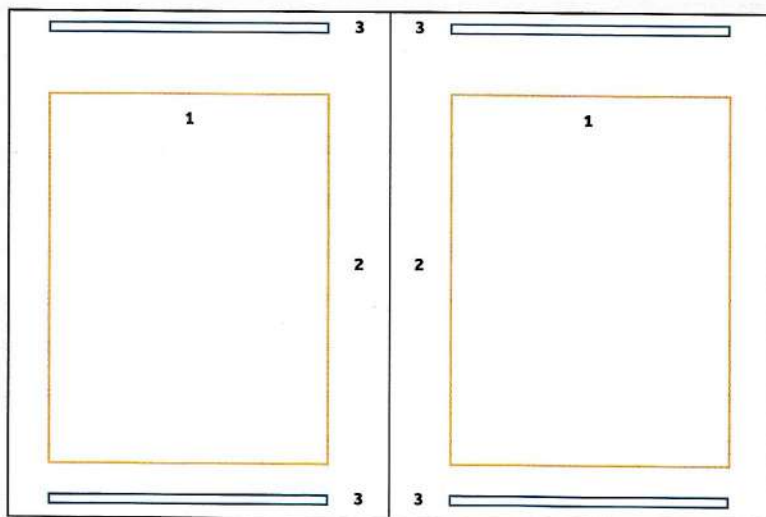
печатной или виртуальной полосы. Варьирование размеров полей либо сокращает белое пространство, либо расширяет его для последующего использования (при необходимости). Кроме того, корешковые поля всегда должны быть достаточно широкими, чтобы элементы композиции, в особенности текст, не уходили в корешковый сгиб или средники разворота.

Обычно средники являются неактивными промежутками в сетке и служат для отделения колонок текста друг от друга. Как и в случае с горизонтальными и вертикальными полями, пропорции и ширина средников также могут оказывать значительное влияние на конечный облик композиционной схемы верстки. Кроме того, при расчете окончательных параметров средников в сетке следует учитывать удобочитаемость и доступность текстового и визуального содержания.

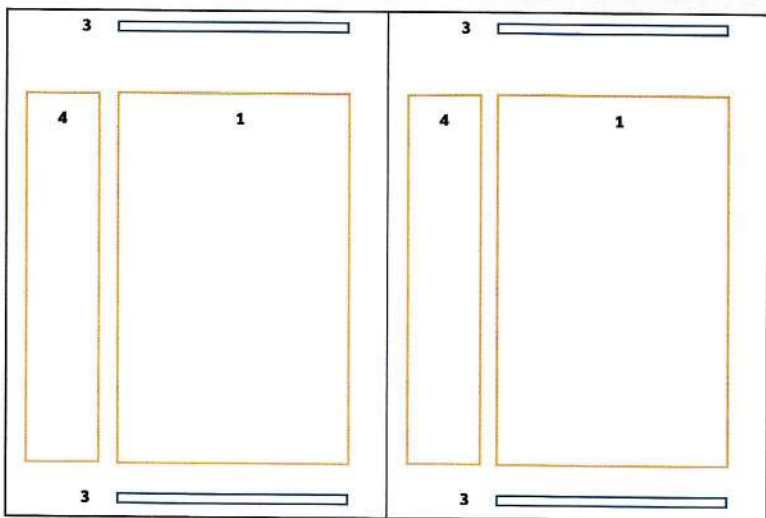
Хотя наиболее традиционный подход к использованию манускриптной сетки — это построение равнозначных по ширине колонок и полей, асимметричное решение, основанное на варьирующихся размерах полей, позволяет создать больше белого пространства на полосе, а также отвести место для такой дополнительной информации, как иллюстрации, сноски, верхние и нижние колонтитулы с названиями глав или разделов и колонцифры.

Поскольку единственным элементом манускриптной сетки является шрифт, следует уделить особое внимание параметрам полосы набора, чтобы читателю было легко и комфортно взаимодействовать с многостраничной версткой. Небольшие изменения в кегле, интерлиньяже, разрядке, цвете, акцентах и выключке также играют важную роль в создании визуальной иерархии на полосе, развороте и во всем документе, поэтому к их выбору стоит подойти ответственно.

Манускриптная сетка



СИММЕТРИЧНАЯ



АСИММЕТРИЧНАЯ

ХАРАКТЕРИСТИКИ МАНУСКРИПТНОЙ СЕТКИ

1. Полоса набора
Единая область,
в которой размещается
текст. Сетка зеркально
отражена на правой
и левой полосах.
2. Поля
Широкие корешковые
поля являются
характерной чертой
манускриптной сетки.
3. Второстепенные
элементы
Второстепенными
элементами называют
верхние и нижние
колонтитулы
с названиями глав
и разделов, а также
колонцифры.
4. Асимметрия
Асимметрично
расположенные полосы
набора позволяют
отвести место для
дополнительной
информации в виде
текста и иллюстраций.

Второстепенные элементы сетки
Второстепенные элементы сетки могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.

Полоса набора
Единая область, в которой размещается текст. Сетка зеркально отражена на правой и левой полосах.

Поля ►
Широкие корешковые поля являются характерной чертой манускриптной сетки.

Второстепенные элементы
Второстепенные элементы могут включать верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.

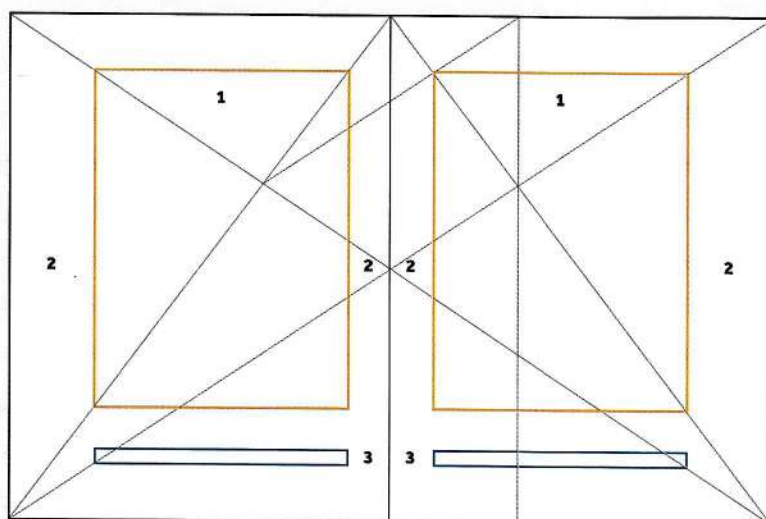
Манускриптная, или блочная, сетка является самым простым видом сетки. Она восходит к рукописям начала XIV-XV века и состоит из прямоугольной полосы набора, которая используется для размещения больших объемов сплошного текста, как, например, в романах или длинных повествовательных произведениях. В классических манускриптных сетках левая и правая полосы зеркально отражают друг друга, а самым широким полем является корешковое.

Вторичными элементами манускриптной сетки служат верхние или нижние колонтитулы с названиями глав или разделов и колонцифры. В некоторых случаях может потребоваться отдельная область для сносок и комментариев. Обратитесь к разделу 2, чтобы ознакомиться с этими понятиями.

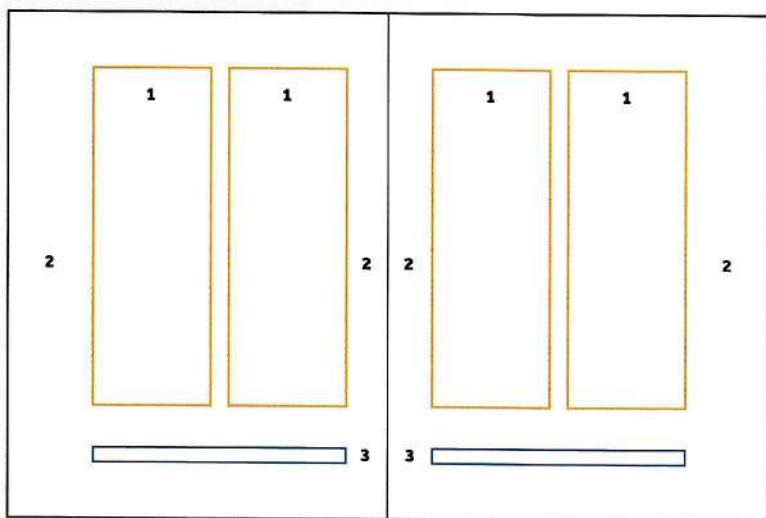
При работе даже с такой простой сеткой, как манускриптная, требуется уделить особое внимание ширине и высоте полосы набора, чтобы обеспечить удобочитаемость и комфортное взаимодействие с большим объемом текста. Массивные повторяющиеся области, заполненные текстом, могут показаться монотонными и сложными для восприятия, поэтому скрытно или очевидно визуально интересная и разнообразная верстка крайне важна для удержания внимания читателя.

Одним из наиболее эффективных способов добавления визуальной привлекательности и разнообразия в композиционную схему верстки является изменение пропорций полей.

Симметричная сетка



ОДНОКОЛОНОЧНАЯ



ДВУХКОЛОНОЧНАЯ

ХАРАКТЕРИСТИКИ МАНУСКРИПТНОЙ СЕТКИ

1. Полоса набора

Полоса набора в симметричной манускриптной сетке построена с учетом больших объемов сплошного текста.

2. Корешковые/ боковые поля

В симметричных сетках ширина обоих корешковых полей совпадает с шириной бокового поля полосы.

3. Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.

Симметричные сетки (одноколоночные, двухколоночные и многоколоночные)

Симметричная сетка служит основой композиционной схемы верстки, в которой левая и правая полосы зеркально отражают друг друга, а оба корешковых поля вместе равны по ширине боковому полю, благодаря чему дизайн разворота становится сбалансированным. В английском языке название левой полосы — verso — появилось от латинского выражения verso folio — «страница, расположенная слева». Правая полоса получила название recto — от латинского выражения recto folio, означающего «страница, расположенная справа». Таким образом, каждая полоса набора, состоящая из одной, двух или более колонок, вместе с корешковыми и боковыми полями имеет одинаковые параметры, что позволяет последовательно организовать и визуальное сбалансировать текстовый и визуальный контент.

По сравнению с одноколоночными и двухколоночными большей гибкостью обладают многоколоночные сетки, поскольку состоят из элементов с варьирующими параметрами, что делает их наиболее подходящими для верстки журналов и веб-сайтов.

Одноколоночная сетка

Данный тип симметричной сетки основан на простейшей сеточной форме — одном блоке, или одноколоночной симметричной композиции сплошного текста с двумя равными корешковыми и боковыми полями. Такую сетку по большей части применяют в верстке больших объемов сплошного текста в книгах.

При использовании одноколоночной сетки для верстки сплошного текста следует следить за тем, чтобы в строке полосы набора

размещалось оптимальное количество знаков. Если знаков будет слишком много, читателю будет сложно плавно переходить с одной строки на другую. Рекомендуемое количество знаков на строке — 60. С более подробной информацией вы можете ознакомиться в разделе 2.

Пропорции полей, включая ширину и высоту, также оказывают существенное влияние на общее восприятие композиционной схемы верстки. Более широкие поля создают ощущение баланса и стабильности, в то время как более узкие поля добавляют сдержанности и визуальной напряженности.

В нашей книге все визуальные нюансы пропорций разворота и организация полей были просчитаны исходя из пространственных соотношений, а не на основе системы измерений.

Полоса набора

В данной симметричной сетке полоса набора построена в соответствии с пространственными соотношениями.

◀ Боковое поле

В симметричной сетке боковые и внутреннее поля имеют одинаковую ширину.

Корешковое поле ▶

В симметричной сетке боковые и внутреннее поля имеют одинаковую ширину.

Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.



Симметричная сетка служит основой композиционной схемы верстки, в которой левая и правая полосы зеркально отражают друг друга, а оба корешковых поля вместе по ширине равны боковому полю, благодаря чему облик разворота становится сбалансированным. В английском языке название левой полосы – verso – появилось от латинского выражения verso folio – «страница, расположенная слева». Правая полоса получила название recto – от латинского recto folio, означающего «страница, расположенная справа». Таким образом, каждая полоса набора, состоящая из одной, двух или более колонок, вместе с корешковыми и боковыми полями имеет одинаковые параметры, что позволяет последовательно организовать и визуальнo сбалансировать текстовый и визуальный контент.

По сравнению с одноколонными и двухколонными, многоколонные сетки обладают большей гибкостью, поскольку состоят из элементов с варьирующими параметрами, что делает их наиболее подходящими для верстки журналов и веб-сайтов. Данный тип симметричной сетки основан на простейшей сеточной форме – одном блоке, или одноколонной

Полоса набора

В данной симметричной сетке полоса набора построена в соответствии с пространственными соотношениями.

◀ Боковое поле

В симметричной сетке боковые и внутреннее поля имеют одинаковую ширину.

Корешковое поле ▶

В симметричной сетке боковые и внутреннее поля имеют одинаковую ширину.

Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.



Симметричная сетка служит основной композиционной схемой верстки, в которой левая и правая полосы зеркально отражают друг друга, а оба корешковых поля вместе по ширине равны боковому полю, благодаря чему облик разворота становится сбалансированным. В английском языке название левой полосы – verso – появилось от латинского выражения verso folio – «страница, расположенная слева». Правая полоса получила название recto – от латинского recto folio, означающего «страница, расположенная справа». Таким образом, каждая полоса набора, состоящая из одной, двух или более колонок, вместе с корешковыми и боковыми полями имеет одинаковые параметры, что позволяет последовательно организовать и визуальное сбалансировать текстовый и визуальный контент.

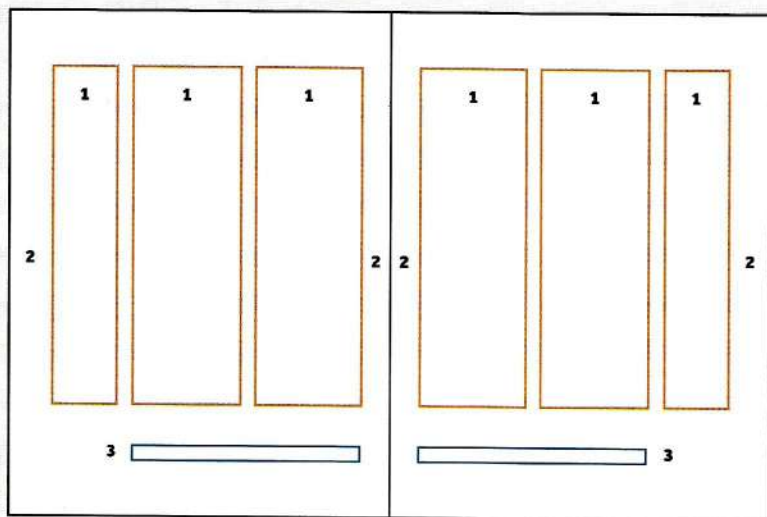
По сравнению с одноколоночными и двухколоночными, многоколоночные сетки обладают большей гибкостью, поскольку состоят из элементов с варьирующими параметрами, что делает их наиболее подходящими для верстки журналов и веб-сайтов. Данный

тип симметричной сетки основан на простейшей сеточной форме – одном блоке, или одноколоночной симметричной композиции сплошного текста с двумя равными корешковыми и боковыми полями. Такую сетку по большей части применяют в верстке больших объемов сплошного текста в книгах.

При использовании одноколоночной сетки для верстки сплошного текста следует следить за тем, чтобы в строке полосы набора размещалось оптимальное количество знаков. Если знаков в строке будет слишком много, читателю будет сложно плавно переходить с одной строки на другую. Рекомендуемое количество знаков на строке – не более 60. С более подробной информацией вы можете ознакомиться в разделе 2.

Пропорции полей, включая ширину и высоту, также оказывают существенное влияние на общее восприятие композиционной схемы верстки. Более широкие поля создают ощущение баланса и стабильности, в то время как более узкие поля добавляют композиции сдержанности и визуальной напряженности.

Симметричная сетка



МНОГОКОЛОНОЧНАЯ

ХАРАКТЕРИСТИКИ СЕТКИ

1. Узкая/широкая колонка
Многоколоночная сетка позволяет создать разные по ширине колонки для распределения на полосе различных видов текста, которые требуется визуально отделить друг от друга.
2. Корешковые и боковые поля
В симметричной сетке боковые и внутренние поля равнозначны.
3. Второстепенные элементы
Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.

Двухколоночная и многоколоночная сетки

Для размещения сплошного текста симметричная сетка в зависимости от поставленных задач и контента может быть поделена на несколько колонок одинаковой ширины.

К примеру, симметричная сетка в две колонки обеспечивает более креативный и гибкий подход к организации и компоновке текста и иллюстраций, чем может позволить одноколоночная симметричная сетка. Двухколоночную сетку можно использовать для верстки больших объемов сплошного текста или различных видов текстовой информации, которые требуется разместить в очевидно

отделенных друг от друга областях или колонках. Колонки могут быть одинаковыми, а могут иметь различную ширину — в зависимости от характера содержания, потребностей читателя и выбора наиболее удобного способа доступа к информации.

Многоколоночные сетки лучше всего подходят для верстки периодических изданий, в которых визуальный и текстовый контент постоянно меняется. Однако при выборе количества колонок в сетке следует быть осторожным, поскольку слишком большое их количество может запутать читателя и затруднить восприятие композиционной схемы макета.

Определиться с оптимальным количеством колонок в сетке вам помогут формат издания и анализ уровня сложности текстового и визуального содержания.

Как и в случае с одноколончатой сеткой, при разработке многоколоночной сетки в первую очередь необходимо выбрать ширину колонки. Слишком широкие колонки и длинные строки утомляют взгляд, и читатель начинает путаться в тексте. Более узкие колонки и короткие строки сбивают настройки текста и создают большое количество переносов, так что читатель постоянно перепрыгивает с одной строки на другую.

Ширина колонок и длина текстовых строк сильно зависят от темы и сферы применения текста. Например, в большинстве романов используются более широкие колонки и длинные строки, так как читатель сосредоточен только на одном виде информации. В газетах и журналах использование узких колонок и коротких строк в многоколоночной сетке наиболее целесообразно, поскольку читатель должен иметь возможность выборочно просматривать информацию.

Оптимальная ширина полосы набора равна диапазону от 45 до 60 знаков с учетом пробелов на строку текста в колонке любой ширины. При выполнении этого условия обеспечивается наилучшая удобочитаемость текста. Этот критерий варьируется в зависимости от выбора шрифта, кегля и стиля. Для многоколоночной сетки рекомендуется рассчитывать длину строки исходя из количества в 40–50 знаков на строку с учетом пробелов. Для вычисления наиболее подходящей длины строки или ширины полосы набора требуется в первую очередь выбрать кегль и интерлиньяж для основного текста.

Более подробно эта тема рассмотрена в разделе 2.

Пробельное расстояние между словами также является критически важным пространственным параметром, влияющим на удобочитаемость текста. При минимальном значении читателю будет сложно отделять одно слово от другого, а при максимальном значении слишком большое расстояние между словами создаст впечатление рваного текста и затруднит чтение.

Помимо ширины колонок и длины полосы набора, важно учитывать размеры и пропорции полей в сетке. Более широкие, чем средники, поля помогают читателю сконцентрировать взгляд внутри полосы. Для того чтобы корректно определить ширину колонок, средников и полей, нужно установить размерное и пропорциональное соотношения для этих элементов, создав между ними очевидную пространственную и визуальную связь, что, в свою очередь, позволит целостно подойти к разработке сетки полосы.

Узкая колонка

При наличии в сетке нескольких колонок можно задать им разную ширину для различных видов информации, которые требуется визуально отделить друг от друга.

◀ Боковые поля
В симметричной сетке боковые и внутреннее поля равны.

Широкая колонка

При наличии в сетке нескольких колонок можно задать им разную ширину для различных видов информации, которые требуется визуально отделить друг от друга.

Корешковые поля ▶
В симметричной сетке боковые и внутреннее поля равны.

Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.

2X Для размещения сплошного текста симметричная сетка также может быть поделена на две (или более) колонки одинаковой ширины в зависимости от поставленных перед вами задач и предоставленного содержания. К примеру, симметричная сетка в две колонки обеспечивает более креативный и гибкий подход к организации и компоновке текста и иллюстраций, чем может позволить одноколоночная симметричная сетка. Двухколоночную сетку можно использовать для верстки больших объемов сплошного текста или различных видов текстовой информации, которую требуется разместить в очевидно отделенных друг от друга областях или колонках. Колонки могут быть одинаковыми, а могут иметь различную ширину, в зависимости от характера содержания, потребностей читателя и выбора наиболее удобного способа доступа к информации. Многоколоночные сетки лучше всего подходят для 9/14 ПТ СИММЕТРИЧНАЯ СЕТКА 9 РТ	верстки периодических изданий, в которых визуальный и текстовый контент постоянно меняется. Однако следует быть осторожным в выборе числа колонок в сетке, поскольку слишком большое их количество может запутать читателя и затруднить восприятие композиционной схемы макета. Определиться с оптимальным количеством колонок в сетке вам помогут формат издания и анализ уровня сложности текстового и визуального содержания. Как и в случае с одноколоночной сеткой, при разработке многоколоночной сетки в первую очередь необходимо выбрать ширину колонки. Слишком широкие колонки и длинные строки утомляют взгляд, и читатель начинает путаться в тексте. Более узкие колонки и короткие строки сбивают настройки текста и создают большое количество переносов, так что читатель постоянно перепрыгивает с одной строки на другую. Ширина колонок и длина	Для размещения сплошного текста симметричная сетка также может быть поделена на две или более колонок одинаковой ширины в зависимости от поставленных перед вами задач и предоставленного содержания. К примеру, симметричная сетка в две колонки обеспечивает более креативный и гибкий подход к организации и компоновке текста и иллюстраций, чем может позволить одноколоночная симметричная сетка. Двухколоночную сетку можно использовать для верстки больших объемов сплошного текста или различных видов текстовой информации, которую требуется разместить в очевидно отделенных друг от друга областях или колонках. Колонки могут быть одинаковыми, а могут иметь различную ширину, в зависимости от характера содержания, потребностей читателя и выбора наиболее удобоваримого способа мгновенного и понятного доступа к информации. 7/10,5 ПТ 91 3 3/4X	1 1/2X
--	--	---	--

Модульная сетка

Модульная сетка — сложная сетка из нескольких горизонтальных и вертикальных колонок, образующих четко разграниченные области, или модульные группы, которые располагаются в композиционной схеме верстки по горизонтали и вертикали и предназначены для последовательной организации текстового и визуального контента.

Такая сетка, в сущности, является многоколоночной с пробельными строками, разделяющими вертикальные колонки на строки и формирующими систему модулей, которые можно использовать индивидуально или в так называемых модульных группах. Несмотря на то что

при помощи модулей меньшего размера можно создать более гибкую и удобную композиционную схему, следует помнить, что чрезмерное количество модулей способно запутать читателя и создать ощущение избыточности.

Размеры и пропорции модуля рассчитываются исходя из ширины и длины среднего абзаца в сплошном тексте определенного шрифта и кегля. Кроме того, следует учитывать, что пропорции модуля должны соответствовать соотношениям сторон используемых иллюстраций. Вместе с расчетом размеров и пропорций модулей в сетке необходимо также определить параметры полей и средников. Модульные сетки подходят для верстки сложного и разнопланового текстового и визуального контента, предполагающего введение различных масштабов и уровней организации информации. Хотя модульная сетка по большей части используется в газетах, планерах и таблицах, она также может эффективно работать в книжных изданиях и веб-сайтах, для которых требуется соблюдение четкого визуального порядка и рационального представления информации.

Концепция модульной сетки является своего рода продолжением принципов рационального дизайна школы Баухаус и интернационального типографического стиля 1950-х годов, продвигавших идеи объективного, упорядоченного дизайна, в котором форма отражает содержание.

Здания MVRDV

Студия Йоста Гротенса, Нидерланды

Модульная сетка

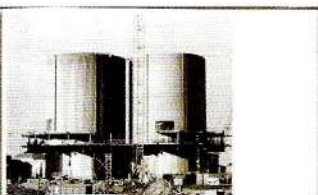
в данной монографии выступает в качестве эффективного инструмента организации

контента. Сложная сетка

позволяет создать гибкие и разнообразные композиционные схемы для размещения текстового и визуального содержания, сохраняя при этом единый визуальный стиль макета.

"The highly visible location on Islands Brygge, just outside the city centre, played an important part in the success of the building, but the project's bold concept was the deciding factor"

MVRDV



"The building's location on Islands Brygge, just outside the city centre, played an important part in the success of the building, but the project's bold concept was the deciding factor"



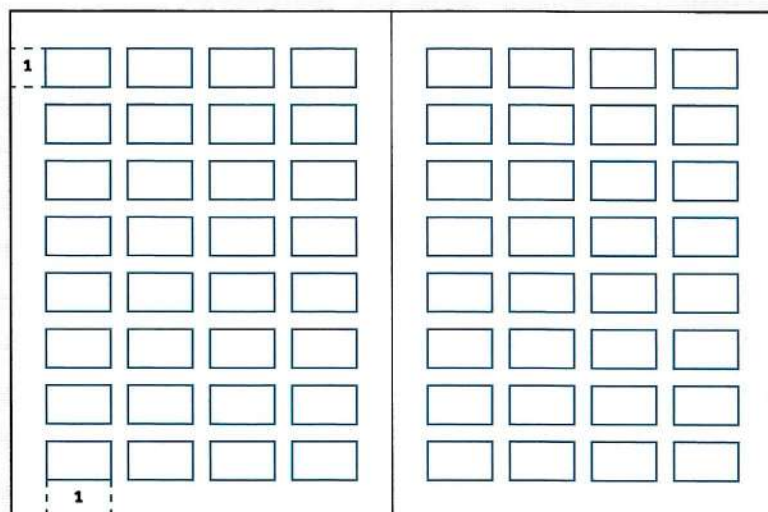
Photo: David Robinson, Nicky Pickett, MVRDV, 2005. Photo: MVRDV, 2005. Photo: MVRDV, 2005.



"The building's location on Islands Brygge, just outside the city centre, played an important part in the success of the building, but the project's bold concept was the deciding factor"



Модульная сетка

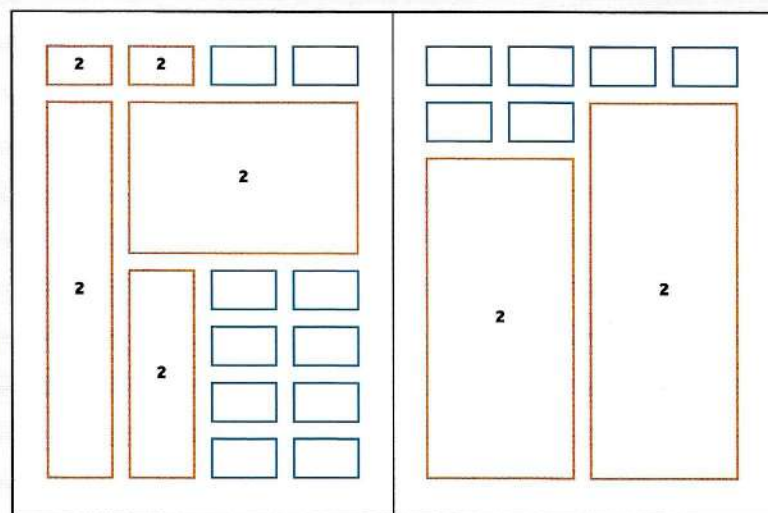


ПОЛНОСТЬЮ ИНТЕГРИРОВАННАЯ МОДУЛЬНАЯ СЕТКА

ХАРАКТЕРИСТИКИ СЕТКИ

1. Интегрированная модульная сетка
Пропорции и размеры полей и средиников интегрированы в полосу.
Сетка, показанная слева, имеет границы в половину ширины модуля сбоку и в высоту модуля внизу.

2. Модульные группы
Модули могут использоваться по отдельности или объединяться в модульные группы, предназначенные для размещения разнопланового текстового и визуального контента различных масштабов.



МОДУЛЬНАЯ СЕТКА С ЗАДЕЙСТВОВАННЫМИ
МОДУЛЬНЫМИ ГРУППАМИ

▲
Интегрированная модульная сетка
Пропорции и размеры полей и средников
интегрированы в полосу. Сетка, показанная слева, имеет границы в половину ширины модуля сбоку и в высоту модуля внизу.

Модульные группы
Модули могут использоваться по отдельности или объединяться в модульные группы, предназначенные для размещения разнопланового текстового и визуального контента различных масштабов.

МОДУЛЬНАЯ СЕТКА

Модульная сетка представляет собой сложную сетку из нескольких горизонтальных и вертикальных колонок, образующих четко разграниченные области, или модульные

группы (обычно квадраты), которые располагаются в композиционной схеме верстки по горизонтали и вертикали и предназначены для последовательной организации текстового и визуального контента.

Такая сетка, в сущности, является многоколоночной с пробельными строками, разделяющими вертикальные колонки на строки и формирующими систему модулей, которые можно использовать индивидуально или в так называемых модульных группах. Несмотря на то что при помощи модулей меньшего размера можно создать более гибкую и удобную композиционную схему, следует помнить, что чрезмерное количество модулей способно запутать читателя и создать ощущение избыточности.

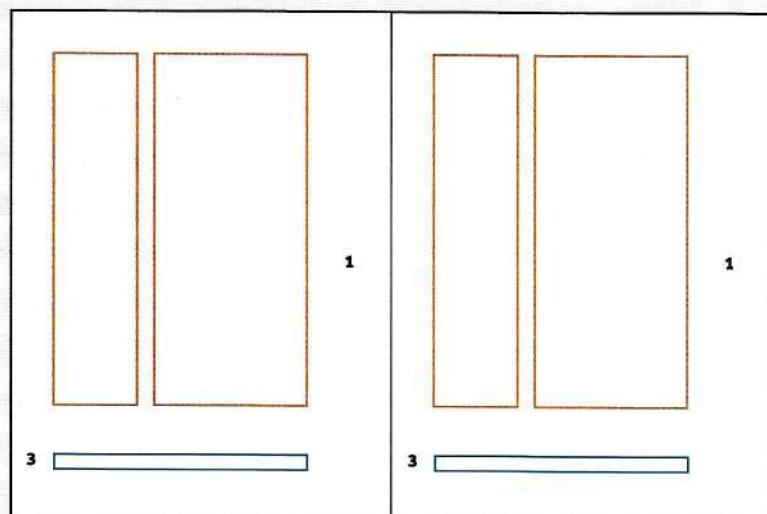
Размеры и пропорции модуля рассчитываются исходя из ширины и длины среднего абзаца в сплошном тексте, набранном определенным шрифтом и кеглем. Модуль может быть вытянут либо по вертикали, либо по горизонтали в зависимости от пропорций или ориентации иллюстраций, используемых в композиционной схеме

14/23 ПТ (ТЕКСТ НАВЕРХУ)
8/12 ПТ (ТЕКСТ ВНИЗУ)

Модульная сетка представляет собой сложную сетку из нескольких горизонтальных и вертикальных колонок, образующих четко разграниченные модульные области или группы (обычно квадраты), которые располагаются в композиционной схеме верстки по горизонтали и вертикали и предназначены

6/9 ПТ

Асимметричная сетка



КОЛОНОЧНАЯ

ХАРАКТЕРИСТИКИ СЕТКИ

1. Асимметричная сетка

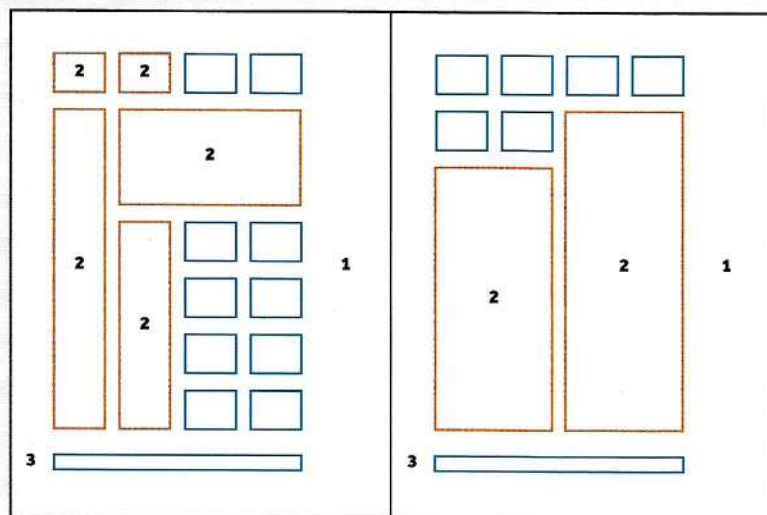
В асимметричной сетке правая и левая полосы не повторяют друг друга и обычно имеют смещение в сторону левой полосы.

2. Модульные группы

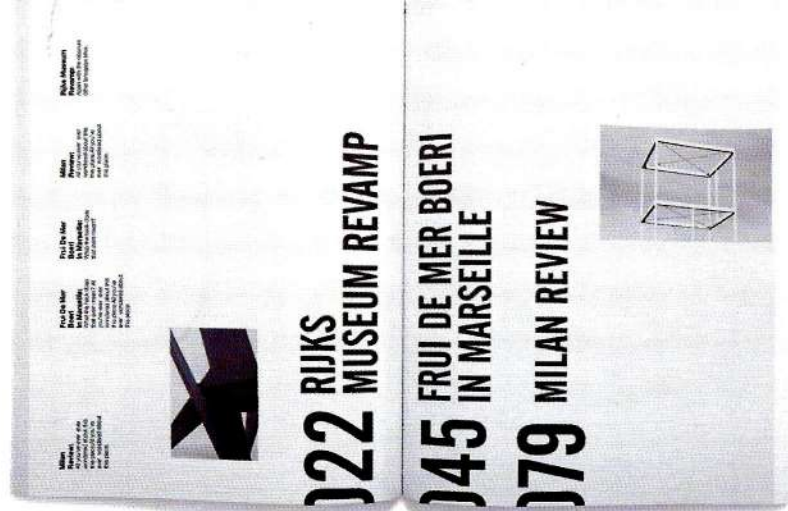
Модули могут задействоваться по отдельности или объединяться в модульные группы, предназначенные для размещения разнопланового текстового и визуального контента различных масштабов.

3. Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.



МОДУЛЬНАЯ



Журнал Blueprint

Паоло Кокриел (студент)
Эдриан Пулфер (преподаватель-консультант)
Университет Бригама Янга, штат Юта, США

Представленные развороты архитектурного журнала имеют оптимальную удобочитаемость, различимость шрифта, расстановку акцентов, иерархию и соотношение масштабов благодаря использованию всего одной асимметричной сетки, которая обеспечивает разнообразную, продуманную и комфортную для чтения верстку текстового и визуального контента. В макете присутствуют крупноразмерный текст, фотографии проектов, архитектурные чертежи, врезки, подписи, верхние и нижние колонтитулы, а также основной текст статей.

Асимметричная сетка (колоночная, модульная)

Асимметричная сетка представляет собой систему, в которой правая и левая полосы композиционной схемы верстки неравнозначны и обычно имеют смещение в сторону одной из полос (обычно левой), что придает развороту асимметричный или разбалансированный облик.

Например, в асимметричной сетке из четырех текстовых колонок три могут быть одинаковы по ширине, а четвертая уже остальных, создавая тем самым смещение в сторону одной из полос. Такая нетипичная колонка может использоваться для размещения дополнительной информации, относящейся к основному тексту в соседних колонках: подписей, сносок, иллюстраций и других боковых элементов.

Асимметричная сетка

В асимметричной сетке правая и левая полосы не повторяют друг друга и обычно имеют смещение в сторону левой полосы.

Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать в себя верхние и нижние колонтитулы с названиями глав и разделов, а также колонцифры.



Асимметричная сетка представляет собой систему, в которой правая и левая полосы композиционной схемы верстки неравнозначны и обычно имеют смещение в сторону одной из полос (обычно левой), что придает развороту асимметричный или разбалансированный облик.

Например, в асимметричной сетке из четырех текстовых колонок три могут быть одинаковой по ширине, а четвертая уже остальных, создавая тем самым смещение в сторону одной из полос. Такая нетипичная колонка может использоваться для размещения дополнительной информации, относящейся к основному тексту в соседних колонках: подписей, сносок, иллюстраций и других боковых элементов.

На протяжении веков, когда требовалось что-то построить, разделить некую область или оптимизировать плоскую поверхность, человек использовал подобие сетки. Художники эпохи Возрождения применяли сетки в качестве принципа организации и построения композиции, с помощью которого можно было масштабировать наброски и готовые работы для перенесения на стену и последующего создания фрески. Картографы прибегали к сеткам для расчета координат. Архитекторы пользовались сетками для масштабирования чертежей и построения

7/10,6 ПТ

До создания наборного шрифта и книгопечатания для организации рукописного текста на полосах использовали простейшие сетки, основанные на пропорциональном соотношении. На протяжении следующих пяти столетий принципы построения сеток развивались, однако приемы организации полос по большей части оставались неизменными. Являясь гибким композиционным инструментом, сетка поможет создать как статичную симметричную верстку, так и динамичную асимметричную. Сетка может быть основана на прямоугольной, угловой, асимметричной или круговой конструкции. Она может быть невидимым функциональным слоем в верстке или же, наоборот, очевидным динамичным визуальным элементом.

Графический дизайнер должен всегда продумывать структуру сетки исходя из подробного анализа визуального и текстового контента, с которым он собирается работать. Это позволит добиться некоторой свободы в компоновке и расположении несвязанных элементов в виде текста и иллюстраций внутри композиционной схемы верстки независимо от того, будет ли она двухмерной, трехмерной или виртуальной.

Сетка может быть видимой или невидимой – предполагаемой структурой или очевидным элементом дизайна. Она также выступает в качестве одного из важнейших принципов дизайна, с помощью которого сложная и разноплановая информация организуется в единой системе. Публикации, веб-сайты, системы условных обозначений, рекламные кампании

9/14 ПТ

Асимметричная сетка

В асимметричной сетке правая и левая полосы не повторяют друг друга и обычно имеют смещение в сторону левой полосы.

Второстепенные элементы

Второстепенные элементы могут включать верхние и нижние колонтитулы, шмуцтиты с названиями глав и разделов, а также колонцифры.



1x	1x		1 1/4x	7/8x
1x	Асимметричная сетка представляет собой систему, в которой правая и левая полосы композиционной схемы верстки неравнозначны и обычно имеют смещение в сторону одной из полос (обычно левой), что придает развороту асимметричный или разбалансированный визуальный облик.		в сторону одной из двух полос, обычно левой. Такая нетипичная колонка может быть задействована для размещения дополнительной информации, относящейся к основному тексту в соседних колонках: подписей, сносок, текстовых иллюстраций и других боковых элементов.	
	Например, в асимметричной сетке из четырех текстовых колонок три могут быть равны по ширине, а четвертая – быть уже остальных, создавая тем самым смещение		На протяжении веков, когда требовалось что-то построить, разделить некую область или оптимизировать плоскую поверхность, человек использовал подобие сетки.	
			Художники эпохи Возрождения применяли сетки в качестве принципа организации и построения композиции, с помощью которого можно было масштабировать наброски и готовые работы для перенесения на стену и последующего создания фрески. Картографы прибегали к сеткам для расчета координат. Архитекторы пользовались сетками для масштабирования	
	На протяжении следующих пяти столетий принципы построения сеток развивались, однако приемы организации полос по большей части оставались		чертежей и построения перспективы. Типографы применяли сетки в дизайне шрифтов и при верстке книг. До создания наборного	
7/10,5 пт		9/14 пт		2x
9 пт	АСИММЕТРИЧНАЯ СЕТКА (МОДУЛЬНАЯ)		2 1/3x	101

Система базовых линий

Система базовых линий является необходимым внутренним элементом любой сетки и состоит из равноудаленных параллельных линий, на которых размещается сплошной текст, крупноразмерный шрифт и все сопутствующие визуальные элементы. Обычно расположение базовых линий зависит от выбранного кегля и интерлиньяжа.

Использование системы базовых линий дает два основных преимущества. Во-первых, базовые линии задают определенный кегль и размещение для сплошного текста, поскольку текст привязывается к каждой линии. Во-вторых, благодаря базовым линиям сплошной текст в разных колонках или на разных полосах совпадает вне зависимости от кегля.

В систему базовых линий также можно вписать различные кегли используемого шрифта исходя из интервалов между базовыми линиями. Например, в системе базовых линий с интерлиньяжем в 12 пунктов можно разместить текст в 12, 24, 36, 48, 60 и 72 пункта, а также более мелкие кегли в 8 и 10 пунктов.

Система базовых линий служит дополнительной выравнивающей структурой, которая будет работать в любой сетке, рассмотренной в этом разделе. Она состоит из равноудаленных базовых линий и предназначена для расположения всех видов элементов композиционной схемы верстки. Параметры системы базовых линий задаются исходя из кегля и интерлиньяжа используемого шрифта. В многоколоночных композиционных схемах базовые линии, пересекающие средники, обеспечивают дополнительные точки выравнивания для шрифта.

Наличие базовых линий в сетке упрощает процесс принятия дизайнерских решений, так

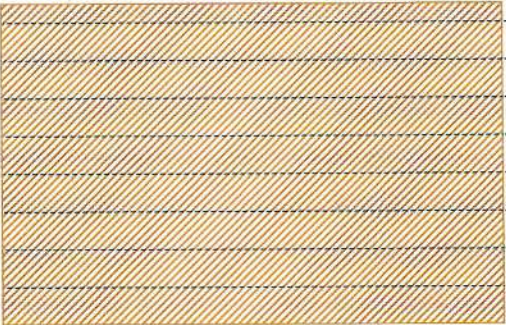
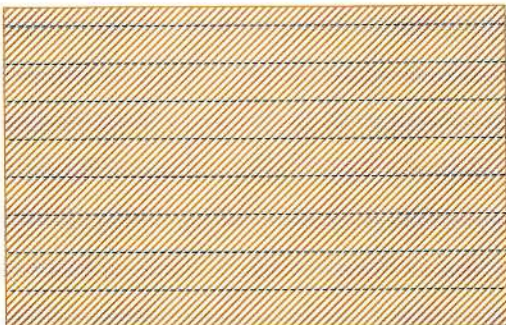
как все типографические и математические соотношения оказываются заранее определены. Например, система базовых линий в этой книге рассчитана для шрифта в 9 пунктов с интерлиньяжем в 14 пунктов. Кегли всех остальных типографических элементов — заголовков, колонтитулов, буквицы и подписей — рассчитываются на основании этих двух параметров. Если кегль заголовков будет равен 36 пунктам, это значит, что данный элемент типографики занимает три базовые линии.

Интерлиньяж также влияет на вертикальные деления системы базовых линий посредством пробельных строк или модулей. Например, если мы используем кегль в 9 пунктов с интерлиньяжем в 14 пунктов, а модули не делятся на 7, то у вас получится дополнительное белое пространство в нижней части, что сделает вашу верстку непоследовательной и создаст ощущение незавершенности.

Следует помнить, что часто в верстке используется больше одного кегля выбранного шрифта. Поэтому рекомендуется продумать все типографические элементы таким образом, чтобы они соотносились друг с другом в кегле и интерлиньяже. Такой подход обеспечит совпадение последних строк текстовых колонок, а также более целостный и единообразный облик композиционной схемы верстки.

Еще одно преимущество использования базовых линий относится к масштабированию и размещению иллюстративного материала. Размер иллюстрации и ее положение можно соотнести с высотой x (высота строчных знаков) и ближайшей соответствующей базовой линией в текстовом блоке. Повторяя такое соотношение во всех текстовых колонках, вы добьетесь единообразия и ощущения последовательности в композиционной схеме верстки.

Система базовых линий

	1	Система базовых линий является необхо-
	2	димым внутренним элементом любой сетки
	3	и состоит из равноудаленных парал-
	4	лельных линий, на которых размещается
	5	сплошной текст, крупноразмерный шрифт
	6	и все сопутствующие визуальные элементы.
	7	Обычно расположение базовых линий за-
	8	висит от выбранного кегля и интерлиньяжа.
	9	Использование системы базовых
	10	линий дает два основных преимущества.
	11	Во-первых, базовые линии задают опреде-
	12	ленный кегль и размещение для сплошного
	13	текста, поскольку текст привязывается
	14	к каждой линии. Во-вторых, благодаря
	15	базовым линиям сплошной текст в разных
	16	колонках или на разных полосах совпадает
	17	вне зависимости от кегля.
	18	В систему базовых линий также можно
	19	вписать различные кегли используемого

МОДУЛЬ СЕТКИ, СОСТОЯЩИЙ ИЗ 9 БАЗОВЫХ ЛИНИЙ

9/14 ПТ

Система базовых линий явля-	Система базовых линий	Система базовых
ется необходимым внутренним	является необходимым	линий является
элементом любой сетки и состоит	внутренним элементом	необходимым вну-
из равноудаленных параллельных	любой сетки и состоит	тренним элементом
линий, на которых размещается	из равноудаленных парал-	любой сетки и состоит
сплошной текст, крупноразмерный	лельных линий, на которых	из равноудаленных
шрифт и все сопутствующие визу-	размещается сплошной	параллельных линий,
альные элементы. Обычно	текст, крупноразмерный	на которых размещает
7/14 ПТ	9/14 ПТ	11/14 ПТ

Верстка

БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ
1	
5	1

НАЗВАНИЕ КНИГИ
86 ПТ

Сетки

БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ
1	
3	1

НАЗВАНИЕ РАЗДЕЛА
50 ПТ

Раздел 2

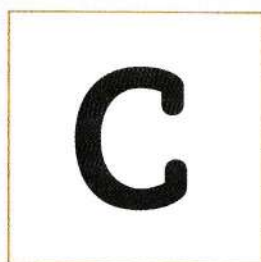
БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ
1	1

ЗАГЛОВОК РАЗДЕЛА
20 ПТ

«Совершенство достигается не тогда,
когда уже нечего прибавить,
но когда уже ничего нельзя отнять».

БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ
1	1
3	2
5	3

ВРЕЗКА-ЦИТАТА
19/28 ПТ



БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ
1	1
	2
4	3
4	
7	5
	6
10	7
	8
13	9
	10
16	11

Использование системы базовых линий дает два основных преимущества. Во-первых, базовые

ВСТУПЛЕНИЕ РАЗДЕЛА
74РТ, 14/21 ПТ

БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ	БАЗОВЫЕ ЛИНИИ	ТЕКСТ
1	1	1	1
2	2		2
3	3		3
4	4	4	4
5	5	4	5
6	6		6
7	7		7
8	8	7	8
9	9		9
10	10		10
11	11	10	11
			12
			13
			14

ОСНОВНОЙ ТЕКСТ
9/14 ПТ

ПОДПИСЬ
7/10,5 ПТ



Сайт Музея современного искусства Олдрича Стефан Загмайстер и Джессика Уолш Нью-Йорк, США

Иерархическая колоночная сетка обеспечивает организационное и композиционное разнообразие, а также позволяет применить адаптивный и естественный подход к размещению навигационных, информационных и фотографических компонентов динамичного контента данного веб-сайта для Музея современного искусства.

Иерархическая сетка

Иерархическая сетка состоит из системы линий выравниваний и областей для текста и изображений, которая варьируется от полосы к полосе и в которой ширина колонок и пропорции напрямую зависят от характера визуального и текстового контента.

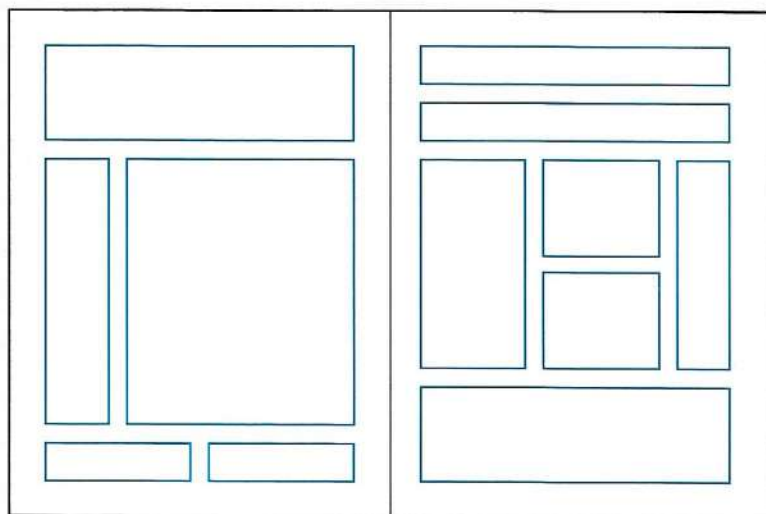
Рассматриваемый вид сетки является эффективным решением для графического дизайнера в случаях, когда приходится работать с материалом, не предназначенным для строгой структуры и иерархии других сеток. Иерархическая сетка позволяет осуществить гибкий и естественный подход к размещению и иерархии текстового и визуального контента, притом что она совсем не выглядит как сетка.

При работе с любой сеткой следует провести доскональный анализ всего предоставленного контента, чтобы с большей эффективностью использовать любую выбранную сетку. В этом заключается ваша

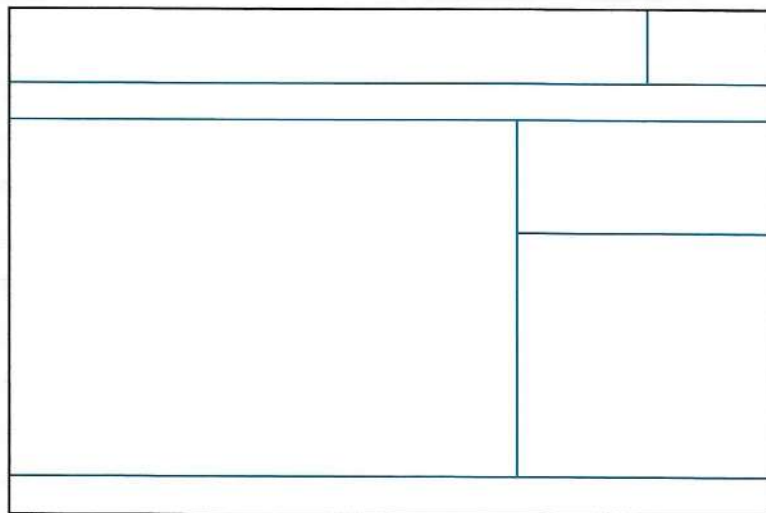
первоочередная задача, лишь после этого вы приступите к разработке концепции и окончательному построению иерархической сетки. Таким образом, созданная вами сетка будет полностью отвечать информационным и коммуникативным целям представленного материала. Иерархическая сетка подходит для таких проектов, как разработка дизайна упаковки, промоплакатов и веб-сайтов.

В дизайне веб-сайтов иерархические сетки обычно используются из-за варьирующейся ширины колонок и пространственных интервалов между ними. Это обусловлено динамичностью веб-сайтов, поскольку масштабирование окна браузера требует максимальной гибкости макета. Подобных характеристик верстки нельзя добиться от жестко структурированных сеток, в то время как иерархическая сетка предоставляет такую возможность.

Иерархическая сетка



МОДУЛИ ИЕРАРХИЧЕСКОЙ СЕТКИ 1



МОДУЛИ ИЕРАРХИЧЕСКОЙ СЕТКИ 2

ХАРАКТЕРИСТИКИ СЕТКИ

Гибкая/естественная
Иерархическая сетка
позволяет осуществить
гибкий и естественный
подход к размещению
и иерархии текстового
и визуального контента по-
средством системы линий
выравниваний и областей
для текста и изображе-
ний, которые могут иметь
различные размеры.

Гибкая/естественная
Иерархическая сетка
позволяет осуществить
гибкий и естественный
подход к размещению
и иерархии текстового
и визуального контента по-
средством системы линий
выравниваний и областей
для текста и изображе-
ний, которые могут иметь
различные размеры.

ИЕРАРХИЧЕСКАЯ СЕТКА

Иерархическая сетка состоит из системы линий выравниваний и областей для текста и изображений, которая варьируется от полосы к полосе и в которой ширина колонок и пропорции напрямую

- Гибкая
- Естественная
- Разнообразная

Рассматриваемый вид сетки является эффективным решением для графического дизайнера в случаях, когда приходится работать с материалом, не предназначенным для строгой структуры и иерархии других сеток. Иерархическая сетка позволяет осуществить

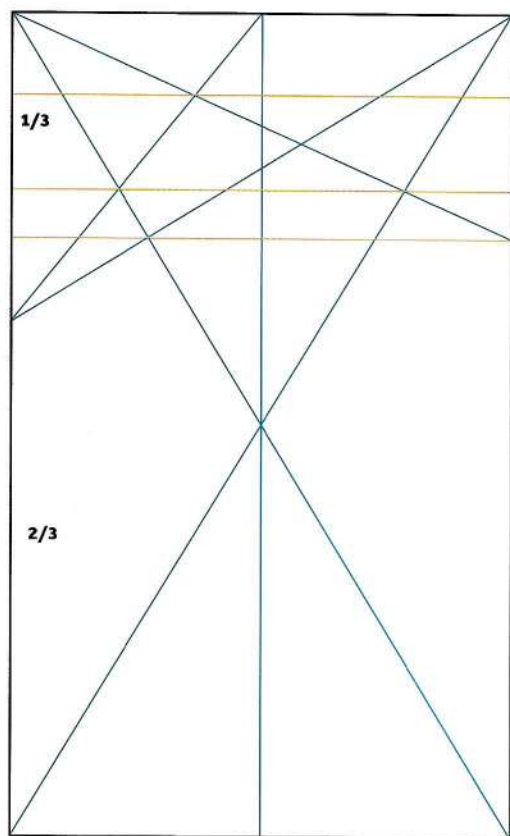
- Варьирующаяся
- Организованная
- Универсальная
- Динамичная

гибкий и естественный подход к размещению и иерархии текстового и визуального контента, притом что она совсем не выглядит как сетка.

При работе с любой сеткой следует провести доскональный анализ всего предоставленного контента, чтобы

В этом заключается ваша первоочередная задача, лишь после этого вы приступите к разработке концепции и окончательному построению иерархической сетки. Таким образом, созданная вами сетка будет полностью отвечать

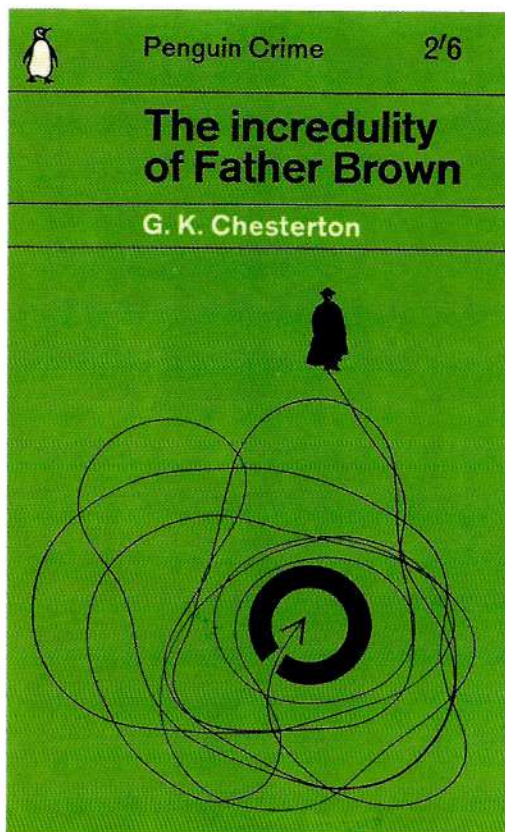
Сетка Марбера



ХАРАКТЕРИСТИКИ СЕТКИ

Организация/области

В результате методического анализа требований композиционной схемы верстки была построена сетка, разделенная на три части. Логотип издательства, название серии, цена, название книги и имя автора занимают одну треть площади обложки вверху, а графическое оформление — две трети площади обложки внизу.



Сетка Марбера

В 1961 году графический дизайнер Ромек Марбер (Польша, род. 1965) разработал организационно-композиционную сетку для издательства Penguin Books, которая стала одной из самых инновационных и узнаваемых сеток, появившихся в конце XX века.

Изначально директор издательства Джермано Фасетти (Италия, 1926–2006) заказал у Марбера дизайн обложек для книг Симеона Поттера *Language in the Modern World* («Язык в современном мире») и *Our language* («Наш язык»). Вскоре после этого Фасетти попросил Марбера и его коллег дизайнеров Дерек Бёрдсella (Великобритания, род. 1934) и Джона Сьюэлла (Великобритания, 1926–1981) разработать новое оформление для серии детективов, которая не подвергалась никакому дизайнерскому переосмыслению или изменениям на протяжении 25 лет. Получив этот заказ, Марбер принялся методично анализировать требования к композиционной схеме обложек этой серии.

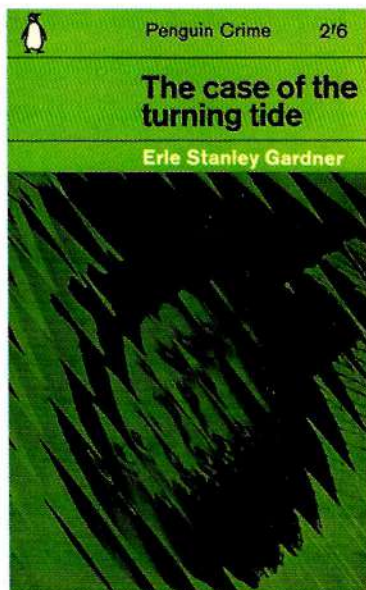
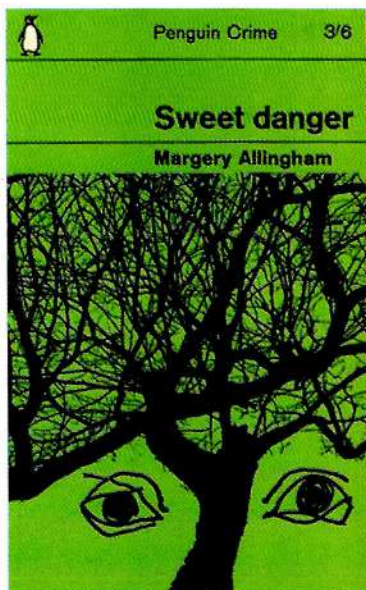
Новый подход Марбера к серийным обложкам сохранил стандартные пингвиновские горизонтальные полосы, а также фирменный зеленый цвет серии, но отвел под изображение две трети площади обложки. Блок с названием размещался наверху и занимал одну треть обложки. Он состоял из трех горизонтальных полос, в которых с выключкой по левому краю размещались логотип издательства, название серии, цена, название книги и имя автора. Собрав всю информацию в единый блок в верхней части обложки, Марбер освободил больше места под изображение, служившее для привлечения внимания читателя и, следовательно, содействовавшее продажам каждой книги серии.

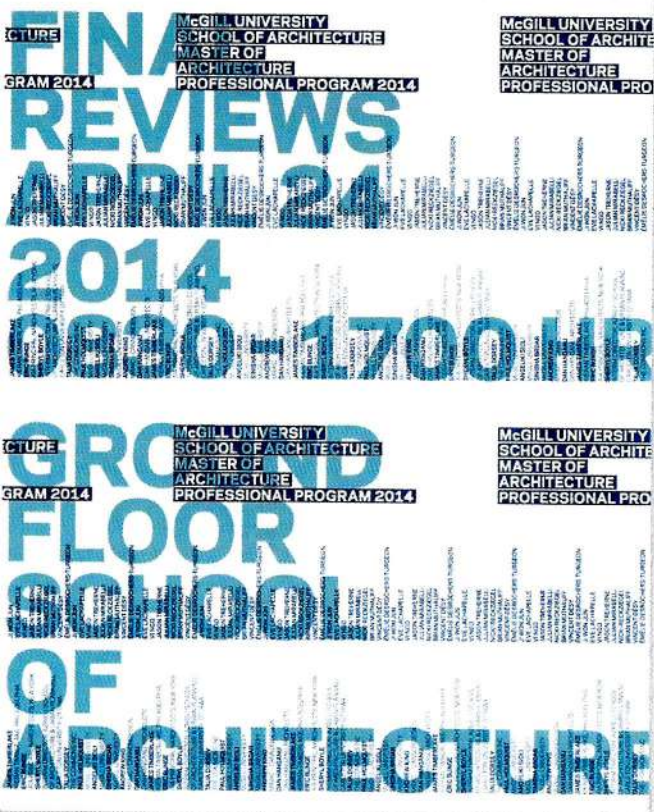
Инновационный подход Марбера к решению композиционной схемы обложки книги помог Penguin Books сформировать узнаваемый визуальный бренд, который оставался эффективным и уникальным на протяжении последующих двадцати лет.

Серия детективных романов Penguin Crime

Ромек Марбер,
Лондон, Великобритания
Представленные примеры оформления серийных обложек отражают уникальный подход к разработке композиционной сетки: одна треть сетки в верхней части обложки отведена под логотип издательства, название и имя автора, а две нижние трети занимает разнообразный иллюстративный материал. Цвет и типографика играют роль дополнительного объединяющего фактора.

Иллюстрация: ©Penguin Books Ltd





Составная сетка

Составная сетка предполагает использование двух или более колонок и организацию их в единую структуру.

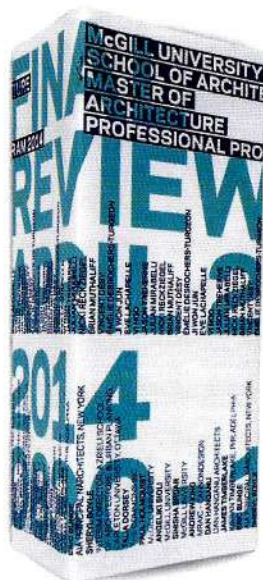
Используя составную сетку, вы создаете варьирующийся, но тем не менее единый визуальный ритм и четкую последовательность в композиционной схеме. Добиться этого можно при помощи определенных элементов — полей, пробельных строк и средников — для всех разновидностей сеток, которые вы внедряете в общую составную сетку. Применяя общие

Образовательно-профессиональная программа подготовки факультета архитектуры при Университете Макгилла, 2014

Студия Pastille Rose, Монреаль, провинция Квебек, Канада

В этом постере-брошюре с рекламой образовательно-профессиональной про-

граммы используется четко продуманный набор сеточных элементов — полей, пробельных строк и средников. Двойное назначение макета (постер и брошюра) подкреплено изменением оси и направлением текста, а также использованием выключки по левому краю для всех типов текстовой информации.

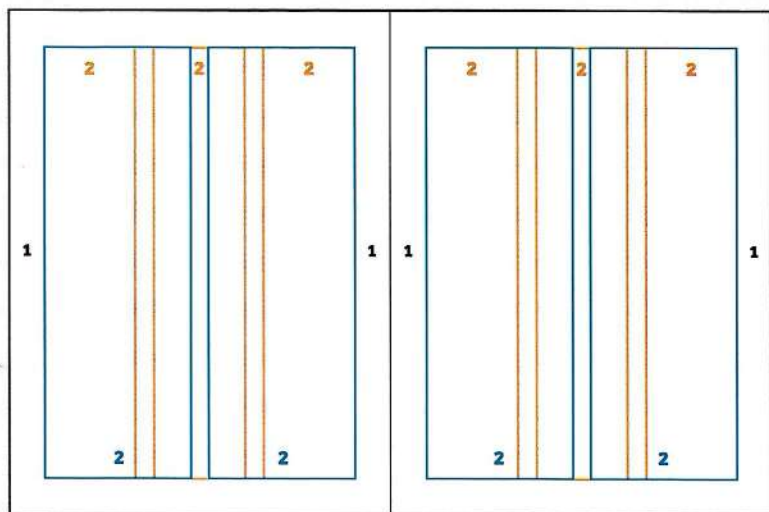


визуальные знаменатели вместе с варьирующимися структурами сетки, вы обеспечиваете более удобный и плавный процесс восприятия для читателя.

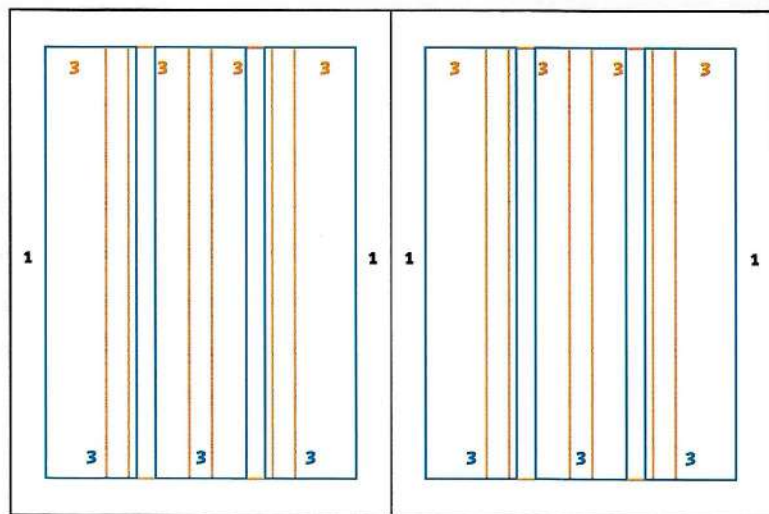
В приведенном примере представлена двухколоночная сетка, наложенная на трехколоночную с общими элементами. Благодаря этому появляется больше вариантов для верстки, поскольку вы можете делить полосу в соответствии с той или иной пропорцией.



Составная сетка



ДВУХКОЛОНОЧНАЯ/ТРЕХКОЛОНОЧНАЯ СЕТКА



ТРЕХКОЛОНОЧНАЯ/ЧЕТЫРЕХКОЛОНОЧНАЯ СЕТКА

ХАРАКТЕРИСТИКИ СЕТКИ

1. Единые элементы сетки

Варирующий, но единообразный визуальный ритм и четкая последовательность создаются благодаря использованию определенных элементов сетки: полей, пробельных строк и средников.

2. Двухколоночная/трехколоночная сетка

Двухколоночная сетка наложена на трехколоночную. Обе имеют определенное количество средников.

3. Трехколоночная/четыреколоночная сетка

Трехколоночная сетка наложена на четырехколоночную. Обе имеют определенное количество средников.

Двухколоночная/
трехколоночная
сетка

**Двухколоночная
сетка наложена
на трехколоночную.
Обе имеют определенное
количество средников.**

Единые элементы сетки
**Варирующий, но едино-
образный визуальный ритм
и четкая последовательность
создаются благодаря ис-
пользованию определенных
элементов сетки: полей, про-
бельных строк и средников.**

Составная сетка предполагает использование двух или более колонок и организацию их в единую структуру.

Используя составную сетку в работе, вы создаете варьирующий, но тем не менее единообразный визуальный ритм и четкую последовательность в композиционной схеме. Добиться этого можно при помощи определенных элементов сетки – полей, пробельных строк и средиников – для всех разновидности сеток, которые вы внедряете в общую составную сетку. Применяя общие визуальные знаменатели вместе с варьирующимися структурами сетки, вы обеспечиваете более удобный

и плавный процесс восприятия для читателя.

В приведенном примере представлена двухколоночная сетка, наложенная на трехколоночную сетку с общими элементами. Благодаря этому появляется больше вариантов для верстки, поскольку вы можете делить полосу в соответствии с той или иной пропорцией.

На протяжении веков, когда требовалось что-то построить, разделить некую область или улучшить плоскую поверхность, человек использовал некое подобие сетки. Художники эпохи Возрождения применяли сетки в качестве принципа организации

и построения композиции, с помощью которого можно было масштабировать наброски и готовые работы для размещения на фресках. Картографы прибегали к сеткам с целью расчета координат. Архитекторы пользовались сетками для масштабирования чертежей и построения перспектив. Типографы применяли сетки в дизайне шрифтов и при верстке книг. До создания наборного шрифта и книгопечатания в XV веке Иоганном Гутенбергом (Германия, ок. 1395-1468) для организации рукописного текста на полосах использовали простейшие сетки, основанные на пропорциональном соотношен

последующих пяти столетий развивались принципы построения сеток, приемы организации полос по большей части оставались неизменными.

Сетки могут использоваться для решения широкого круга дизайнерских задач, а также являются эффективным инструментом организации контента и построения композиции в газетах, журналах, книгах, годовых отчетах, брошюрах, каталогах, системах условных обозначений, фирменных стилях, брендинге и веб-сайтах.

Являясь гибким композиционным инструментом, сетка поможет вам создать как статичную симметричную верстку, так и динамичную асимметричную. Сетка может быть основана на прямоугольной, угловой, асимметричной или круговой конструкции. Она может быть невидимым функциональным слоем в верстке или же, наоборот,

7/10,75 PT (ТЕКСТ НАВЕРХУ)
9/14 PT (ТЕКСТ ВНИЗУ)
9 PT (ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ)

очевидным динамичным визуальным элементом.

Графический дизайнер должен всегда продумывать структуру сетки исходя из подробного анализа визуального и текстового содержания, которое он собирается использовать. Это позволит добиться некоторой свободы в компоновке и расположении несвязанных элементов в виде текста и иллюстраций внутри композиционной схемы верстки, будь она двухмерной, трехмерной или виртуальной.

Сетка может быть видимой или невидимой: предполагаемой структурой или очевидным элементом дизайна. Она также выступает в качестве одного из важнейших принципов дизайна, с помощью которого осуществляется организация и представление сложной и разноплановой информации в единой системе. Публикации, веб-сайты,

Проверьте себя

1. Назовите самый простой вид сетки, который произошел от классических рукописных книг начала XIV–XV века.
2. Какая сетка состоит из прямоугольной полосы набора, используемой для размещения сплошного текста, где полосы набора на правой и левой полосах зеркально отражают друг друга, а корешковые поля шире боковых?
3. Назовите наиболее эффективный способ сделать композиционную схему манускриптной сетки визуально интересной и разнообразной.
4. Какие основные визуальные характеристики симметричной сетки вы знаете?
5. Какой латинский термин используется для обозначения левой полосы разворота?
6. Какой латинский термин используется для обозначения правой полосы разворота?
7. Назовите основные визуальные характеристики одноколоночной симметричной сетки.
8. В чем заключаются преимущества использования двухколоночной и многоколоночной симметричных сеток в композиционной схеме верстки?
9. Назовите оптимальную для удобочитаемости длину строки, выраженную в количестве знаков, для одноколоночной сетки.
10. Назовите оптимальную для удобочитаемости длину строки, выраженную в количестве знаков, для многоколоночной сетки.
11. Какие основные визуальные характеристики присущи модульной сетке?

12. Назовите метод определения размера и пропорции модуля в модульной сетке.
13. В какой школе дизайна зародилась концепция модульных сеток?
14. Какие основные визуальные характеристики присущи асимметричной сетке?
15. Какие основные визуальные характеристики системы базовых линий вы можете назвать?
16. Назовите два основных преимущества использования системы базовых линий в композиционной схеме верстки.
17. С помощью какого метода можно определить размер и место размещения изображений в системе базовых линий?
18. Назовите основные визуальные характеристики иерархической сетки.
19. Назовите основные визуальные характеристики сетки Марбера.
20. Какие основные визуальные характеристики имеет составная сетка?

Ответы на с. 223.

Принципы КОМПОЗИЦИИ



Для того чтобы осуществлять эффективную и запоминающуюся коммуникацию при помощи визуальных средств, любой графический дизайнер должен вначале в полной мере осознать основополагающие принципы композиции. Этот раздел поможет вам досконально изучить эти принципы, понять, в чем они заключаются, почему они так важны, и научиться эффективно их применять.

Фундаментальные принципы композиционных схем являются той основой, которая позволит вам эффективно и уместно использовать визуальные элементы, создавая наполненный смыслом,

коммуникативный графический дизайн. Визуальные элементы в графическом дизайне отвечают на вопрос «что?», тогда как принципы композиции — это ответ на вопрос «как?». Тщательно продумав применение обоих аспектов, вы сможете говорить на понятном и универсальном визуальном языке.

С ранних лет мы учимся принципам письменной и устной коммуникации, чего нельзя сказать о визуальной. Так же, как нас учат основам правописания и грамматики, можно научиться и основным постулатам графического дизайна. Такие элементы графического дизайна, как форма, фигура, цвет, пропорция, баланс, движение, симметрия, асимметрия, визуальная напряженность и контраст, вместе составляют словарь, которым пользуется дизайнер для того, чтобы заставить композицию говорить и, как следствие, передавать смысл.

Композиционная схема, как и письменная и устная коммуникация, предполагает анализ, планирование, организацию и, безусловно, решение задач. Во время письма или разговора вы интуитивно выбираете слова и то, каким образом вы их используете, чтобы эффективно передать свое сообщение. В графическом дизайне можно достичь такого же результата, если уметь в такой же степени интуитивно применять его элементы и принципы.

Во время обучения и профессионального пути вы столкнетесь с тем, что к этим основополагающим правилам визуальной структуры и организации придется постоянно возвращаться как к источнику вдохновения и идей, а также для того, чтобы вспомнить, как он служит базисом для создания наполненного смыслом, запоминающегося коммуникативного дизайна. Если в своей работе вы не будете опираться на эти базовые принципы, она окажется

неэффективной, не будет взаимодействовать с аудиторией и «говорить» с ней.

Баланс

Баланс определяется как визуально приятная интеграция элементов либо как гармоническая или соответствующая эстетическим потребностям аудитории организация, то есть пропорциональное соотношение частей и элементов композиционной схемы. Баланс возникает, когда визуальные элементы внутри композиционной схемы равномерно распределяются с целью передать ощущение стабильности, гармонии и равновесия. Визуальный и композиционный принципы баланса можно описать как формальный и симметричный, динамический и асимметричный, а также радиальный.

Инстинктивно наше отношение к балансу связано с умением ходить. В повседневной жизни баланс необходим для того, чтобы ходить, стоять и бегать, поэтому в нас на генетическом уровне заложено стремление к балансу как в жизни, так и в композиционных схемах.

Баланс в композиции достигается путем организации неоднородных элементов с различными визуальными характеристиками. Выделяют три основных вида визуального баланса.

Формальный баланс, или симметрия

Формальный баланс, или симметрия, является простейшей разновидностью баланса, который можно воспроизвести в композиционной схеме. Он широко используется в архитектуре, поскольку по своему существу формальный баланс воплощает стабильность и долговечность, а также автоматически сосредоточивает внимание смотрящего в центре композиции. Формальный баланс также основан на зеркальном отражении изображения: если

Жаклин Кейси

и искусство визуального баланса

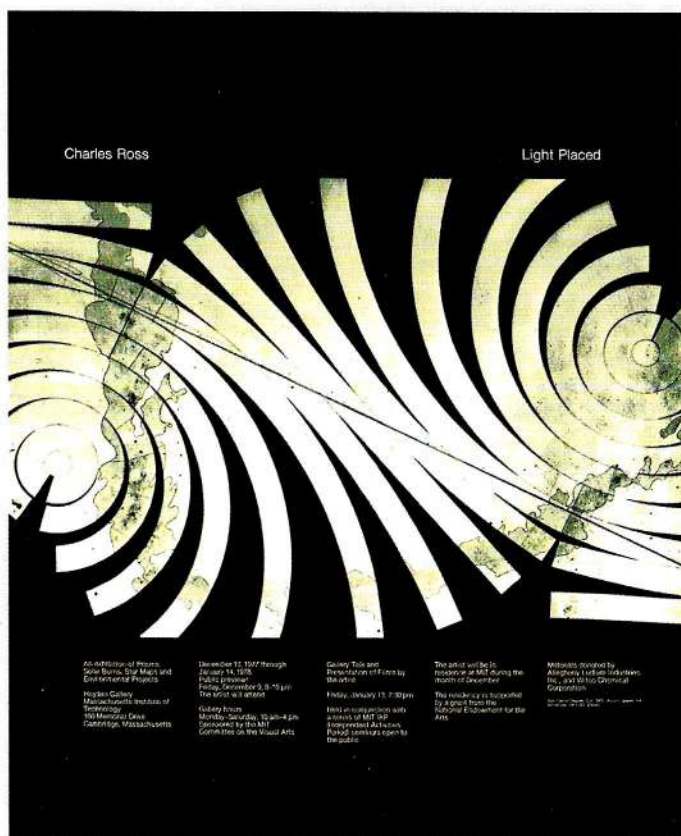
В 1955 году Жаклин Кейси (США, 1927–1991) начала профессиональный путь графического дизайнера в отделе публикаций Массачусетского технологического института (МТИ) в Кембридже, руководителем которого была ее сокурсница Мюриэл Купер (США, 1925–1994). Когда в 1972 году Купер стала преподавателем в МТИ, Кейси заменила ее на руководящей должности и создала легендарную серию промопостеров для мероприятий и выставок при институте. На протяжении долгих лет она работала в мужской профессиональной среде — не только в отделе публикаций, но и в стенах института вообще, который был не единственным заказчиком.

Кейси проработала в МТИ больше 30 лет. За это время она создала уникальную философию дизайна, множество известных работ и интригующий фирменный стиль института.

В книге Фредерика Анри Кей Генриона (Германия, 1914–1990) под названием «Лучший графический дизайн» (Top Graphic Design, 1983) приведена цитата Кейси: «Мне все еще нравится быть дизайнером в МТИ. На работе я постоянно учусь. Хотя институт верен своим традициям, это место стремится к экспериментам, чему-то интересному и нацеленному в будущее».

На Кейси повлияло модернистское движение, интернациональный стиль и такие дизайнеры, как Карл Герстнер, Армин Хофманн и Йозеф Мюллер-Брокманн. Она разработала свой уникальный визуальный язык, который был неразрывно связан с основными правилами пропорций, сеток и использования европейских гротескных шрифтов в типографике.

Во всех постерах Кейси важную роль играет баланс. Если вы посмотрите на любой из них, то увидите, что она использует всего



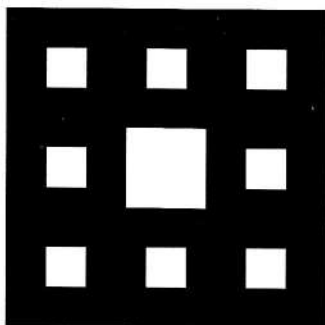
один композиционный центр или основной визуальный элемент, который моментально привлекает внимание зрителя, как, например, на плакате Charles Ross: *Light Placed* (1977, сверху).

Работы Кейси привлекали интерес представителей академических кругов благодаря плавной и сбалансированной интеграции шрифта и изображения, а также ее способности передавать запоминающиеся и убедительные истории.

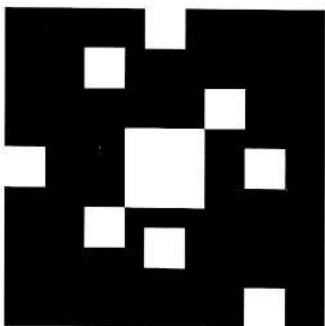
Иллюстрация: © MIT Museum

Баланс

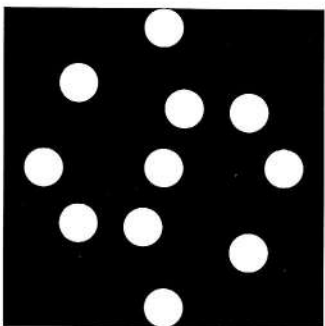
Баланс возникает, когда визуальные элементы внутри композиционной схемы равномерно распределяются с целью передать ощущение стабильности, гармонии и равновесия. Визуальный и композиционный принципы баланса можно описать как формальный и симметричный, динамический и асимметричный, а также радиальный. Различные виды баланса осуществляются на практике посредством цвета, светотеневого контраста, формы, текстуры, веса, расположения и направления, которые служат для акцентуации тех или иных визуальных элементов композиции.



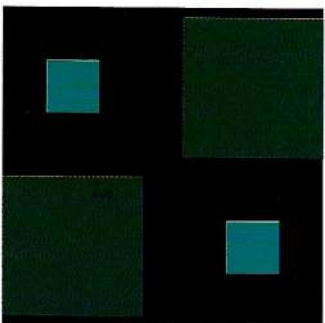
ФОРМАЛЬНЫЙ БАЛАНС, ИЛИ СИММЕТРИЯ



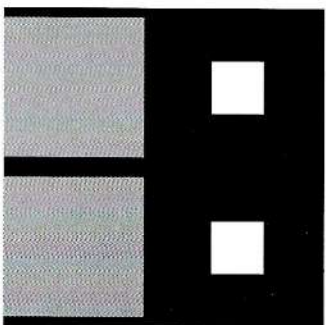
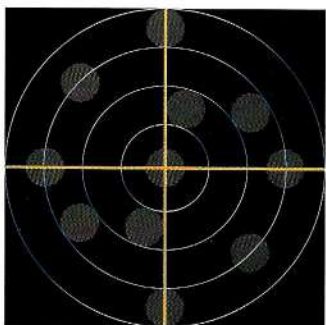
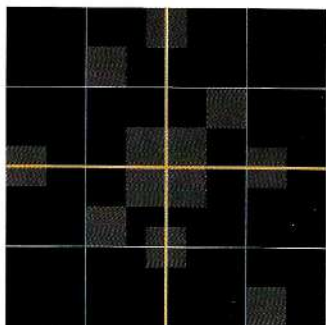
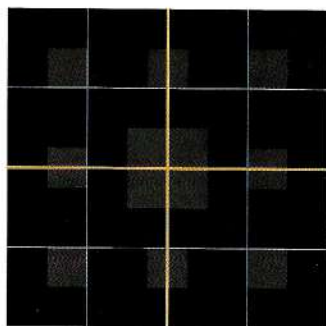
ДИНАМИЧЕСКИЙ БАЛАНС, ИЛИ АСИММЕТРИЯ



РАДИАЛЬНЫЙ БАЛАНС



ЦВЕТ



СВЕТОВЕВЫЙ КОНТРАСТ

вы разделите чертеж готического собора на две равные вертикальные части, то увидите, что обе стороны идентичны друг другу и являются взаимным зеркальным отображением.

Вы можете создать формальный баланс, равномерно распределив визуальные элементы на обеих сторонах композиционной схемы и за счет этого сформировав ощущение устойчивости и статики. В данном случае обе стороны композиции идентичны и отражают друг друга.

Динамический баланс, или асимметрия

Динамический баланс, или асимметрия, представляется более интересным, но вместе с тем и более сложным в реализации приемом. Он возникает, когда визуальные элементы распределены в композиционной схеме нарочито неравномерно, вследствие чего их порядок кажется случайным и динамичным. В данном случае композиции не хватает баланса, визуально она кажется беспорядочной.

Несмотря на то что динамический баланс имеет более расслабленный и хаотичный облик, его использование требует тщательного продумывания и анализа для того, чтобы создать ощущение визуального баланса.

Радиальный баланс

Основой радиального баланса служит круг. Радиальный баланс возникает, когда визуальные элементы композиционной схемы верстки расходятся по кругу от общей центральной точки, что позволяет равномерно распределить визуальный вес элементов. Такой баланс позволяет создать четко обозначенный и привлекающий взгляд читателя композиционный центр. Звезды, настенные часы, циферблаты наручных часов, спицы колеса и подсолнух являются наиболее типичными примерами радиального баланса.

Степени баланса

Графический дизайнер может прибегать к использованию контраста в цвете, светотени, форме, текстуре, визуальном весе, размещении и направлении, чтобы уравновесить или, наоборот, выделить визуальные элементы в любой сбалансированной композиционной схеме верстки. Вы можете создавать различные степени визуального баланса в композиции, применяя комбинации из следующих элементов и принципов дизайна.

Цвет

Цвет обладает невероятными коммуникативными свойствами и является одним из мощнейших визуальных элементов в графическом дизайне. Он оказывает воздействие на всех нас, обеспечивая визуально воспринимаемый нами мир визуальной энергией и разнообразием. Цвет используется для привлечения внимания, визуального разделения между объектами и как дополнительное средство передачи смысла. Он также может мгновенно выразить отношение или эмоцию, вызвать ответную реакцию у зрителя, задать акцент и разнообразить визуальный ряд, передать мысль и поддержать иерархическую структуру в любой композиционной схеме.

Цветная композиция всегда будет более привлекательной для глаза читателя, чем монохромная или нейтральная. При помощи нейтрального цвета можно сбалансировать крупные элементы композиции. Таким образом, для работы со сбалансированной композиционной схемой верстки необходимо знание цветоведения и фундаментальных основ применения комплиментарных и аналоговых цветов.

Светотень

Термином «светотень» описывают светлость или темноту композиционного элемента. Черный на белом создает более резкий контраст и обладает большим визуальным весом по сравнению с серым на белом. Таким образом, более мелкие объекты, обладающие высокой контрастностью, могут сбалансировать более крупные объекты с пониженной контрастностью.

Форма

Еще со времен древних иероглифов и вплоть до появления современных символов форма всегда выступала в качестве основополагающего визуального инструмента графического дизайна. Форма представляет собой двухмерную плоскость, которая ограничена замкнутой контурной линией, цветом, светотенью, текстурой или шрифтом. Замкнутое пространство, или форма, образуется внешней линией плоскости, которая начинается из одной точки и продолжается по заданной траектории, пока не вернется к началу. Форма имеет ширину и высоту, но не глубину. Форма — это линия с заданной шириной.

Небольшие сложные формы могут сбалансировать более крупные и простые. Схожим образом большие свободные области внутри композиционной схемы верстки с маленьким количеством объектов или вовсе без них можно уравновесить при помощи мелких несимметричных форм, поскольку взгляд читателя всегда привлекают более сложные формы. Формы могут быть геометрическими, органическими или случайными. Их можно использовать для обозначения композиции, для создания паттернов и для компоновки бесчисленного количества элементов в верстке.

Текстура

Текстурой называют внешний вид или ощущения от поверхности. Это качество поверхности любого объекта, будь она гладкой, шершавой, мягкой или твердой, а также визуальный эффект, который добавляет разнообразия и объемности любой композиционной схеме верстки. Текстуру можно ощутить через прикосновение или передать визуальными средствами. Она может быть плоской, блестящей, глянцевой, сверкающей, бархатной, мокрой, перистой, липкой, пушистой, песчанистой, кожаной, потрескавшейся, колючей, шершавой, пышной, шишковатой, сморщенной, ржавой, скользкой и т. д.

Текстура, как и другие визуальные элементы и принципы, описанные в этой книге, может передавать различные эмоции, а также дополнить смысловое содержание любой композиционной схемы верстки. Например, шершавые текстуры визуально активны и динамичны, а гладкие — пассивны и спокойны. Небольшие композиционные области с текстурными пестрыми, несимметричными или случайными элементами могут уравновесить более крупные области с гладкими и спокойными текстурами.

Вес

На визуальный баланс оказывает влияние не только размер элементов композиции, но и присущие им светлость или темнота. Этот аспект также называют визуальным весом элемента. Воспринимаемый вес элемента в любой композиционной схеме верстки также имеет композиционное значение. Например, визуально более тяжелый элемент будет заметнее, чем более легкий элемент того же размера. Когда композиционные элементы обладают одинаковым визуальным весом, они находятся в балансе.

Размещение

Небольшой элемент, расположенный дальше от центра композиционной схемы верстки, может сбалансировать более крупный элемент, находящийся ближе к центру. Более того, большие элементы, расположенные на одной стороне разворота верстки, могут быть уравновешены мелкими элементами в дальней части противоположной стороны композиции. Такой прием служит основой для создания асимметричного баланса.

Направление

Взгляд читателя можно направить в определенную точку композиционной схемы верстки, если корректно расположить элементы дизайна. К примеру, если элементы ориентированы в конкретном направлении, взгляд читателя проследит это направление.

Во всех областях графического дизайна требуется соблюдать визуальный баланс. Баланс отражает не только состояние физического равновесия, в котором все объекты стабильны, но и состояние визуальной гармонии, когда все аспекты композиционной схемы верстки взаимно связаны и соотнесены.

Движение

Движением называют действие, или процесс изменения местоположения или приложения силы. Движение может быть реальным или предполагаемым. В живописи или фотографии, например, движением называют представление или намек на действие. В скульптуре движение относится к предполагаемому действию, если это не динамичные скульптурные композиции, которые должны двигаться на самом деле.

В графическом дизайне движение, отраженное на плакате, обложке книги или

развороте журнала, заставляет взгляд читателя постоянно двигаться и сосредоточиваться на одном или нескольких визуальных элементах композиции. Взгляд читателя можно направить в композиционный центр при помощи яркого цветового пятна, а затем перевести его в другую точку, где размещен типографический элемент в виде заголовка с жирным начертанием шрифта. В этом случае вашей задачей является направление взгляда зрителя по определенному визуальному маршруту, чтобы тому не пришлось перескакивать между элементами композиции в случайном порядке.

Основной функцией движения в графическом дизайне является направление читателя внутри визуального послания отдельной работы. В трехмерной композиции или пространстве следует учесть не только движение посредством света или цвета, но и физическое движение зрителя внутри и вокруг композиционной среды.

Элементы и техники

Движение в любой композиционной схеме верстки осуществляется посредством комбинирования таких основополагающих элементов графического дизайна, как линия, фигура, форма и текстура, при помощи которых создается ощущение действия. Вместе они могут создать чувство движения, которое направит читателя через всю композиционную схему верстки или заставит его обратить внимание на отдельную группу элементов внутри композиции.

Визуальные техники вроде повторения или ритма можно использовать для акцентирования движения в двухмерной или трехмерной композиции. Во многом эти две визуальные техники напоминают мелодию, поскольку именно они задают темп композиции.

Макс Хубер и визуальная динамика движения



Макс Хубер (Швейцария, 1919–1992) — один из крупнейших графических дизайнеров XX века, оказавший влияние на развитие графического дизайна.

Он окончил Школу прикладных искусств в Цюрихе, работал арт-директором, а в 1940 году переехал в Милан, где получил должность арт-директора в студии Boggeri. Хубер также был членом видной ассоциации швейцарских художников-модернистов, графических дизайнеров и архитекторов под названием Allianz, в которой состояли француз Жан Арп (1886–1966) и швейцарцы Макс Билл (1908–1994), Ле Корбюзье (1887–1965), Пауль Клее (1879–1940), Лео Лёйппи (1893–1973) и Ричард Пауль Лозе (1902–1988).

В начале карьеры Хубер находился под влиянием таких мастеров, как Макс Билл и Ласло Мохой-Надь. Он оказался среди первых итальянских дизайнеров, кто применил авангардистские принципы и эстетику в дизайне постеров, обложек джазовых альбомов и книг.

Одним из известнейших примеров этого модернистского подхода служит постер Хубера для гонок на автодроме Монца. Начиная с 1928 года Хубер создавал промо-постеры и флаеры для автодрома Монца в Италии, в основном для Гран-при Италии «Формулы-1» и «Лотерейных гонок». По постерам серии можно увидеть, как Хубер подошел к передаче движения в двухмерной композиции.

Его постер 1948 года для мотогонок на автодроме Монца передает эффект визуальной перспективы, которая усилила ощущение движения и скорости за счет элементов типографики, уходящих вдаль и противопоставленных стрелкам, устремленным вперед. Кроме того, различные размеры типографических элементов и яркие прозрачные цвета, наложенные друг

на друга, задают дополнительную глубину, ритм и движение всей композиции постера. Например, красные и синие стрелки указывают на трассу. Название события *Gran premio dell' Autodromo* стремительно пересекает поле постера на высокой визуальной скорости, словно гоночный автомобиль в момент заезда.

В этом инновационном постере нашел отражение сформулированный в 1947 году постулат архитектора и дизайнера Этторе Соттсасса (Италия, 1917–2007), который гласил: «Можно с уверенностью утверждать, что народ Греции никогда бы не смог существовать без моря и что в море заключена их великая история. Я думаю, что наша великая история, в отличие от них, заключается в скорости».

Также важно отметить, что Хубер сочетал эти выразительные искаженные визуальные эффекты с типографикой, которая тем не менее сохранила удобочитаемость и узнаваемость, и добился этого без использования современных методов фото- или цифрового коллажирования и графического программного обеспечения.

Хубер руководствовался основополагающими постулатами создания перспективы, глубины, ритма и движения наиболее уникальным и запоминающимся способом. Этот постер представляет собой классический пример визуально убедительной и мощной передачи движения в графике. Постеры и флаеры для автодрома Монца воплотили в себе радость через яркие цвета, сбалансированные линии и острые углы, которые задали ритм и пространственную гармонию композиции. Эта работа — хореографически поставленная композиция динамики визуального движения.

Иллюстрация: ©Aoi Huber Kono

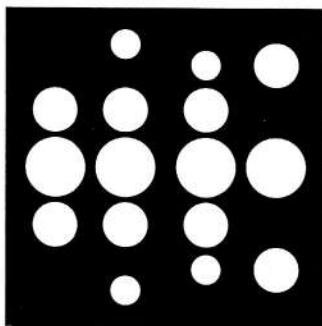
Повторением линии, фигуры, формы и цвета можно создать визуальную последовательность, с помощью которой читатель будет направлен по заданному визуальному маршруту. Повторяющаяся визуальная последовательность в композиционной схеме верстки по своему характеру может быть равномерной, хаотичной, постепенной или преувеличенной.

Другие аспекты

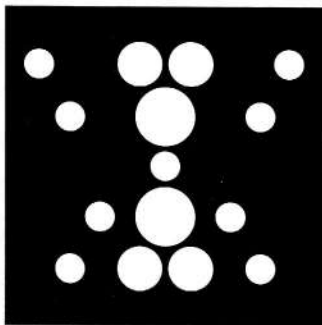
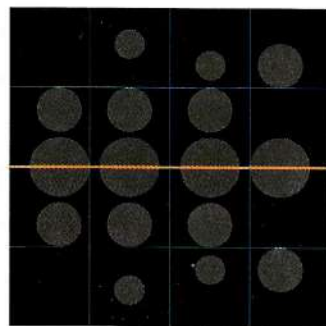
Движение критически важно не только для композиционных элементов отдельно взятой верстки, но и является неотъемлемым аспектом разработки и организации любых проектов, состоящих из изображений, полос и рамок, которыми являются книги, журналы, анимированная графика, веб-сайты и электронные интерфейсы. В этих примерах движение привносит в визуальный и смысловой контент разнообразие и переменчивость, а также задает различные масштабы, контрастность и текстуры от страницы к странице, сохраняя при этом структурную целостность работы.

Настоящее движение существует только в реальном мире. Движение в визуальном мире является лишь его представлением. В графическом дизайне движение может быть либо его представлением, либо иллюзией. Во многих отношениях движение в графическом дизайне всегда явно. Оно существует только как предположение, реализуясь через определенную организацию элементов различных размеров, очертаний, форм, цветов, текстур и контрастов внутри композиционной схемы верстки.

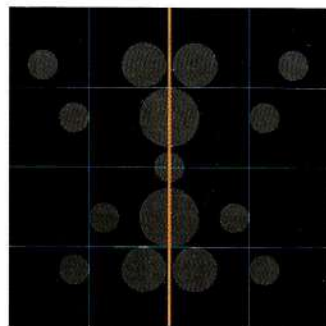
Симметрия



ЗЕРКАЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ (ГОРИЗОНТАЛЬНАЯ)



ЗЕРКАЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ (ВЕРТИКАЛЬНАЯ)



Симметрия

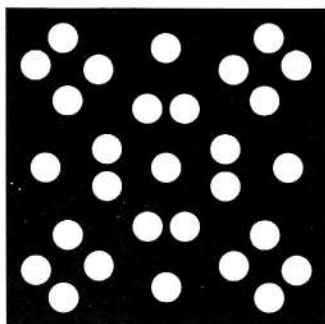
Симметрия является фундаментальным и всегда актуальным принципом визуального восприятия. В графическом дизайне симметрия отражает порядок, баланс, стабильность и гармонию. Когда визуальные элементы находятся в балансе или отцентрованы в композиции, они находятся в состоянии равновесия и имеют равнозначный визуальный вес. В результате получается симметрия.

Симметрия является такой композиционной организацией, при которой графический дизайнер размещает визуальные элементы по центральной (горизонтальной или вертикальной) оси композиционной схемы верстки.

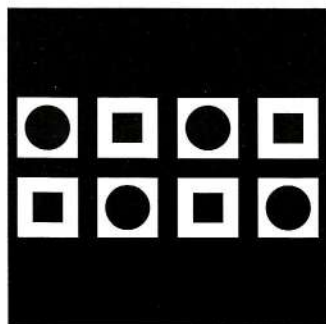
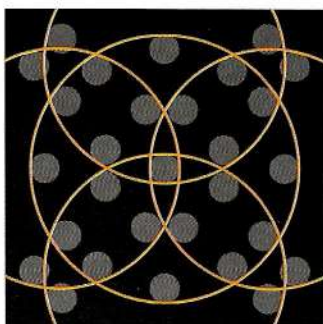
Такая же композиционная организация достигается в случае, когда элементы располагаются относительно центральных осей друг друга. Симметричные композиции статичны и уравновешены, а негативные пространства вокруг элементов или их контуров равноценны.

Симметричный, или формальный, баланс также называется двусторонним. Он достигается путем повторения отзеркаленного по центральной оси изображения на противоположной стороне композиции. Он считается формальным, упорядоченным, стабильным и спокойным.

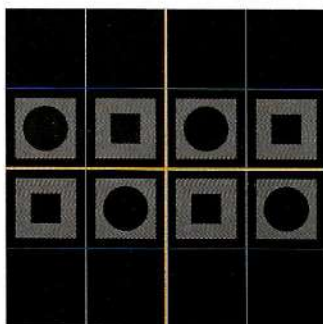
Композиционный принцип симметрии также ассоциируется с представлениями



ВРАЩАТЕЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ



ТРАНСЛЯЦИОННАЯ СИММЕТРИЯ



Когда визуальные элементы в композиции сбалансированы или отцентрованы, они находятся в состоянии равновесия, или симметрии. Симметрия в композиционной схеме верстки достигается путем расположения визуальных элементов по центральной (горизонтальной или вертикальной) оси. Такая же композиционная организация достигается в случае, когда элементы располагаются относительно центральных осей друг друга. Симметричные композиции статичны и уравновешены, а негативные пространства вокруг элементов или их контуров, расположенных относительно центральной оси, равноценны.

о физической красоте, естественной или созданной руками человека. Симметрия встречается почти во всех природных формах, включая человеческое тело, животных и растения.

В классической архитектуре также можно увидеть симметричные сочетания, создающие единообразные, динамичные и запоминающиеся формы. Наиболее яркими примерами симметрии в пространствах, созданными человеком, являются Собор Парижской Богоматери (ок. 1163), Эйфелева башня (1889) и Капитолий в США (1793).

Типы симметрии

Различают три основных типа симметрии.

Зеркальная симметрия

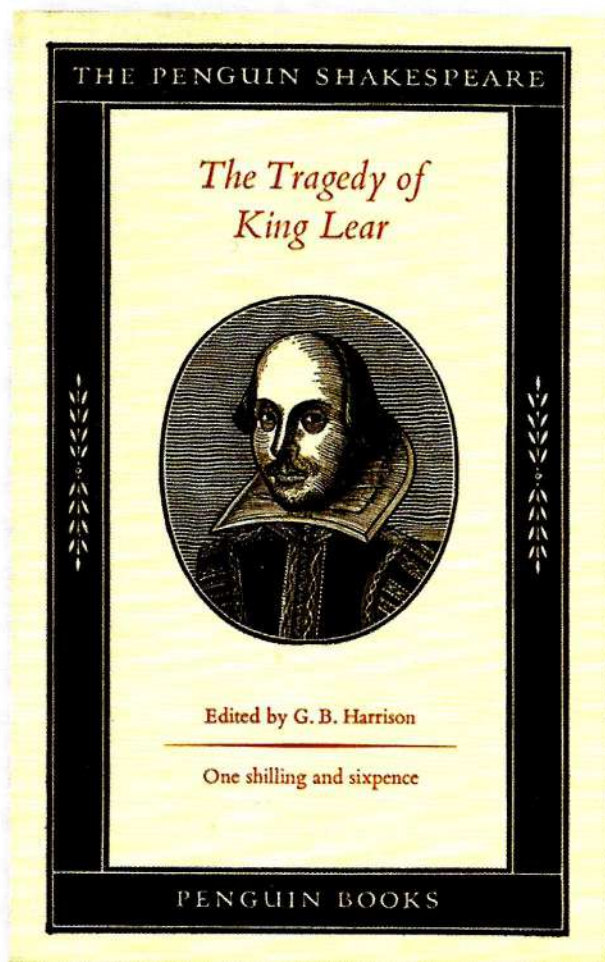
Горизонтальная и вертикальная симметрии называются зеркальными. Данный тип симметрии создается путем зеркального отражения элементов по центральной оси композиции. Зеркальное отражение может быть направлено в любую сторону, главным критерием является наличие одинаковых элементов по обе стороны зеркальной оси. В природе зеркальную симметрию можно увидеть, например, в рисунке на крыльях бабочек.

Вращательная симметрия

Вращательная симметрия возникает в композиционной схеме верстки, когда равнозначные

Ян Чихольд

и серия The Penguin Classics



В 1947 году Ян Чихольд (Германия, 1902–1974) эмигрировал в Великобританию, приняв приглашение занять должность арт-директора издательства Penguin Books. Издательство было основано в 1935 году и стало одним из самых коммерчески успешных книжных издательств в мире.

До вступления Чихольда в должность книги издательства в мягкой обложке выпускались без учета каких-либо современных дизайнерских стандартов или производственных критериев. Те стандарты, которых придерживалось издательство относительно этих книг, были устаревшими, ограниченными и не соответствовали литературной репутации и произведениям издательства. Чихольд быстро понял, что требуется разработать новые правила и стандарты.

Работая в издательстве, Чихольд установил новые стандарты книжного дизайна не только в Великобритании, но и во всем мире, которые прослужили не одному поколению. Его редизайн обложек для Penguin в 1940-х годах стал настоящей революцией в мире типографики и возродил композиционные подходы, казавшиеся на тот момент устаревшими. По его мнению, следование постулатам классической типографики — использование симметрии, внимание к различимости шрифта, соблюдение баланса шрифтовых стилей, широкие поля, контрастность, простота и применение линейек и орнаментов — является неотъемлемой частью книжного дизайна.

При работе над дизайном книг в Швейцарии в период с 1933 по 1946 год Чихольд отошел от правил «Новой типографики» (1928) и функциональных принципов Баухауса. Он осознал, что симметричные и асимметричные решения вполне могут выполнять задачи успешного книжного дизайна. В своей лекции 1959 года, прочитанной в нью-йоркской организации Type Directors

Club, он заявил, что не считает ретроградным использование классических правил композиции и типографики в книгах.

За время работы в Penguin Books Чихольд ввел новый набор основных дизайнерских принципов, которые соответствовали его представлениям о хорошем дизайне в целом. Эти правила были отражены в четырехстраничном эссе «Композиционные правила издательства Penguin» (Penguin Composition Rules), согласно которому дизайнеры издательства должны были придерживаться стандартизированных правил во всех аспектах книжного дизайна.

Чихольд также лично разработал дизайн обложек для многих книг, включая издание трагедии Шекспира «Король Лир» 1949 года. Соблюдая классические правила дизайна и сочетая небольшую гравюру известного художника Рейнолдса Стоуна (Великобритания, 1909–1979) и типографические элементы, Чихольд создал четкую и хорошо сбалансированную композицию, которая моментально узнается читателем. Широкая черная рамка обложки дополнена тонкими линиями, создавая тем самым поддержку для симметричной типографики, выполненной шрифтом Monotype Perpetua (Эрик Гилл, 1929). На посту арт-директора Чихольд стандартизировал правила оформления серий книг издательства, и «Король Лир» является лучшим примером реализации основных композиционных правил, разработанных Чихольдом для серии Penguin Classics, которые сделали ее узнаваемой.

Повысив эстетический уровень оформления книг в бумажной обложке для масс-маркета, Чихольд возродил неувядающие принципы симметрии, к которым по сей день прибегают графические дизайнеры. Позже он писал о том, что вместо вычурных книг для богатеев людям нужны хорошо сделанные обычные книги.

Иллюстрация: ©1970 Penguin Books Ltd

элементы разворачиваются наружу из общей центральной точки, увлекая тем самым взгляд смотрящего внутрь композиции. Такой тип симметрии может иметь любой угол или частоту, если у элементов есть общая центральная точка. Арабески и мандалы являются примерами рукотворной вращательной симметрии. В природе таким примером может служить подсолнух.

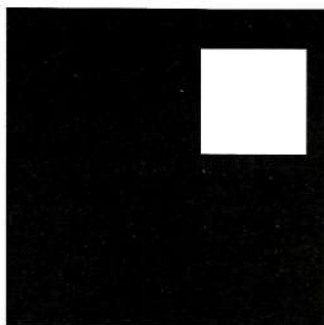
Трансляционная симметрия

Трансляционная симметрия возникает, когда равнозначные элементы помещаются в различных областях композиционной схемы верстки. Данный тип симметрии может иметь любое направление и распространяться на любое расстояние при условии, что ориентация элементов сохранится. Примером трансляционной симметрии являются непрерывные паттерны на архитектурных поверхностях фризов и кирпичных фасадов.

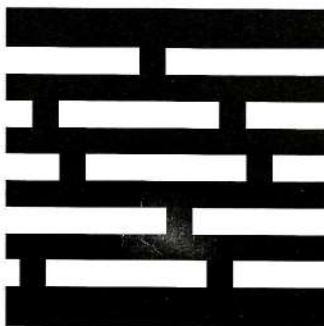
Помимо эстетических качеств, симметрия обладает и другими свойствами, которые могут пригодиться графическому дизайнеру. Например, в композиционных схемах симметричные формы воспринимаются как фигуры, а не как фон. Симметрично расположенные элементы привлекают внимание и лучше запоминаются по сравнению с другими видами композиционной организации. Симметричные формы более простые по сравнению с асимметричными, поэтому взгляд читателя быстрее их считывает и узнает.

Асимметрия

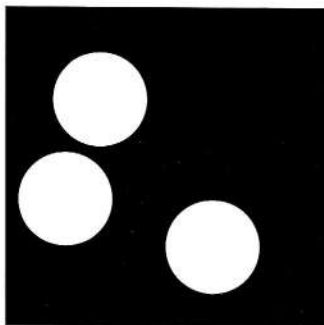
Асимметрия противопоставлена симметрии. Асимметричный баланс, также называемый неформальным или динамическим, предполагает отсутствие симметрии. Само по себе определение асимметрии не касается баланса. Оно только означает, что изображения в композиции не отражают друг друга зеркально, кажутся случайными и динамичными, не находятся в равновесии, а их расположение кажется хаотичным. Однако термин «асимметрия» обычно используется для описания такого типа баланса, который не основан на принципе симметрии.



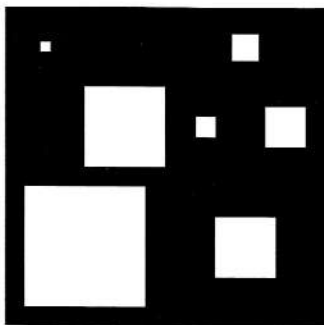
РАСПОЛОЖЕНИЕ



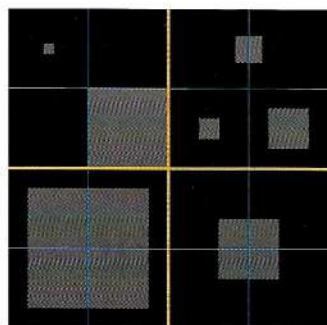
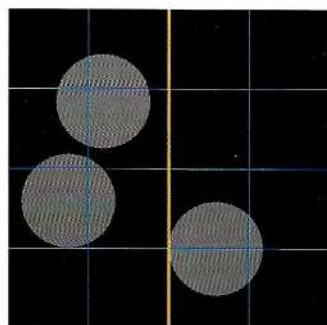
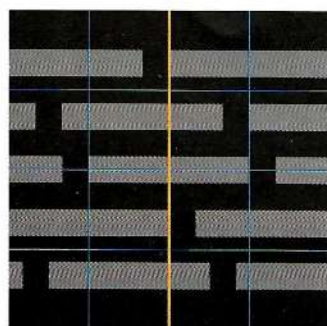
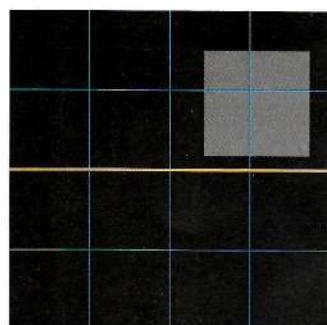
ВЫРАВНИВАНИЕ



ОРГАНИЗАЦИЯ



МАСШТАБ



Ян Чихольд и «Новая типографика»

Ян Чихольд родился в 1902 году в Лейпциге (Германия) в семье художника вывесок и каллиграфа. Он изучал каллиграфию, гравирование, типографику и книжный дизайн в Лейпцигской академии графических искусств и печатного дела. Вскоре после того, как Чихольд состоялся в качестве графического дизайнера, он понял, что необходимо разработать новый подход к типографике.

В то время вся типографика была основана на принципе выровненного по центру шрифта, или симметрии, а также на использовании рамок, линеек и орнаментов для создания текстур, разделителей и добавления индивидуальности каждой композиции. Чихольд назвал такой подход блочным стилем типографики, который на тот момент казался предсказуемым, неинтересным и устаревшим.

В августе 1923 года он впервые попал на выставку Баухауса в Веймаре и вскоре начал использовать их инновационные принципы. Оказавшись под влиянием таких модернистских и авангардистских художников и дизайнеров, как Герберт Байер (Австрия, 1900–1985), Пауль Клее, Эль Лисицкий (Россия, 1890–1941) и Пит Цварт (Нидерланды, 1885–1977), Чихольд захотел избавиться визуальную коммуникацию от ограничивающих правил эпохи и дать дизайнерам большую свободу действий и выбора.

Он считал, что типографика должна быть исключительно функциональной и иметь четкую и точную композицию, а в противном случае она останется незамеченной. Начиная с 1925 года он стал выпускать серию статей и публикаций, излагающих революционные подходы к «новой типографике», в которой прослеживалось сильное влияние Баухауса и русского конструктивизма.

Основные постулаты «новой типографики» состояли в асимметричных композициях элементов, расположение которых



зависело от их информационной важности, использовании гротескных шрифтов и креативном применении белого пространства. Эти правила были в итоге объединены в общий труд Чихольда под названием «Новая типографика» (1928) и в собрание «Асимметричная типографика» (1935). Новые установки Чихольда в дизайне также отражены на постере *Konstruktivisten* (1937, илл. сверху).

В 1933 году Чихольд был арестован нацистами и обвинен в пропаганде большевистской культуры и создании антинемецкой типографики. Вскоре после своего освобождения он вместе с семьей эмигрировал в швейцарский город Базель. В более поздний период своей жизни Чихольд использовал как асимметрию, так и симметрию, а помимо гротесков также применял и антиквенные шрифты.

Иллюстрация: ©ZHdK, Museum für Gestaltung Zürich,
Poster Collection

Асимметрия

Асимметрия в композиции возникает, когда визуальные элементы не отражают друг друга зеркально, кажутся случайными и динамичными, не находятся в балансе, а их расположение представляется хаотичным.

В асимметричных композиционных схемах верстки обычно присутствует одна доминантная форма или элемент, который выделяется на фоне более мелких объектов. В целом для асимметричных композиций характерно большее визуальное напряжение, чем для симметричных. Асимметричный баланс неформальный, активный и динамичный и полностью зависит от контраста и противопоставления внутри композиции.

В случае с асимметрией обычно в композиции выделяется один доминантный элемент, который подчеркивается множеством мелких. В целом для асимметричных композиций характерно большее визуальное напряжение, чем для симметричных.

Асимметрия в природе

Асимметрия в природе встречается редко, зачастую отражает доминирование правой или левой сторон и является свойством объекта (например, живого организма) отличаться от своего зеркального отражения. Эта черта прослеживается в предпочтении человека пользоваться только правой или левой рукой.

Другими примерами правосторонней или левосторонней асимметрии в природе являются дельфины, у которых левое легкое меньше правого из-за сердца, находящегося слева; манящие крабы, или крабы-скрипачи, с клешнями разного размера; самцы нарвала, у которых левый зуб развивается в бивень длиной в десять футов, закрученный левой спиралью; камбала,

у которой глаза располагаются с одной стороны головы, из-за чего она плавает боком; некоторые виды сов, у которых уши имеют асимметричный размер и расположение, что помогает им выслеживать добычу.

Композиционные характеристики

Асимметрия возникает, когда одна сторона композиции не отражает другую. Асимметричный баланс представляет собой тип визуального баланса, в котором композиционные элементы организованы дизайнером таким образом, чтобы одна сторона отличалась от другой, не нарушая при этом общую гармонию композиции. Следовательно, когда асимметричная композиция находится в дисбалансе, результат диссонирует и сбивает читателя с толку.

Как композиционный принцип графического дизайна асимметричный баланс более сложный в устройстве и реализации, чем симметричный. Он предполагает такую организацию композиционных элементов, при которой элементы различного визуального веса могут уравнивать друг друга относительно общей оси или точки вращения. Лучше всего представить себе это явление в виде мысленных весов, на которых уравнивается визуальный вес в двухмерной композиции. Например, визуально тяжелый элемент можно уравновесить группой легковесных элементов по другую сторону от оси или точки вращения. В отдельно взятой композиционной схеме этого можно добиться при помощи размещения большого количества мелких объектов для уравнивания одного крупного. Также можно представить равномерно расположенные относительно точки вращения композиционные элементы одинакового веса, но различной массы, как, например, большое количество перьев, противопоставленное

Современный источник вдохновения

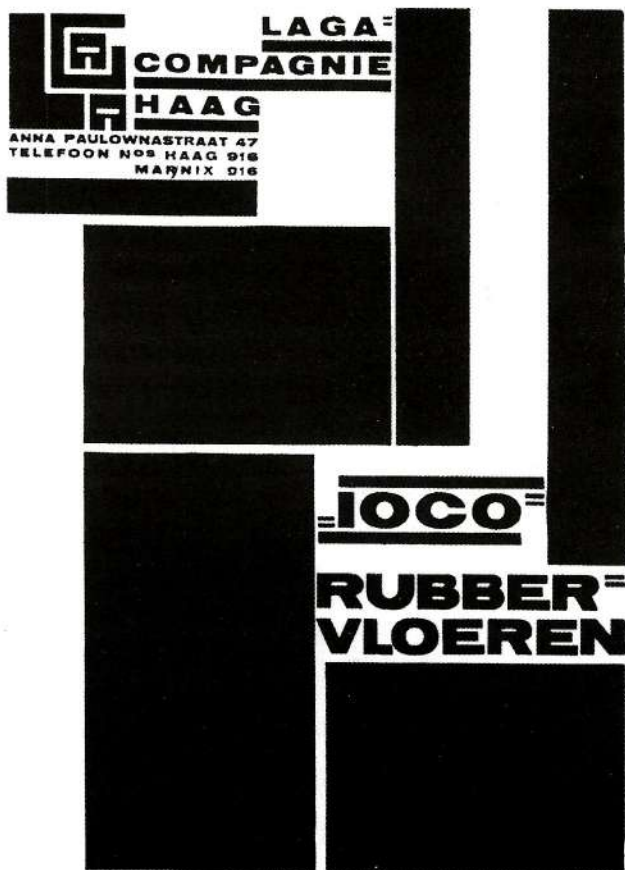
Пит Цварт и асимметричная напряженность

Ремесленник, рисовальщик и архитектор Пит Цварт (1885–1977) родился в Зандейке — промышленной области к северу от Амстердама. В период с 1902 по 1907 год Цварт посещал Школу искусств и ремесел в Амстердаме, где заинтересовался архитектурой. Его ранние работы включали дизайн текстиля, мебели и интерьеров, а в его стиле прослеживалось влияние движения «Де Стейл».

Цварт вдохновлялся многими модернистскими и авангардистскими движениями первой половины XX века, а также трудом «Новая типографика» (1928) Чихольда. Он был одним из первых дизайнов-модернистов в Голландии, кто применил принципы «Де Стейла» и конструктивизма в коммерческой рекламе 1920-х годов.

В период с 1921 по 1927 год Цварт работал на самого влиятельного нидерландского архитектора эпохи Хендрика Петруса Берлаге (1856–1934). В это время он получил свой первый типографический заказ и разработал дизайн рекламы для нидерландской компании по производству напольных покрытий Laga, которой будет суждено стать целой серией. Его динамичные и привлекающие внимание рекламные постеры являются ранними примерами увлечения Цварта типографикой, чистой композиционной формой и асимметричной напряженностью. На представленном постере он применил готовый шрифт и формы литер из различных наборов. Хотя он и пользовался фотографиями и прибегал к фотомонтажу, эти элементы никогда не выступали в качестве декорации или украшения. Каждый визуальный элемент, будь то типографика или фотография, Цварт размещал в композиции с целью создания более целостного и впечатляющего образа.

В этой ранней работе можно увидеть, что Цварт отказался от конвенциональной симметрии и традиционных правил типографики. Он рассматривал дизайн визуальной



композиции как «поле для создания напряженности», которое реализовывалось через сочетание асимметричного баланса, контрастирующих размеров элементов и динамического взаимодействия между позитивным и негативным пространствами.

Цварт соединил два конкретных и противоречащих мировоззрения: визуальную игривость конструктивизма и формальную функциональность «Де Стейла». Он смог создать единый язык, который остается в ходу последние 80 лет и по сей день оказывает заметное влияние на современных дизайнеров.

Иллюстрация: © Gemeentemuseum Den Haag

небольшому количеству камней. Неравный визуальный вес можно также сбалансировать путем смещения точки вращения на воображаемых весах.

Асимметричный баланс является неформальным и часто более активным и динамичным, чем симметричный. Тогда как симметричный баланс основан на повторении, асимметричный полностью зависит от контраста и противопоставления в композиции. Он получается в результате сочетания контрастирующих элементов дизайна — точки, линии, фигуры, формы и цвета, равномерно расположенных относительно оси композиции.

Асимметрия также представляет собой состояние композиции, в котором элементы организованы не системно или органично, но при этом образуют гармонию. Данный тип баланса основан на критическом взаимодействии и единстве композиционных элементов и негативного пространства, а также их расположения и близости друг к другу, что, в свою очередь, создает визуальную напряженность, баланс и смысл в графическом дизайне. Эти типы сбалансированной композиции обязательно активны и динамичны, а также оказывают на читателя определенное коммуникативное воздействие.

Создание асимметричных композиций требует внимательного и аналитического подхода из-за наличия индивидуальных и постоянно меняющихся пространственных параметров. В случае с асимметричной композицией вам придется постоянно заново оценивать и взвешивать потенциальные композиционные решения, принимая во внимание изменчивые пространственные отношения между элементами и размерами, позитивным и негативным пространствами, а также между фигурами и фоном.

Когда графический дизайнер при создании композиции использует принцип асимметрии, он облегчает для читателя процесс организации, распознавания и взаимодействия с визуальным и текстовым содержанием.

Визуальная напряженность

В графическом дизайне визуальная напряженность является невероятно важным компонентом, определяющим эффективность конечного результата. Напряженность по большей части служит визуальным и психологическим приемом для привлечения внимания. Она также представляет собой тончайший баланс, соблюдающийся в композиционной схеме между противоположными формальными элементами, цель которого состоит в том, чтобы передать читателю ощущения тревожности, беспокойства, испуга или радости, восторга, счастья.

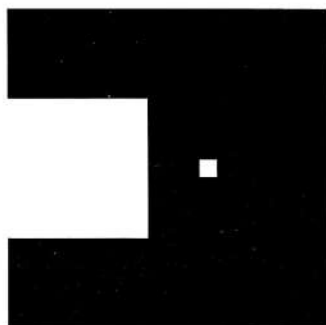
Напряженность и баланс являются взаимосвязанными элементами графического дизайна. Как и баланс, напряженность постоянно и явно встречается в повседневной жизни. К сожалению, мы не можем испытать одно явление, не испытав и другое. Когда что-то находится в дисбалансе в нашей жизни, мы моментально чувствуем напряжение и волнение. Например, когда мы наблюдаем за отчаянным или смелым действием — переходом акробата по высоко подвешенному канату в цирке, — мы чувствуем себя некомфортно и напряженно, потому что существует вероятность, что артист упадет. Те же состояния и эмоции можно передать и почувствовать через композиционную схему.

Визуальные характеристики и эффекты

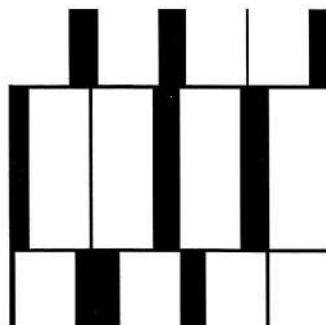
Напряженность является невероятно важным композиционным элементом, который полностью зависит от противоположных визуальных

Визуальная напряженность

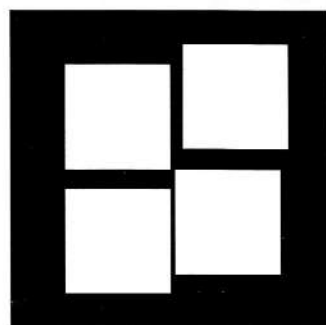
Напряженность представляет собой композиционный принцип и визуальный прием привлечения внимания, который полностью зависит от противоположных визуальных воздействий. Напряженность можно создать с помощью различных контрастов и дисбалансов: между средством коммуникации и посланием, формой и содержанием, паттерном и текстурой, а также масштабом, пропорцией, размещением и ориентацией.



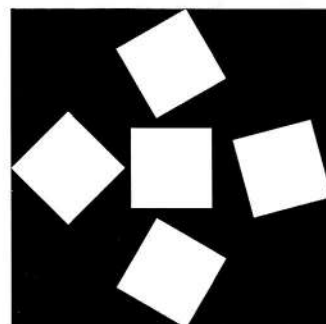
МАСШТАБ



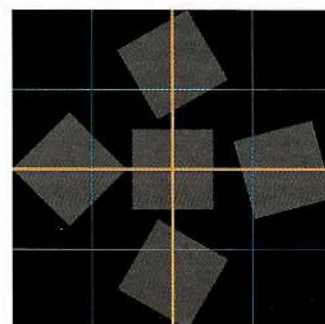
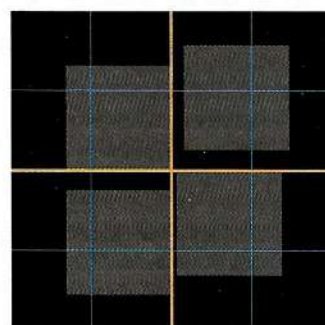
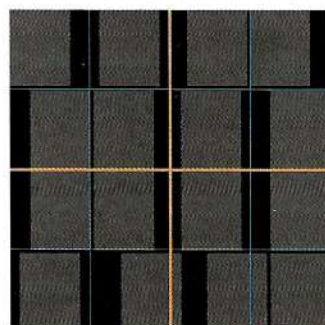
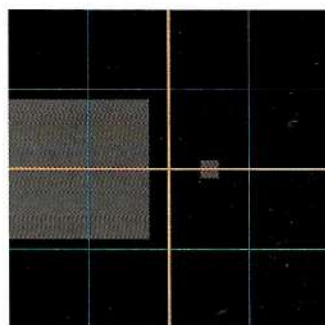
РАССТОЯНИЕ



РАЗМЕЩЕНИЕ

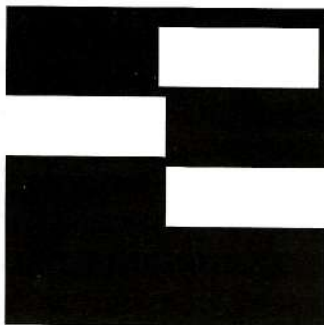


ОРИЕНТАЦИЯ

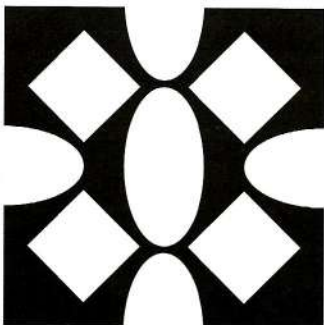


Визуальная напряженность

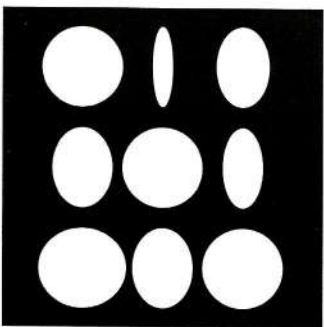
Напряженность также можно создать в любой композиции за счет выравнивания, формы, пропорции, текстуры и пространства. Например, варьирующееся расстояние между элементами формирует визуальную напряженность, которая приносит динамику в композиционную схему. Пространство между двумя или несколькими композиционными элементами может не только сказать на их пространственных отношениях, но и повлиять на их восприятие читателем.



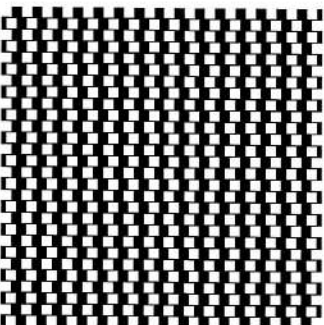
ВЫРАВНИВАНИЕ



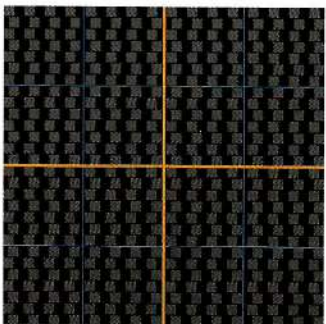
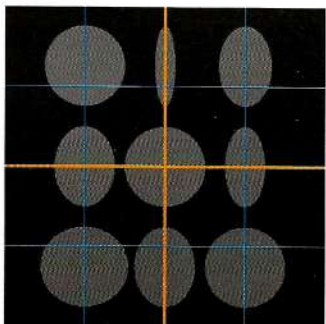
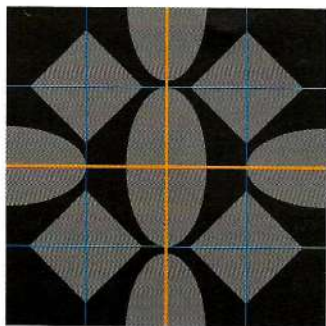
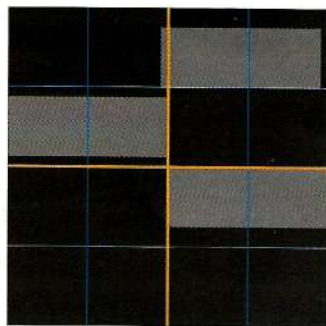
ФОРМА



ПРОПОРЦИЯ



ТЕКСТУРА



воздействий. Например, во взаимосвязанных сферах прикладного и зрелищного искусств вроде архитектуры, музыки и танца действует тот же принцип. В архитектуре монументальная структура противопоставлена изогнутой и естественной форме в Эйфелевой башне (1889) и Музее Гуггенхайма (1959). В музыке громкая мелодия соревнуется с мягкими тонами в композициях Петра Ильича Чайковского (Россия, 1840–1893) и Филипа Гласса (США, род. 1937). В танце резкие и рваные движения противопоставлены плавным и мягким жестам, как в хореографии Марты Грэм (США, 1894–1991) и Мерса Каннингема (США, 1919–2009).

Напряженность можно создать с помощью различных контрастов и дисбалансов: между средством коммуникации и посланием, формой и содержанием, паттерном и текстурой, а также масштабом и пропорцией. Напряженность — это результат работы противоположных сил и неразрешенных отношений не только в визуальной форме, но и в текстовом содержании.

Напряженность также достигается через использование пространства как композиционного элемента. Как правило, варьирующееся расстояние между элементами может создать визуальную напряженность в композиции. Равномерный шаг между графическими элементами одинакового размера создает статичную и однообразную композицию.

Например, пространство между двумя или несколькими композиционными элементами может не только сказаться на их пространственных отношениях, но и повлиять на их восприятие читателем. По мере того как эти элементы передвигаются в композиции, создается визуальное напряжение. Когда они соприкасаются, возникает новая, или гибридная, форма. В какой-то момент, когда элементы оказываются

на некотором расстоянии друг от друга, они перестают взаимодействовать. Графический дизайнер может воспринимать напряженность как диалог, в рамках которого композиционные элементы общаются друг с другом. Этот диалог может быть спокойным и сдержанным, а может быть громким и эмоциональным. На это взаимодействие оказывает влияние расположение и количество элементов в композиции. Близко расположенные группы элементов могут образовывать паттерны, создавать ритм или другие визуальные отношения, цель которых состоит в том, чтобы вызвать отклик у читателя. Однако следует принимать во внимание, что такая коммуникация между элементами всегда должна быть созвучна с визуальным и текстовым содержанием и поддерживать его.

Эффект напряженности также можно создать через дисбаланс элементов в композиционной схеме. В случае с асимметричными композициями визуальная напряженность возникает как ответная реакция на воздействие гравитации на отдельные элементы. Напряженность может вызывать различные степени радостного волнения в зависимости от степени используемой асимметрии.

Наша жизнь наполнена противоположностями: счастье и грусть, гнев и спокойствие, слезы и смех. Эффективный графический дизайн повторяет эти противоположности из повседневной жизни, побуждая нас к более чуткому и осознанному взаимодействию с композицией. Этот язык противоположностей можно назвать языком напряжения, который помогает нам многое понять и испытать.

Визуальная напряженность обращается к хорошему и плохому, простому и сложному как в жизни, так и в дизайне. Качественный и эффективный дизайн отличается этим.

Эмиль Рудер и важность контраста

Эмиль Рудер (Швейцария, 1914–1970) был типографом, графическим дизайнером и просветителем, сыгравшим ключевую роль в основании Базельской школы дизайна и создании интернационального типографического стиля, также известного как швейцарская школа. В молодости он обучался в Париже и получил навыки наборщика в Цюрихе. В 1929 году, в возрасте 15 лет, он начал стажировку в качестве наборщика и стал посещать Школу искусств и ремесел в Цюрихе. В 1948 году Рудер познакомился с дизайнером-печатником Армином Хоффманном (Швейцария, род. 1920), что положило начало их долгому творческому и преподавательскому сотрудничеству, прославившемуся на весь мир к середине 1950-х годов.

В 1967 году Рудер написал и издал грамматику типографики под названием «Типографика» на немецком, английском и французском языках. Эта революционная книга способствовала популяризации интернационального типографического стиля и оказала огромное влияние на графических дизайнеров в Европе и США. Интернациональный типографический стиль отличался использованием гротескных шрифтов и строгой сетки для асимметричных структур на полосах. Философия интернационального типографического стиля развивалась из постулатов движений «Де Стейл», Баухауса и «Новой типографики» Чихольда.

В этом труде, как и в преподавательской деятельности, Рудер призывал графических дизайнеров находить верный баланс между формой и содержанием. Он считал, что типографика утрачивает свою функцию и коммуникативную ценность, когда она теряет свое смысловое содержание. Более того, Рудер был убежден, что основной



ролью типографики в любой визуальной композиции являются различимость и удобочитаемость. Для того чтобы понять эти два параметра, требуется внимательно и критически проанализировать визуальный контраст, или контраст между макро- и микроуровнями — негативное, или белое, пространство полосы, а также негативное пространство литер и слов, присутствующее во внутрибуквенных пространствах, разрядке и межсловных интервалах.

Рудер также был сторонником общего системного подхода к дизайну схемы верстки полосы и использования сложных структурированных сеток для объединения всех композиционных элементов в единое последовательное целое, сохраняя при этом вариативность контрастов в дизайне и содержании.

Иллюстрация: ©Niggli Publishers

Контраст

Контрастом называют визуальный принцип, в основе которого лежит сообщение взгляду смотрящего очевидной разницы между двумя элементами или объектами в масштабе, цвете, тоне или температуре. В графическом дизайне контраст выражает ощутимую разницу в визуальных характеристиках, которые отделяют объект или изображение от других объектов композиционной схемы или фона. Контраст в композиции противопоставлен визуальной гармонии.

Контраста можно добиться через преувеличение разницы в масштабах, формах, цветах и текстурах композиционных элементов, что сделает коммуникационное воздействие более эффективным и понятным читателю. Контраст может привлечь внимание, задать настроение или эмоцию, обозначить иерархию и акценты в сложной информационной структуре композиционной схемы верстки.

Сравнительные отношения

Обычно контраст заключается в сравнительном отношении светлого и темного. Существует множество других типов контраста, которые относятся к сравнительным отношениям и противопоставлению двух или нескольких композиционных элементов. Это могут быть противопоставления между позитивным и негативным, геометрическим и органическим, организованным и хаотичным, гладким и шершавым, статичным и динамичным, большим и маленьким.

Контрастные взаимоотношения можно усилить за счет сочетания элементов, которые позволяют создать разнообразие и сохранить единство в композиционной схеме верстки. В данном случае сложность задачи состоит в том, чтобы составить композицию из разрозненных элементов, заставив их функционировать как единое

целое в управляемом визуальном контексте. Контраст размеров, расположения, веса, направления, строения, светотени, цвета, текстуры и формы — все это может способствовать созданию более эффективной и продуманной композиции, где один элемент находится в контрасте по отношению к другому и делает его визуально более заметным. Например, извилистая кривая кажется еще более изогнутой, когда находится рядом с элементом прямоугольной формы. Красный цвет всегда будет казаться еще более красным рядом с комплементарным цветом — зеленым.

Визуальные характеристики и функции

Контраст — это еще один способ создания акцента путем противопоставления композиционных элементов с целью подчеркнуть их визуальные различия. Например, противопоставляя яркие цвета темным, угловатые формы — плавно изогнутым, миниатюрные элементы — крупным, можно добиться визуального разнообразия и выразительности, а также направить внимание читателя в центр композиции и создать иерархическую структуру внутри визуальной коммуникации.

Контраст передает акцент, степень важности, вес или доминантность одного элемента в композиции. Композиционная схема без контраста получается визуально монотонной, нейтральной и иногда непонятной.

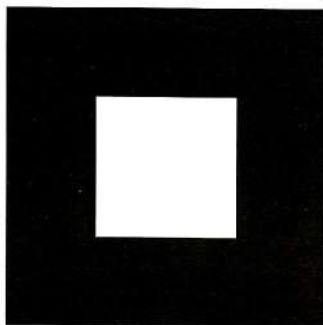
Типы контраста

Суть контраста заключается в том, чтобы эффективно использовать противоположные по тону, цвету и форме элементы для создания сильного визуального эффекта в композиции.

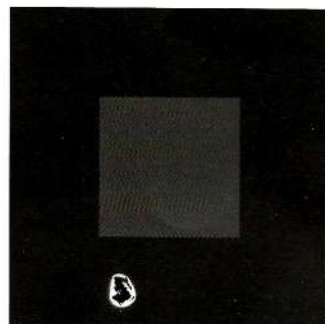
Например, *чиаскуро* (от итальянского «свет — тень») в живописи и фотографии

Контраст

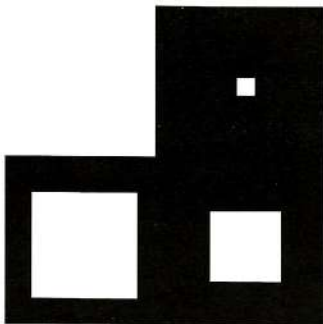
Контраст образует заметные различия между объектами композиции в их размере, форме, цвете, светотени, размещении, текстуре и весе, что позволяет читателю быстрее считать и понять передаваемую информацию. При помощи контраста можно привлечь внимание, задать настроение или эмоцию, установить иерархические отношения и акценты в сложной информационной структуре. Этот композиционный принцип основан на таких сравнительных отношениях между элементами, как свет и тень, позитивное и негативное, геометрическое и органическое, организованное и хаотичное, гладкое и шершавое, статичное и динамичное, большое и маленькое.



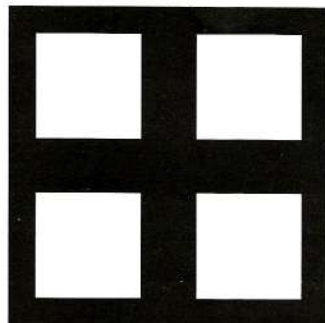
ЦВЕТ/СВЕТЛОТЕНЬ (ВЫСОКИЙ КОНТРАСТ)



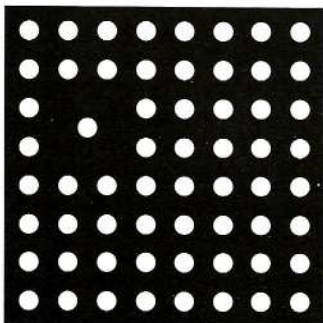
ЦВЕТ/СВЕТЛОТЕНЬ (НИЗКИЙ КОНТРАСТ)



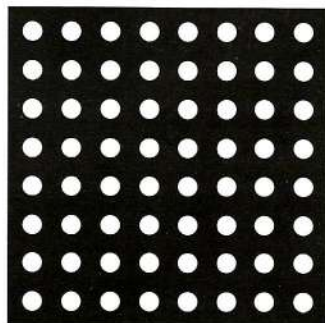
МАСШТАБ (КОНТРАСТ)



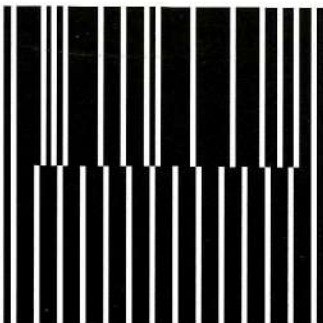
МАСШТАБ (БЕЗ КОНТРАСТА)



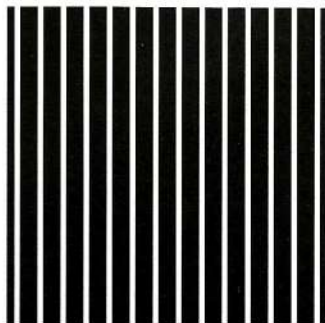
ИЗОЛЯЦИЯ



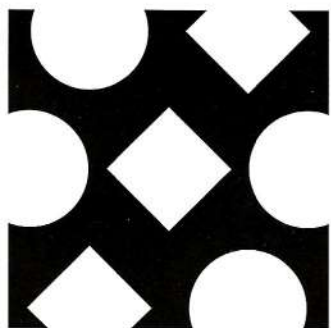
БЕЗ ИЗОЛЯЦИИ



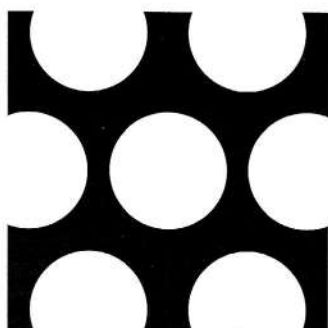
ТЕКСТУРА (КОНТРАСТ)



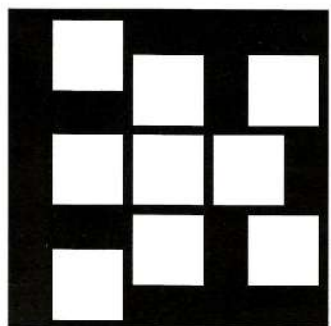
ТЕКСТУРА (БЕЗ КОНТРАСТА)



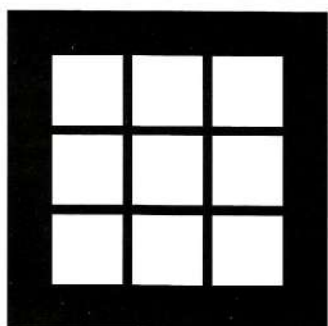
ФОРМА (КОНТРАСТ)



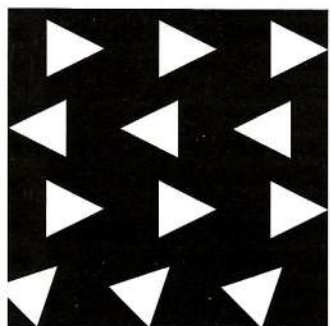
ФОРМА (БЕЗ КОНТРАСТА)



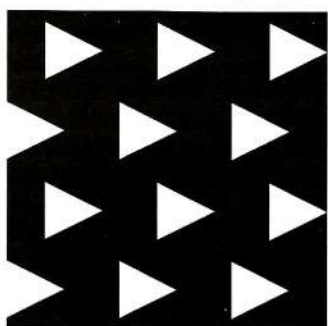
РАЗМЕЩЕНИЕ (КОНТРАСТ)



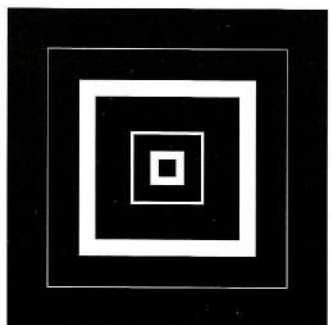
РАЗМЕЩЕНИЕ (БЕЗ КОНТРАСТА)



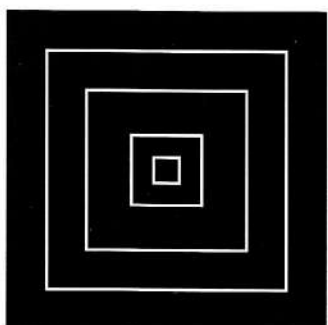
ДВИЖЕНИЕ (КОНТРАСТ)



ДВИЖЕНИЕ (БЕЗ КОНТРАСТА)



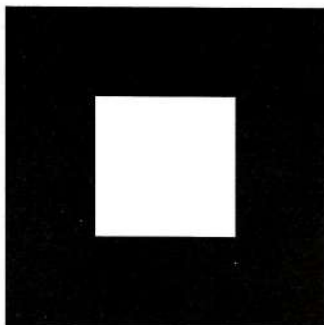
ВЕС (КОНТРАСТ)



ВЕС (БЕЗ КОНТРАСТА)

Фигура и фон

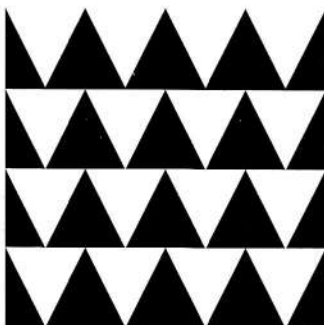
Отношение фигуры и фона — это композиционный принцип, основанный на визуальном взаимоотношении между передним и задним планами в любой композиционной схеме. Визуальные элементы композиции воспринимаются либо как фигура (объект или центр композиции), либо как фон (все остальное поле композиции или задний план). Фигура является позитивным визуальным элементом композиции, а воздух или фон — негативным. Оба элемента зависят друг от друга, так что изменения в одном неизбежно влекут за собой изменения в другом.



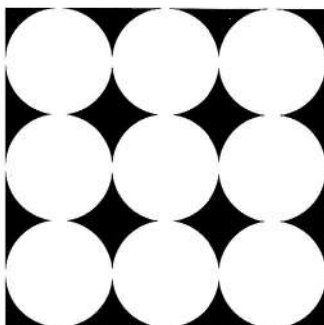
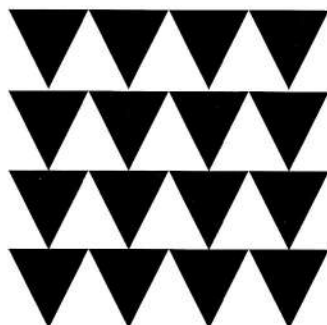
ПРОСТОЙ



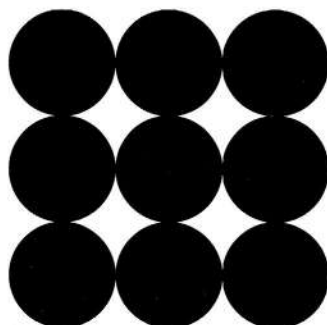
ОБРАТНЫЙ



НЕОДНОЗНАЧНЫЙ



НЕОДНОЗНАЧНЫЙ



характеризуется сильными контрастами по тону между светом и тенью, что оказывает определенное воздействие на композицию. Также этот термин используется художниками и искусствоведами для описания техники применения контраста света и тени или тона для передачи ощущения объема при моделировании таких трехмерных объектов, как, например, человеческое тело.

Поскольку мы живем в цветном мире, зритель моментально понимает контраст по цвету, когда его используют для передачи и акцентирования различий между элементами в композиции. Легко различимые контрастирующие формы также могут вызвать сильную реакцию у зрителя. Например, обычная форма кажется еще более привычной, когда она расположена в одной композиции с неравномерной и нетипичной формой.

Контраст может существовать на множестве очевидных и скрытых уровней композиционной схемы. Человеческий глаз способен одновременно воспринимать контрасты в масштабе, светотени, форме, направлении и поверхности. Контраст также позволяет укрепить композицию и сделать ее более понятной, добавив композиционному единству устойчивости и четкости, привлечь внимание зрителя к определенной области и оказать влияние на отношение фигуры и фона за счет увеличения или уменьшения скорости их считывания.

Фигура и фон

Отношение фигуры и фона возникает на визуальном уровне между передним и задним планами композиционной схемы. Данное отношение является одним из основных принципов визуального восприятия и графического дизайна. Относящиеся к фигуре и фону принципы

дизайна и нюансы контрастности и формы напрямую влияют на то, как взаимодействуют фигура и фон.

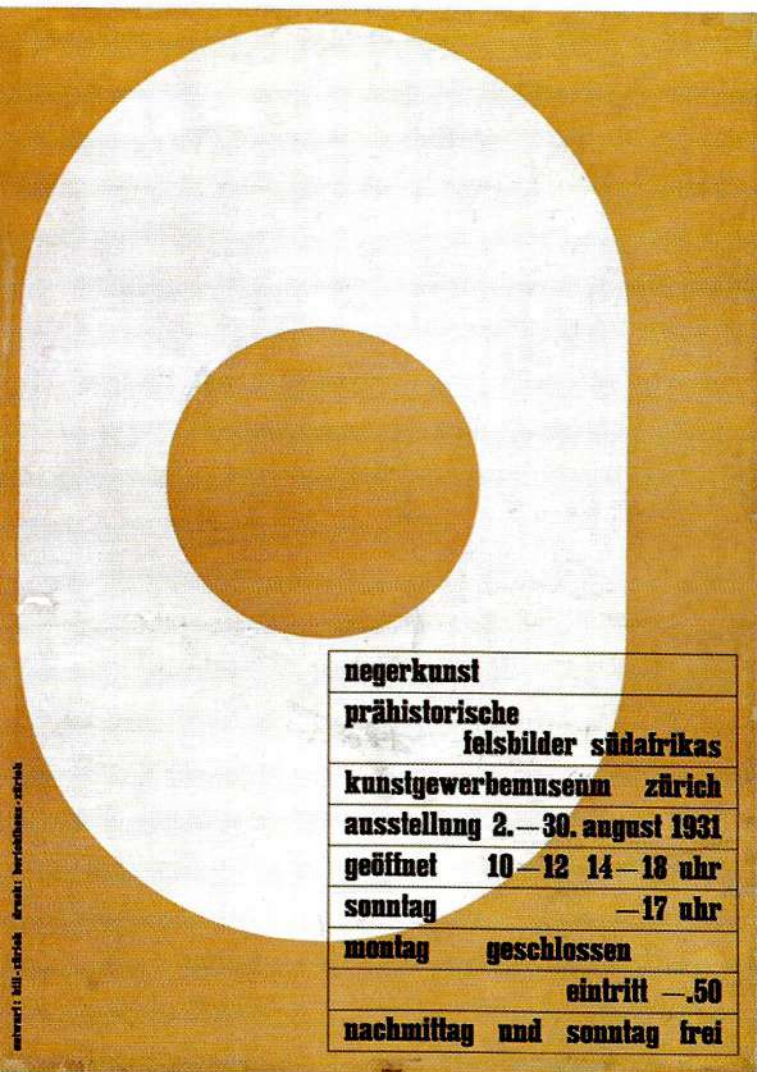
Отношение фигуры и фона также становится оптическим явлением, которое возникает, когда определенные элементы дизайна в композиции визуально кажутся ближе или дальше. Например, на странице, которую вы сейчас читаете, расположен текст и изображения, которые выступают в качестве фигуры, а белая бумага выполняет функцию фона. Как и в какой степени эти два элемента взаимодействуют, создают ли гармонию или напряженность — все это полностью зависит от решений графического дизайнера и в конечном счете определяет, насколько удачной или неудачной окажется эта глава, как вы будете с ней взаимодействовать и поймете ли изложенную в ней информацию.

Определение элементов

Элементы дизайна в композиционной схеме воспринимаются либо как фигура (объекты или центр композиции), либо как фон (все остальное поле композиции или задний план). Необходимо помнить, что фон, или пространство вокруг фигуры, также образует форму. Формы могут существовать отдельно, а также накладываться друг на друга в зависимости от взаимоотношения фигуры и фона.

Фигура рассматривается как позитивный визуальный элемент композиции, в то время как пространство вокруг нее, или фон, выступает в качестве негативного. Эти элементы зависят друг от друга. Изменения в одном неизбежно влекут за собой изменения в другом. В основе любой хорошей композиции всегда лежат динамичные взаимоотношения между позитивными и негативными элементами.

Макс Билл и идеал швейцарского модернизма



Макс Билл (1908–1994), уроженец швейцарского города Винтертур, был архитектором, художником, типографом, промышленным и графическим дизайнером, инженером, скульптором и просветителем.

Билл обучался в Школе прикладных искусств и стажировался в качестве ювелира, а в 1927 году поступил в Баухаус в немецком Дессау, где его преподавателями были Василий Кандинский (Россия, 1866–1944), Пауль Клее (Германия, 1879–1940) и Оскар Шлеммер (Германия, 1888–1943).

В 1929 году он обосновался в Цюрихе, где в 1937 году вступил в группу швейцарских художников и дизайнеров под названием Allianz. Эта группа следовала конкретным теориям в искусстве и дизайне, в ее рядах состояли Макс Хубер, Лео Лёйппи и Ричард Пауль Лозе.

В 1950 году Макс Билл и Отл Эйхер (Германия, 1922–1991) основали Ульмскую школу дизайна, которая изначально должна была продолжать традиции Баухауса, но позже разработала новую программу обучения дизайну, реализованную посредством взаимодействия искусства и науки. Билл занимал пост директора школы в период с 1951 по 1956 год. Ульмская школа дизайна знаменита тем, что включила в программу семиотику — философскую теорию о знаках и символах. Среди профессорско-преподавательского состава и студентов школы были Томас Мальдонадо (Аргентина, род. 1922), Йозеф Альберс (Германия, 1888–1967) и Петер Зейц (Германия, род. 1931). Между 1967 и 1971 годами Билл был профессором Высшей школы изобразительных искусств в Гамбурге и руководителем отделения дизайна среды.

Своими теоретическими трудами и прогрессивными работами в начале 1950-х годов Билл оказал значительное влияние на швейцарский графический дизайн и интернациональный типографический стиль. Он утверждал, что можно творить искусство, полагаясь в основном на принципы математического мышления. Как графический дизайнер Билл полностью принимал постулаты и философские взгляды модернистского течения. Большинство его графических работ основаны исключительно на визуальных принципах организации и состоят из чистых форм модульных сеток, гротесков, асимметричных композиций, математических прогрессий и динамичных соотношений фигуры и фона.

Использование отношений фигуры и фона в качестве инструмента дизайна наиболее очевидно в его плакате для выставки 1931 года в Музее дизайна в Цюрихе. Фигуры и фон на этом постере выступают основным композиционным элементом. Яркая белая фигура асимметрично размещена на приглушенном фоне. Четкая геометрия внутреннего круга фигуры создает привлекающий внимание композиционный центр, который дополнительно поддерживается контуром прямоугольника с типографической информацией о выставке.

Иллюстрация: ©ZHDK, Museum für Gestaltung Zürich,
Poster Collection

Фигура

Фигура представляет собой элемент дизайна, на который зритель обращает внимание и который выступает в качестве позитивной формы в композиционной схеме. Фигура определяется очертаниями, формой или силуэтом объекта и является активным, позитивным элементом, расположенным на пассивном, негативном фоне. В простой композиции может присутствовать только одна фигура. В более сложных композициях может быть сразу несколько фигур. Проще всего различать и соотносить с фигурами знакомые, фигуративные и представляющие реальность объекты.

Фон

Фон является пространством вокруг фигуры или задним планом объекта или композиционного элемента. Фон также определяется как негативное пространство композиции; им является все, что не является фигурой. По мере того как взгляд читателя переходит от одной фигуры к другой, фон меняется так, чтобы объект мог становиться то фигурой, то фоном.

Типы соотношений фигуры и фона

Существует три основных типа соотношений фигуры и фона в композиции.

Простое соотношение

Простое соотношение фигуры и фона возникает, когда целостный и отдельно стоящий объект противопоставлен композиционному пространству, которое выполняет роль фона. Фон может быть сжатым или неглубоким или же, наоборот, передавать иллюзию глубины. В случае простого соотношения фигуры и фона фигура выполняет роль позитивного и активного элемента, а фон всегда выступает в качестве

негативного и пассивного. При таком композиционном взаимоотношении фигура четко видна и визуально отделена от фона.

Обратное соотношение фигуры и фона

Обратное соотношение фигуры и фона возникает, когда фигура выступает в качестве фона, а фон — в качестве фигуры. Подобная графическая инверсия получается, если негативное пространство между фигурами композиции образует конкретные формы. Такой тип отношений фигуры и фона работает как динамичный инструмент активации нейтрального белого пространства в композиции. В случае с простым соотношением фигуры и фона границы кажутся бесконечными, а при обратном соотношении инверсия ограничивает изображение.

Двойственное соотношение фигуры и фона

Двойственное соотношение фигуры и фона в композиции возникает, когда отношение между фигурой или объектом композиции и ее фоном или задним планом оказывается неочевидным, но при этом может быть осознано. При таком соотношении пара объектов имеет общий край или очертание. Классическим примером двойственного соотношения фигуры и фона является изображение вазы, созданное психологом Эдгаром Рубином. На этом изображении черное позитивное пространство образует два профиля с вытянутыми для поцелуя губами, а негативное инверсированное пространство имеет форму вазы. Взгляд читателя будет останавливаться либо на белом, либо на черном пространстве, создавая иллюзию изменения изображения.

Визуальные характеристики

Композиционный принцип соотношения фигуры и фона — один из основополагающих

в графическом дизайне, поскольку он связан с нашей способностью визуально отделять элементы друг от друга, исходя из контрастов между темным и светлым, черным и белым, позитивным и негативным. Проще говоря, фигура — это то, что мы замечаем, а фон — все то, на что мы, скорее всего, не обратим внимание в композиции.

Удачное и легко считываемое соотношение фигуры и фона возникает, когда смотрящий может распознать фигуру как объект, существующий отдельно от фона или композиционного заднего плана. В данном случае восприятие полностью зависит от принципа контрастности.

Когда отношение фигуры и фона в композиции четко обозначено и устойчиво, фигура привлекает больше внимания и очевиднее выделяется по сравнению с фоном. В случае с нестабильным соотношением фигуры и фона их взаимосвязь становится неочевидной, двойственной, и в результате композиционные элементы могут быть интерпретированы по-разному.

Сбалансированное и удачное соотношение фигуры и фона может оживить любую композиционную схему верстки, добавив ей визуальной выразительности и усилив коммуникативное воздействие. Тем не менее очевидно доминирующая над фоном фигура может показаться скучной. Расположение четко выделяющегося объекта в центре композиции не вызовет у читателя сомнений относительно цели высказывания, но самой композиции при этом может не хватать деталей и выразительности.

Таким образом, при разработке дизайна отношению фигуры и фона следует уделять особое внимание. Применяя этот принцип с умом, вы сделаете ваш дизайн более эффективным, выразительным и значимым для читателя.

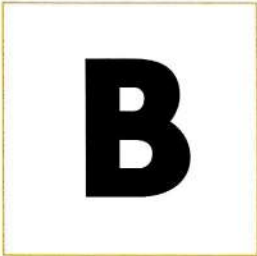


Проверьте себя

1. Назовите три основных типа визуального баланса.
2. Какие основные характеристики формального баланса, или симметрии, вы знаете?
3. Какие основные характеристики динамического баланса, или асимметрии, вы знаете?
4. Какие основные характеристики радиального баланса вы знаете?
5. Перечислите три основных элемента и принципы дизайна, которые необходимо использовать при создании различных уровней визуального баланса в композиции.
6. Назовите две техники, которые можно использовать для создания ощущения движения в композиции.
7. Назовите два типа зеркальной симметрии и последовательность создания каждого из них.
8. Опишите процесс создания вращательной симметрии в композиции.
9. Опишите процесс создания трансляционной симметрии в композиции.

Ответы на с. 224.

Характеристики верстки



В

се визуальные характеристики композиционной схемы верстки, так же как и письменная и устная коммуникация, требуют анализа, планирования, организации и в конечном счете принятия решений. Во время письма или устной речи вы интуитивно подбираете слова и решаете, как наиболее эффективно использовать их для передачи информации. В случае с версткой можно добиться столь же впечатляющего результата. Композиция является одним из основополагающих элементов визуального языка, в то время как характеристики верстки отвечают за то, как композиция будет реализована.

Мы никогда не воспринимаем написание предложения как что-то необычное или невероятное. С самого детства нас обучают элементам и принципам письменной и устной коммуникации, чего, к сожалению, нельзя сказать о графическом дизайне. Таким же образом, как нас учат правописанию и грамматике, можно научиться и основам графического дизайна.

Такие характеристики верстки, как последовательность, чередование, паттерн, форма, ритм, поток, пространство, выключка, акцент, иерархия и масштаб, входят в основной инструментарий графического дизайнера и служат для того, чтобы заставить композиционную схему верстки «говорить». То, как вы будете использовать композицию в верстке, полностью зависит от ваших познаний в истории дизайна, технических навыков и понимания ее функциональных и эстетических характеристик.

Последовательность и чередование

Последовательность является чрезвычайно важной визуальной и эмпирической характеристикой, которую необходимо учитывать при разработке дизайна. В печатной продукции и цифровом пространстве веб-сайтов, приложений и интерфейсов надо обращать особое внимание на последовательность, чтобы читатель или пользователь мог комфортно и интуитивно взаимодействовать с представленным материалом. Последовательность и чередование в композиционных схемах верстки в многостраничных изданиях и веб-сайтах должны быть тщательно продуманы, позволяя читателю воспринимать информацию без усилий. Если эти аспекты нарушены или обескураживают читателя, то, скорее всего, он быстро устанет, разозлится и перестанет читать.

Хорошо продуманная последовательность и чередование в верстке создают визуальные разрывы, паузы и разнообразие, что помогает читателю отвлечься от чтения для осознания прочитанного и размышления над тем, чего ждать дальше от представленной информации.

Следует помнить, что в любой творческой сфере, будь то танец, музыка, литература, кино или графический дизайн, для привлечения и удержания внимания читателя используются ритм, последовательность и движение. Чередующиеся композиционные схемы верстки печатных публикаций или веб-сайтов составляются с учетом этих же характеристик.

Равномерная последовательность формирует у читателя ощущение комфорта и узнаваемости, а изменения в последовательности могут добавить разнообразия и вызвать удивление. Обе визуальные характеристики реализуются через увеличение или уменьшение количества таких визуальных элементов в композиции верстки, как шрифт, цвет, пространство и изображения. Интенсивность увеличения и уменьшения должна быть продиктована содержанием и воздействием, которое требуется оказать.

Изменение визуальной последовательности и чередования можно использовать в качестве средства решения дизайнерских задач по созданию очевидного разрыва между различными видами контента, добавлению другой тональности в настроение подачи контента и поддержанию интереса читателя. Вы должны задаваться вопросом о том, какие чувства должен испытывать читатель, когда он будет переворачивать напечатанную или виртуальную страницу вашего макета. Если каждый раз при виде нового разворота читатель получает одинаковый визуальный опыт, то он неизбежно утратит интерес и концентрацию внимания.



C
O
N

T
R

A

S
T



See for Yourself:

A Visual Guide to Everyday Beauty

Volume Inc.

Сан-Франциско,
Калифорния, США

На этих разворотах
наглядно показано,
насколько эффективным
может быть исполь-
зование продуманной
последовательности и че-
редования визуального
и текстового контента
в многостраничной пуб-

ликации. В дизайне этой
книги особо важную
роль играют такие компо-
зиционные принципы,
как баланс, симметрия,
асимметрия, выключка
и контраст.

К примеру, посредством использования шрифтов и изображений преувеличенного масштаба, нетипичного кадрирования изображений, вставок и информационных данных, а также печати изображений и заливок в обрез можно создать разнообразные последовательность и чередования. В то же время открытые области негативного пространства и полосы с исключительно типографическим наполнением способствуют более сдержанной последовательности и чередованию.

Контраст является одним из основополагающих композиционных принципов (раздел 4) и тесно связан с последовательностью и чередованием. Это отличный инструмент для управления последовательностью и чередованием.

Одним из способов визуализации дизайнерской задумки является составление общего плана, или раскадровки последовательности и чередования. Такой план, состоящий из миниатюрных композиций каждой полосы или разворота, позволяет дизайнеру понять общий путь развития идеи до того, как он непосредственно приступит к ее реализации.

Одна из наиболее распространенных ошибок современных дизайнеров заключается в том, что они зачастую анализируют и оценивают свою работу только на экране компьютера. Распечатывайте свою работу несколько раз в процессе подготовки дизайна, чтобы убедиться в правильности принятых решений. Реальный размер и тактильные ощущения напечатанного

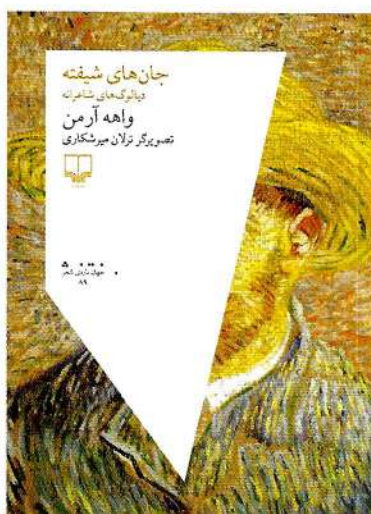
материала являются крайне важными аспектами, которые графический дизайнер должен принимать во внимание, перед тем как приступить к работе. Для дизайна в сфере цифровых медиа, конечно, это правило не действует.

Паттерн и форма

Паттерн и форма являются основными визуальными характеристиками, которые помогают дизайнеру определить качества поверхности композиции. Визуальные характеристики любого паттерна или формы также помогают читателю увидеть различия между элементами в композиционной схеме верстки. Паттерн является особым видом визуальной текстуры и обычно образуется повторением упорядоченной композиционной структуры.

Исторические влияния

На протяжении истории создание паттернов являлось неотъемлемой частью почти всех культур. Паттерны встречаются не только в графике, но и в живописи и таких видах прикладного



Poetry Now: The World of Contemporary Persian Poetry

Studio Abbasi

Tehran, Iran

Наложение трапецевидных форм на иконические живописные изображения создает необычный визуальный ряд, а также поддерживает индивидуальный стиль и тематику этой серии сборников поэзии. Каждая форма обладает лишь слегка отличающимися структурой поверхности, очертаниями и скошенными краями.

It's A Beaut!

Андреина Карилло
(студент)

Ричард Пулин
(преподаватель)

Школа визуальных
искусств, Нью-Йорк, США

**В этой дипломной
работе анализируется
восприятие женской
красоты в современной
культуре. Различные
паттерны и формы вроде
узора в горошек, плашки
и модульные сетки ис-
пользованы в макете для
того, чтобы подчеркнуть
различные точки зрения.**

искусства, как дизайн текстиля, гончарных изделий, обоев, одежды, мебели, интерьеров, керамических плиток, мозаики, трафаретов, художественная обработка металла, а также в инновационных экспериментах современных художников и дизайнеров.

Более того, художники и дизайнеры разрабатывали множество стилей, форм и мотивов паттернов. В начале XX века в области создания паттернов работали такие инноваторы, как Уильям Моррис (Великобритания, 1834–1896), Коломан Мозер (Австрия, 1868–1918), Анни Альберс (Германия, 1899–1994), Мариано Фортунти (Испания, 1871–1949), Элвин Люстиг (США, 1915–1955), Рэй Имз (США, 1912–1988), Александр Жирар (США, 1907–1993) и Люсьен Дэй (Великобритания, 1917–2010).

В начале 1900-х годов под влиянием модернистского движения и прикладных искусств все большую популярность приобрели минималистичные поверхности и текстуры, а орнаментальные паттерны и чрезмерно декоративные поверхности вышли из моды. Со временем этот тренд смягчился, и теперь



в мире существует гораздо более широкий выбор паттернов.

Основными образующими визуальными элементами паттернов являются точка, линия и фигура. Используя эти элементы вместе с композиционной сеткой, можно создавать бесчисленное количество видов паттернов. При помощи всего одного элемента в различных вариантах организации, конфигураций и композиций дизайнер может образовывать бесконечные — явные и не очень — вариации паттернов и форм, каждая из которых будет построена вокруг общего знаменателя.

Современный источник вдохновения

Людвиг Хольвайн и Hermann Scherrer

Людвиг Хольвайн (Германия, 1847–1949) родился во Франкфурте и, получив архитектурное образование, до 1906 года работал архитектором, а затем переключился на графическое дизайнерство. В 1890-х годах он проживал в Мюнхене, где состоял в профессиональном объединении художников и ремесленников — авангардистской группе последователей движения «Искусства и ремесла». В 1911 году Хольвайн переехал в Берлин, где начал работать графическим дизайнером, создавая в основном рекламу и постеры компании по пошиву мужской одежды Hermann Scherrer.

Пик творческой активности Хольвайна пришелся на 1912–1925 годы. Именно в это время он разработал свой уникальный визуальный стиль. К 1925 году он создал уже 3000 рекламных дизайнов и стал самым известным немецким коммерческим художником своего времени.

В своих работах Хольвайн использовал фигуративные элементы высокой контрастности с яркими сплошными заливками и крупными геометрическими паттернами. Лучшим примером его стиля является иконический постер для Hermann Scherrer. Фигуративное изображение мужской фигуры оптически расположено в центре композиционного поля без обозначенной линии горизонта. Хорошо одетый джентльмен с аксессуарами для верховой езды и бульдог представлены в схематичной манере с четкими очертаниями и яркими цветами, дополненными абстрактным черно-белым шахматным паттерном. В данном случае Хольвайн использует выразительный паттерн как двухмерную плоскость, находящуюся в резком контрасте с трехмерными композиционными элементами, создавая тем самым насыщенный и запоминающийся композиционный центр.



Хольвайн использовал фотографические изображения, опираясь на глубокое и при этом интуитивное понимание визуальных принципов дизайна. Его креативный подход к работе с цветом и архитектурными композициями говорит о том, что в качестве основы для своих работ он использовал фотографии. Кроме того, его работы отличаются высокой контрастностью, пересекающимися формами и крупными графическими паттернами. Хольвайн был одним из самых успешных представителей плакатного стиля и предметного плаката в Германии того времени.

Иллюстрация: ©ZHdK, Museum für Gestaltung Zürich

Основные типы паттернов

Паттерн может содержать повторяющийся мотив из объектов или событий, которые обычно называют элементами паттерна. Эти события, объекты или элементы всегда предсказуемо и организованно повторяются в композиции. Паттерн тесно связан с геометрией, в которой элементы скомпонованы на основе определенной и повторяющейся структуры. Именно из-за этого паттерны всегда многокомпонентны и выстроены логически, а не случайно. Самые простые паттерны образуются при помощи повторения простейших элементов. Например, шахматная доска является простым примером паттерна, состоящего из белых и черных квадратов.

Простые паттерны также могут быть основаны на таких узнаваемых элементах, как линии, зигзаги и узоры в горошек. Другие паттерны могут быть визуально более сложными и встречаться в предметах искусства и архитектурных пространствах. Примерами таких

паттернов являются мотивы и мозаики, состоящие из сфер, переплетающихся элементов, арабесок, решеток, многогранников, спиралей, завитков, меандров, разветвлений, окружностей, волнистых элементов, симметрии и фракталов. Муар тоже является разновидностью паттерна. Впервые муар стал использоваться после Второй мировой войны, когда дизайнеры начали экспериментировать с различными способами воспроизводства графики и офсетной печатью. Муаровый паттерн позволяет зрителю увидеть слои красок и полутонов, которые образуют изображение при печати, создавая тем самым динамичные и неожиданные цветовые и текстурные визуальные эффекты, не встречавшиеся в довоенный период. Сегодня этого эффекта можно добиться при помощи простых операций в графических редакторах.

Форма

Формой называют различные фигуры или структуры визуальных элементов в композиции,

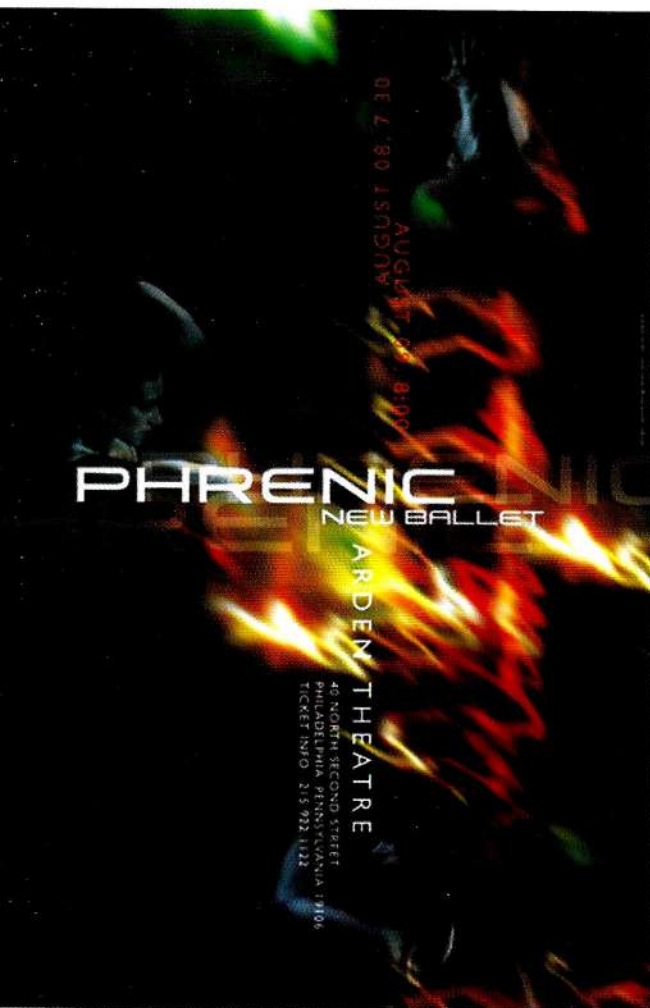
Еврейский музей

Sagmeister & Walsh

Нью-Йорк, США

В основе этой программы ребрендинга лежит принцип сакральной геометрии, которая является древней системой построения, в частности, звезды Давида. Все элементы стиля созданы по этой системе — начиная с логотипа и паттернов и заканчивая пиктограммами, типографикой и иллюстрациями. Айдентика музея выглядит неожиданно и достаточно гибка для отображения на печатных носителях и в цифровом пространстве.





Phrenic New Ballet

Paone Design Associates
Филадельфия, США

Выразительные линейные паттерны, образованные расфокусированным разноцветным дежурным освещением, передают изящные динамичные движения, запечатленные в сдержанных монохромных фотографиях танцоров.

состоящие из нескольких плоскостей и граней. Это объем или пустота, образованные другими основополагающими элементами дизайна: точками, линиями и фигурами. Простейшие формы происходят от элементарных фигур. Квадрат превращается в куб, треугольник — в пирамиду, а круг — в сферу.

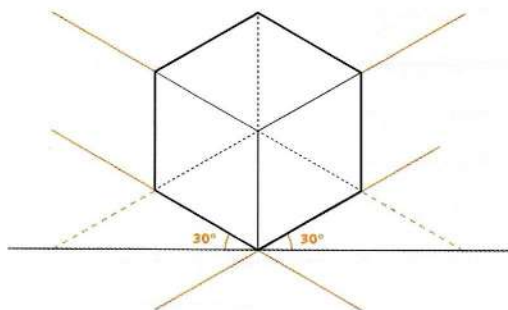
Термины «форма» и «фигура» зачастую путают. Форма возникает при добавлении глубины в фигуру. Это трехмерный элемент дизайна, имеющий объем, то есть высоту, ширину и глубину. Например, двухмерный треугольник является фигурой, а трехмерная пирамида — формой. Примерами геометрических форм являются кубы, сферы, эллипсы, пирамиды, конусы и цилиндры.

Разновидности формы

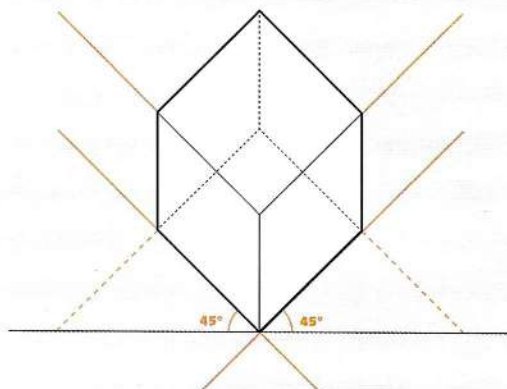
Форма может существовать в реальности, а может быть иллюзией. Реальная трехмерная форма имеет реальный объем или физический вес, а иллюзия двухмерна и воспринимается субъективно. Реальные формы являются трехмерными объектами, например скульптурой, архитектурным объектом или упаковкой. Иллюзия — это имитация трехмерной фигуры в двухмерном пространстве печатного или виртуального листа. Эти формы можно поместить в трехмерное пространство посредством различных графических приемов для определенной иллюзии в композиционной схеме. Единовременное отображение нескольких сторон объекта является одним из способов передать ощущение трехмерности.

Изометрическая и аксонометрическая проекции являются примерами визуализации структуры формы в двухмерном пространстве, не выходя за пределы этого пространства и не уменьшая масштаб. Изометрическая

Изометрическая и аксонометрическая проекции



ИЗОМЕТРИЧЕСКАЯ



АКСОНОМЕТРИЧЕСКАЯ

проекция — самый простой способ построения проекции, в результате которого на три видимые поверхности формы сделан равный акцент. Все оси одновременно повернуты на 30° от плоскости изображения и сохраняют единый угол проекции. Все линии одинаково отображены в перспективе, а угол между ними всегда равен 120° . Аксонометрическая проекция — это параллельная проекция формы, отображенная с искаженного ракурса, при котором в одну плоскость попадает большее количество поверхностей формы. Как при изометрической, так и при аксонометрической проекции все вертикальные линии остаются вертикальными, а параллельные — параллельными.

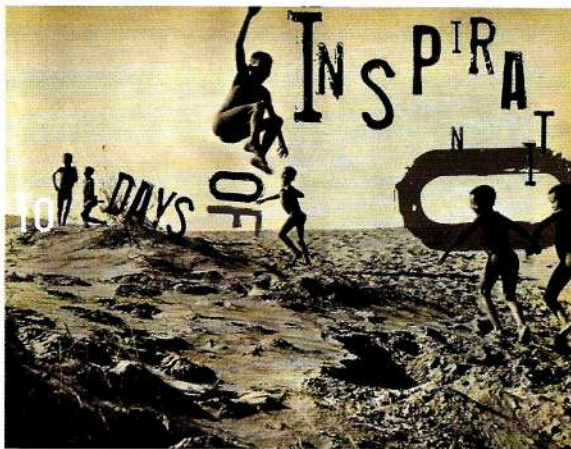
Тон, тень, текстура

Форма также может быть визуально обозначена в композиции посредством тона, тени

и текстуры. Например, поверхности формы, повернутые от прямого источника света, кажутся темнее, чем те, на которые направлен свет. Этот оптический эффект от использования тона и тени предполагает, что двухмерная фигура будет вести себя как трехмерная форма. Использование графических текстур вроде тона и тени, паттернов и форм в композициях обеспечивает более широкий выбор приемов для активации области или поверхности композиционной схемы.

Ритм и поток

Термины «ритм» и «поток» чаще всего встречаются в области звука и музыки и описывают чередующиеся звучание и тишину. Это же значение им можно приписать и в контексте графического дизайна. Звук и тишину здесь можно заменить на форму и пространство, которые могут быть активными или пассивными,



On the Pulse of Morning

Мариэлль Гросс (студент)
Ричард Пулин
(преподаватель)
Школа визуальных
искусств
Нью-Йорк, США

Ритм и поток — вот основные характеристики верстки этих разворотов. Они визуально отражают

темы, которые затронуты в поэме Майи Энджелоу, написанной к церемонии инаугурации Билла Клинтона. Драматичные образы на фотографиях соединены с выразительной типографикой, передавая тем самым суть и символизм каждой строчки поэмы.

первостепенными или второстепенными. Создание ритма и потока среди визуальных элементов композиции сродни постановке хореографии в танце. При работе с визуальной формой под хореографией понимается предполагаемое движение композиционных элементов, которое должен считать зритель. Они также являются повторением или чередованием этих элементов, обычно с определенным шагом между ними. С их помощью можно создать ощущение движения, а также образовать паттерн или текстуру. Существует множество видов визуального ритма.

Регулярный

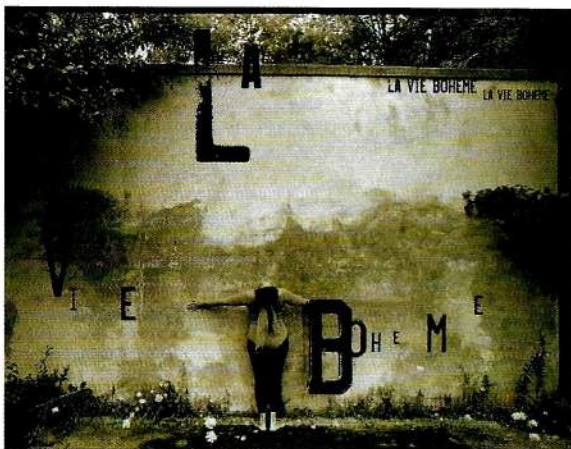
Регулярный ритм возникает, когда интервалы между элементами композиции, а иногда и сами элементы обладают одинаковыми размерами, длиной и визуальными характеристиками.

Плавный

Плавный ритм передает ощущение движения между элементами или полосами верстки. Он часто ассоциируется с чем-то органическим и естественным.

Прогрессивный

Прогрессивный ритм в композиции задается через пропорционально увеличивающиеся



количество композиционных элементов. Ритм и поток служат для того, чтобы добавить в композиции настроение и движение. Визуальный ритм и поток могут быть равными и статичными, а могут быть рваными и наполненными преувеличенными жестами.

Пространство

Пространство является одним из важнейших элементов графического дизайна. Однако в отличие от таких основополагающих элементов, как линия, фигура, форма, цвет и текстура, пространство невозможно разместить в композиционной схеме. Оно относится к расстоянию или области между, вокруг, над, под и внутри фигур, форм, изображений, которые присутствуют в композиции. Оно может быть

двухмерным или трехмерным, плоским, поверхностным, глубоким, открытым, закрытым, позитивным, негативным, полезным, двойственным или иллюзорным.

Пространство является неотъемлемой частью любой двухмерной или трехмерной композиции и может восприниматься как открытое, плотное, компактное, свободное, пустое, заполненное, плоское или объемное в зависимости от его использования, организации, разделения — или, другими словами, от того, каким образом оно задействовано в композиции.

Активное или неактивное пространство — это клей, на котором держатся и благодаря которому упорядочиваются все визуальные элементы в композиционной схеме.

Графическому дизайнеру необходимо досконально знать и понимать функции пространства и то, как оно взаимодействует

HOMERO
ODISEA

HOMERO ODISEA

MAA
LOUF
LEÓN
EL AFRI

MAALOUF
LEON
ELAFRICANO

Одиссея Гомера

Лев Африканский Амина
Маалуфа

Estrada Design

Мадрид, Испания

Жирный монохромный шрифт крупного масштаба использован в дизайне этих двусторонних обложек для того, чтобы при помощи активного белого пространства акцентировать имена авторов и названия книг, подчеркнув тем самым их легендарность и узнаваемость. Эти невероятно активные композиционные пространства в обоих случаях удачно дополнены нетипичными разрывами строк.

Лестер Беолл и иллюзия пространства

Графический дизайнер Лестер Беолл (США, 1903–1969) известен благодаря популяризации модернистского графического дизайна.

Он родился в Канзасе, штат Миссури, и затем переехал в Чикаго, штат Иллинойс, где сначала поступил в Чикагский университет, а затем в Чикагский институт искусств. Будучи дизайнером-самоучкой, он начинал с дизайна выставок и настенных росписей для Всемирной выставки в Чикаго под названием «Век прогресса» в 1933 году. В 1935-м он переехал в Нью-Йорк, а позже в Уилтоне открыл собственное дизайнерское бюро.

На Беолла оказали большое влияние европейские авангардисты, поэтому для его работ, отмеченных многочисленными наградами, характерен минималистичный модернистский стиль. Наиболее известна серия постеров официальных объявлений, которые он разработал для американского правительства. Закон об электрификации сельских районов был одним из основных проектов по улучшению жизни общества, разработанных президентом Франклином Рузвельтом в рамках возрождения пострадавшей в Великую депрессию американской экономики. Администрация по электрификации сельских районов была частью департамента США по сельскому хозяйству и отвечала за установку электрических распределительных систем. Эта ставшая классикой серия крупноформатных плакатов привлекла к себе внимание как на национальном, так и на международном уровнях. Все три набора, состоящие из шести постеров, напечатанных методом шелкографии, были созданы за четыре года. Их графическая простота вместе с плоскими иллюстративными элементами идеально подходила для аудитории с минимальными навыками чтения, отсылая к работам русских конструктивистов двадцатилетней давности. В каждом постере видно тщательно продуманное использование минималистичной формы и композиционного пространства.



Плакат *Boy and Girl on a Fence* («Мальчик и девочка у изгороди») входит во вторую серию и считается одним из величайших американских плакатов за всю историю. Беолл использовал плоский и яркий цвет, фотомонтаж и наложение ортогональных полос для подчеркивания предполагаемого и полезного пространства композиции. Постер также передает мощный гуманистический и патриотический дух сельской Америки. Кроме того, эта серия является первым примером графического дизайна, работающего на общественное благо.

В 1937 году Лестер Беолл стал первым американским графическим дизайнером, удостоенным индивидуальной экспозиции в Нью-Йоркском музее современного искусства.

Иллюстрация: ©Lester Beall, Jr. Trust / Licensed by VAGA, RIT Archive Collections



Norma

Neue Gestaltung GmbH
Берлин, Германия

В дизайне этого удивительного промопостера для оперы Винченцо Беллини использован гротескный шрифт и черно-белая фотография, которые вместе образуют

динамичное графическое пространство. Оптическая иллюзия и восприятие читателем трехмерной глубины и движения на двухмерной плоскости являются единственными характеристиками верстки этого постера.

поддерживать или усиливать коммуникативную составляющую вашего дизайна. Различают следующие виды пространства.

Полезное пространство

Полезное пространство — это область, которую композиция занимает в пространстве.

Графическое пространство

Графическое пространство представляет собой изменение плоской поверхности с целью создания эффекта глубины, движения и направления. Оно зависит от оптической иллюзии, которая обманывает сознание и взгляд читателя.

Психологическое пространство

Психологическое пространство — это визуальная композиция, которая оказывает воздействие на сознание и взгляд читателя.

Физическое пространство

Физическое пространство — это трехмерный мир. В этом виде пространства стихийные, эстетические и функциональные аспекты играют особенно важную роль для графического дизайнера, поскольку требуют взаимодействия с внешней средой. Показательными примерами физического композиционного пространства являются система знаков-указателей в аэропорту, выставка картин или артефактов в музее или крупноформатная витрина магазина.

Характеристики и приемы

На протяжении истории художники и дизайнеры создавали различные методы для интерпретации и восприятия пространственной глубины в композиции. Композиционное пространство в графическом дизайне изначально плоское. У него есть высота и ширина, но нет глубины. Тем не менее посредством различных визуальных характеристик и приемов можно создать иллюзию трехмерного пространства, которая будет формироваться в сознании зрителя.

Относительный размер в пространственных соотношениях является одной из прос-

тейших визуальных характеристик, используемых при создании эффекта пространства в двухмерной композиции. Более крупный элемент будет казаться расположенным ближе, чем мелкий. Пересечение — еще один способ передачи ощущения глубины в двухмерной композиции. Когда два элемента пересекаются, создается впечатление, что один объект перекрывает другой, то есть находится на переднем плане относительно второго объекта.

Расположение определяется тем, где относительно вертикали двухмерной композиции помещен объект. Нижняя часть композиции воспринимается как передний план или область, находящаяся ближе всего к зрителю, а верхняя часть — как задний план или область, находящаяся дальше от зрителя. Чем выше расположен элемент в композиции, тем дальше он кажется.

Виды перспективы

Изображение в перспективе является примером создания пространственной глубины в форме, при котором двухмерные фигуры пересекают двухмерное пространство изображения. Существуют три приема создания перспективы, которые вы можете использовать для усиления эффекта пространственной глубины в композиционной схеме.

Музей современного искусства Сан-Франциско: ретро-спектива Вернера Херцога

MendeDesign

Сан-Франциско, США

Дизайн этих промопостеров основан на атмосферной перспективе: на двухмерной плоскости создается иллюзия трехмерного простран-

ства. Резкие контрасты между типографикой и цветами на переднем плане и тоновыми изображениями на заднем плане, а также изображения, повернутые на 90°, создавая драматический эффект, служат для акцентуализации режиссерского видения мира.

Атмосферная (воздушная) перспектива

Атмосферной перспективой называют визуальный эффект, благодаря которому посредством цвета, тона и контраста в двухмерной композиционной схеме возникает иллюзия пространства. Композиционные элементы, которые должны находиться вдали от зрителя, могут слегка растворяться в фоне за счет атмосферной затуманенности. Этого эффекта можно достичь путем изменения визуальных характеристик композиционных элементов: высветления тона, уменьшения контраста, сглаживания краев, снижения детализации или выбора более приглушенного цвета.

AGUIRRE THE WRATH OF GOD/
LAST WORDS/PRECAUTIONS/
AGAINST FANATICS/SIGNS OF
LIFE/STROSZEK/FITZCARRALDO/
LITTLE DIETER NEEDS TO FLY/
GRIZZLY MAN/NOSFERATU/THE
GREAT ECSTASY OF
WOODCARVER STEINER/
LESSONS OF DARKNESS/BELLS
FROM THE DEEP/

HERZOG/
FILMBROTHERHOOD AND THE WUNDERKAMMER

CONQUISTADOR/
SOLDIER/
STREET MUSICIAN/
RUBBER BARON/
FLIER/
ENVIRONMENTALIST/
VAMPIRE/
SKI JUMPER/
FIRE FIGHTER/
MYSTIC/

HERZOG/
FILMBROTHERHOOD AND THE WUNDERKAMMER

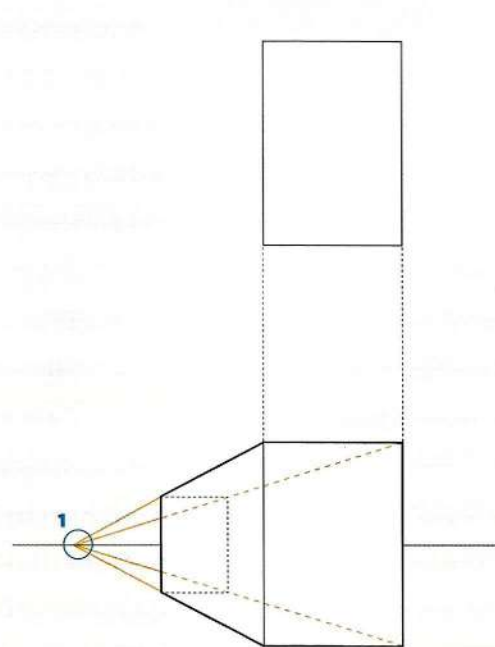
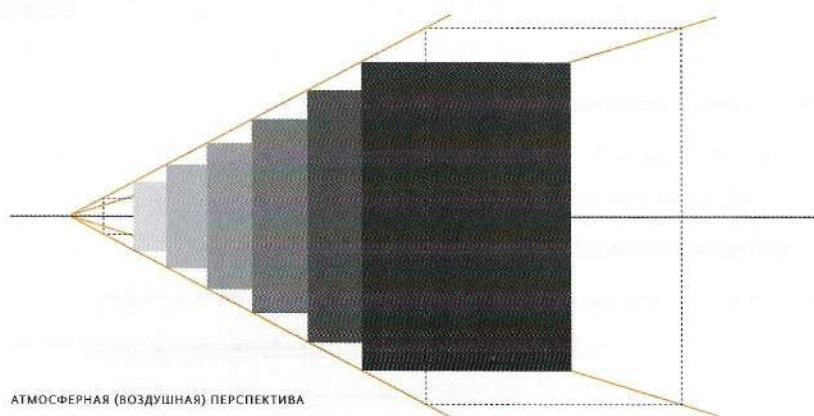
PERU/
CRETE/
WISCONSIN/
LAOS/
ALASKA/
TRANSYLVANIA/
YUGOSLAVIA/
KUWAIT/
RUSSIA/

HERZOG/
FILMBROTHERHOOD AND THE WUNDERKAMMER

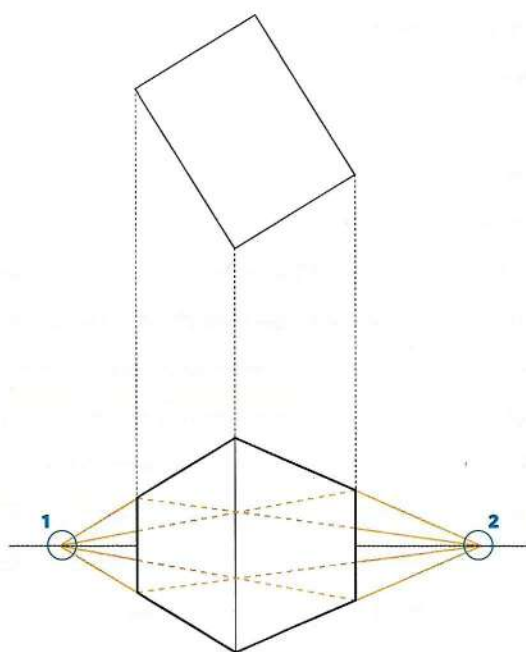
I BELIEVE THE COMMON
CHARACTER OF THE UNIVERSE
IS NOT HARMONY, BUT
HOSTILITY, CHAOS, AND
MURDER.

HERZOG/
FILMBROTHERHOOD AND THE WUNDERKAMMER

Перспектива



ПЕРСПЕКТИВА С ОДНОЙ ТОЧКОЙ СХОДА



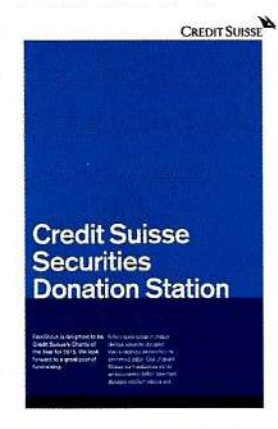
ПЕРСПЕКТИВА С ДВУМЯ ТОЧКАМИ СХОДА

Фирменный стиль

Bank Suisse

Нью-Йорк, США

Гибкая брендинговая система, включающая шаблоны постеров, стандартизированную иконографию и унифицированный дизайн визуализации данных, основана на яркой палитре цветов, строгих сетках и асимметричных композициях верстки с выраженной выключкой по левому краю.



Например, усиление синего тона в элементе также создает ощущение глубины в композиции, поскольку холодные цвета кажутся удаляющимися, а теплые, наоборот, выступают вперед.

Перспектива с одной точкой схода

Суть перспективы с одной точкой схода, или линейной перспективы, заключается в схождении параллельных линий в одну точку, расположенную на уровне горизонта или взгляда зрителя. Линии перспективы, расположенные над уровнем горизонта, по диагонали направлены вниз к точке схода, а линии ниже уровня горизонта идут вверх к точке схода. Вертикальные линии обозначают высоту, а горизонтальные — ширину. Оба типа линий остаются параллельными.

Например, обочины дороги параллельны друг другу. Тем не менее создается ощущение, что стороны дороги по мере их удаления сходятся в одной точке. Это один из наиболее распространенных визуальных приемов создания пространственной глубины, а также композиционного центра в двухмерной композиции. Он был впервые придуман и задействован

художниками эпохи Возрождения, которые стали использовать направляющие линейной перспективы в качестве основы для композиции, создавая с их помощью реалистичную глубину в рисунках и живописных изображениях архитектуры.

Перспектива с двумя точками схода

Перспектива с двумя точками схода, или плоскостная перспектива, возникает, когда трехмерный элемент воспринимается с такой точки обзора, при котором всегда виден угол или другая сторона этого элемента. Например, две видимые стороны элемента растягиваются вдаль в сторону двух точек схода, расположенных на линии горизонта. Вертикальные линии в композиции остаются параллельными друг другу. Все остальные линии, которые в действительности тоже параллельны, сходятся по диагонали к одной из двух точек на линии горизонта.

Используя эти визуальные приемы отдельно друг от друга или комбинируя их, вы можете усилить эффект иллюзии глубины пространства в любой композиционной схеме.

Details (журнал)

Блейн Паннел (студент)

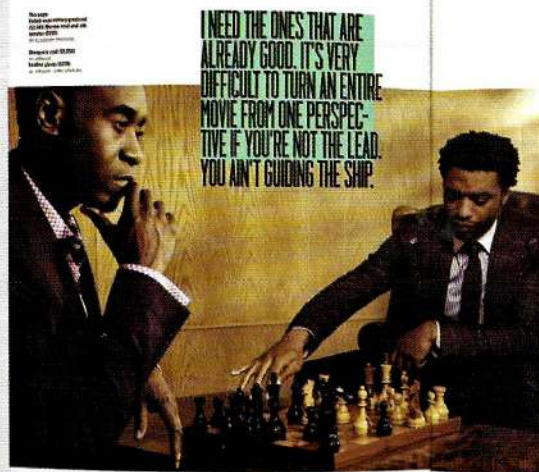
Эдриан Пулфер

(преподаватель)

Университет Бригама

Янга, Прово, США

Сочетание выключки типографических элементов по левому краю и по формату делает облик журнала более современным, а верстку на разворотах — более разнообразной. Эти виды выключки также повышают удобочитаемость и различимость текста.



Выравнивание

Выключка является структурным элементом и визуальной характеристикой, которую графический дизайнер может использовать для организации и интерпретации визуальной или текстовой информации в композиции. Например, сложно читать непрерывный сплошной текст, разделенный на колонки, и при этом не запутаться в нем, если в верстке текст не расположен на базовых линиях, которые облегчают взаимодействие между читателем

и потоком текстовой информации. Без такой системы выравнивания чтение и понимание окажутся невозможными.

Графический дизайнер может выбирать способы упорядочивания и размещения визуальных элементов в композиционной схеме верстки относительно фиксированной оси или поля. Различают четыре основных типа выравнивания: выключка по правому краю, по левому краю, по формату и по центру.

Выключка по левому краю

Выключка, или выравнивание, по левому краю заключается в том, что все визуальные элементы выравниваются по левому вертикальному краю композиции. Этот формат создает асимметричную композицию с ровным левым краем и рваным правым краем. При работе со шрифтовыми элементами выключка по левому краю позволяет добиться более единообразных межсловных пробелов, что повышает

удобочитаемость и создает равномерную визуальную текстуру и цветность текста.

Выключка по правому краю

Выключка по правому краю работает по тому же принципу, только все визуальные элементы выравниваются по правой вертикальной оси композиции. Этот вид выключки позволяет создавать асимметричную композицию с ровным правым краем и неровным или рваным левым краем. Такой формат редко используется для объемных текстов, поскольку он не очень удобен для чтения из-за того, что читателю сложно находить начало новой строки.

Выключка по формату

Выключка по формату предполагает, что все визуальные элементы в композиции обладают одинаковой длиной и выравниваются одновременно по левому и правому вертикальным краям верстки. Это единственный вид выключки, где все визуальные элементы (шрифт и изображения) обладают одинаковой длиной, создавая тем самым симметричную композицию с ровными правым и левым краями.

Поскольку межсловные пробелы распределяются в соответствии с требованиями формата, интервалы между визуальными элементами будут меняться от строки к строке.

Выключка по центру

При выключке по центру все визуальные элементы композиции выравниваются по центру друг над другом и имеют общую центральную ось. С помощью такого вида выключки создается симметричная композиция.

Преимущества и недостатки

Каждый вид выключки обладает особыми характеристиками, а также преимуществами и недостатками, которые следует учитывать при выборе. Любой формат выключки влияет на межсловные пробелы внутри любой колонки текста. Когда текст выключен по левому краю, межсловные пробелы одинаковы, как и при выключке по правому краю и по центру. При выключке по левому краю необходимо включить переносы, чтобы избежать появления слишком рваного правого края из-за длинных слов.

При выключке по формату межсловные пробелы будут варьироваться из-за фиксированной ширины колонки и выравнивания текста одновременно по левому и правому краям вне зависимости от того, сколько слов размещено на строке. Таким образом, неравномерные межсловные пробелы становятся основной проблемой при выключке по формату и требуют от дизайнера дополнительной работы. В случае неверного решения этой проблемы в тексте возникают так называемые коридоры, или негативные пространства, которые повторяются на нескольких строках подряд. Одним из способов решить эту задачу является назначение оптимальной длины строки для выбранного кегля шрифта перед тем, как выключить текст по формату. От коридоров можно избавиться следующими способами:

- путем регулирования переносов и параметров выключки, которые также называются параметрами H&J в графических редакторах вроде Adobe InDesign, задавая большее количество переносов подряд и делая пробелы более узкими;

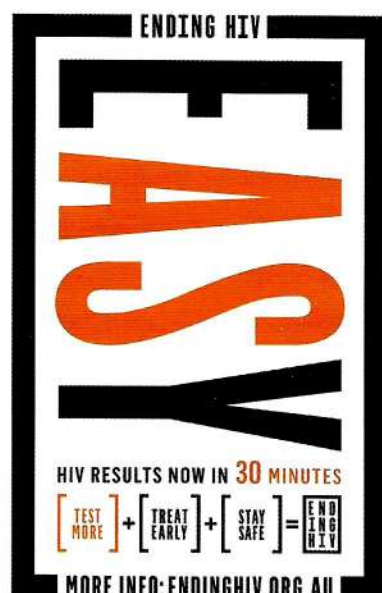
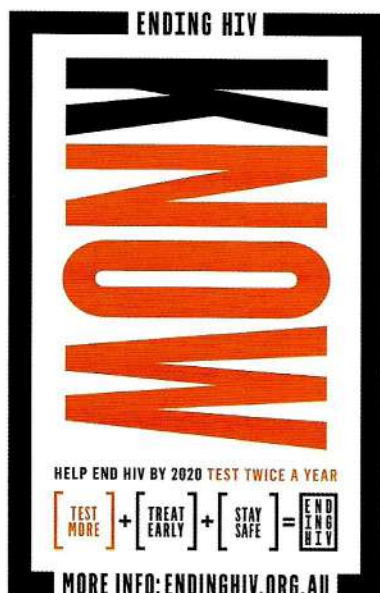
- уменьшением кегля шрифта, что позволяет уместить больше знаков на строке;

Ending HIV

Frost* Collective

Сидней, Австралия

Смысл в этих постерах передан за счет размещения слова внутри слова в заголовках, которые оформлены жирными неогротескскими капиталами, отсылающими зрителя к революционным постерам XX века. В двойных посланиях вроде Know Now («узнай сейчас») и Easy As («просто как») использованы четко выстроенные иерархия и масштаб, которые в совокупности с остальными характеристиками оказывают мощное коммуникативное воздействие.



— увеличением интерлиньяжа, создающим больше воздуха между строками, что, в свою очередь, будет скрадывать визуальный эффект от коридоров. Уменьшение интерлиньяжа, напротив, будет акцентировать коридоры.

Акцент, иерархия и масштаб

Акцент, иерархия и масштаб в графическом дизайне относятся к визуальным характеристикам. Акцент описывает размерное соотношение элементов относительно пространства, которое они занимают в композиции. Иерархия и масштаб отвечают за сравнение визуальных элементов в композиционной схеме или описывают размерное соотношение при сравнении одного элемента с другим. Эти визуальные характеристики композиционной схемы верстки определяются как относительные прогрессивные классификации пропорций, или как размер, количество, важность и уровень.

Акцент

Акцент представляет собой основополагающую визуальную характеристику, которая реализуется посредством расположения визуальных элементов в тех точках верстки, куда естественным образом направлен взгляд читателя, или через использование таких принципов дизайна, как контраст, повторение или движение, привлекающих к себе внимание. Изменение размеров, белого пространства, цвета и противопоставление также может быть использовано для создания акцента на любом композиционном элементе или на всей композиции в целом.

Акцент является средством, при помощи которого читатель может эффективно взаимодействовать с иерархией, придуманной и созданной графическим дизайнером. Сюда можно отнести такие шрифтовые элементы, как заголовки, подзаголовки, сплошной текст, врезки и цитаты, для которых может понадобиться акцентуализация или разделение. Визуальный акцент для любого текста можно

создать, разнообразив выключку, регистр, цвет, контраст, курсив, сочетание шрифтов, расположение, кегль, белое пространство, стиль шрифта и его начертания.

Выравнивание

Форматы выравнивания — выключка по левому или правому краю, по формату или по центру — используются для создания акцентов и иерархии в любой композиции. К примеру, выключка по центру в композиции указывает на важность элемента и зачастую используется на обложках книг и в постерах. Выключка по левому краю, в свою очередь, нивелирует акцент и применяется к тексту на разворотах публикаций и журналов, где единообразное оформление текста способствует удобочитаемости.

Регистр

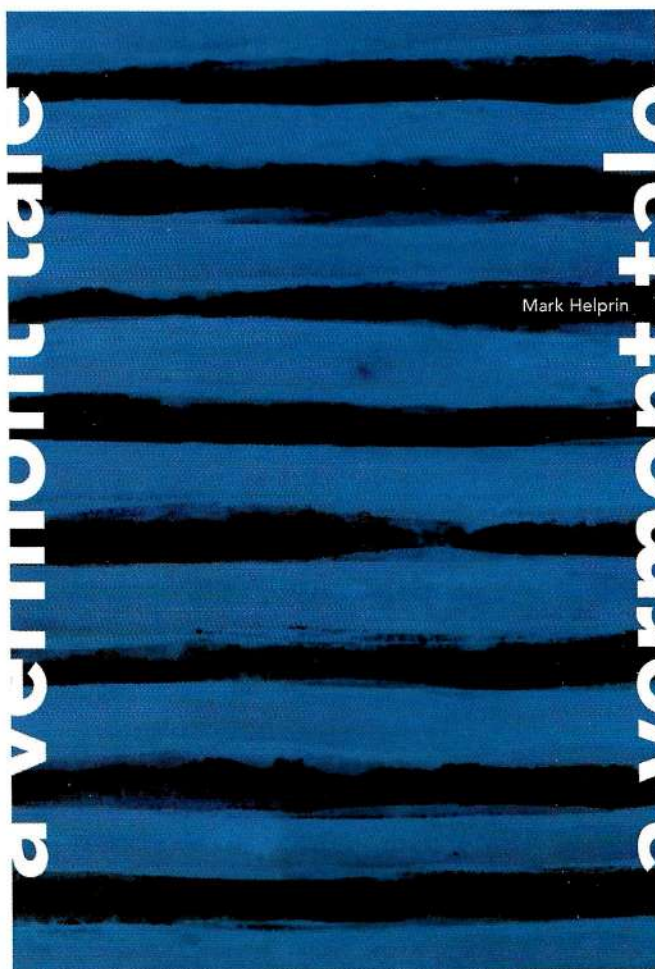
Использование прописных или строчных форм литер является эффективным способом создания акцента или иерархической структуры внутри композиционной схемы верстки. Капиталы используются выборочно для создания резкой визуальной разницы между акцентом и остальными элементами. Если требуется набрать капиталами непрерывный текст, обычно используются малые прописные, или капители, присутствующие в определенных гарнитурах шрифтов вроде Sabon (Ян Чихольд, 1964) или TheSans (Лукас де Гроот, 1994). В обоих случаях требуется применить разрядку для улучшения удобочитаемости и различимости текста. Хотя набор капиталами создает более официальную стилистику, он требует увеличенной разрядки и интерлиньяжа по сравнению с набором прописными и строчными знаками.

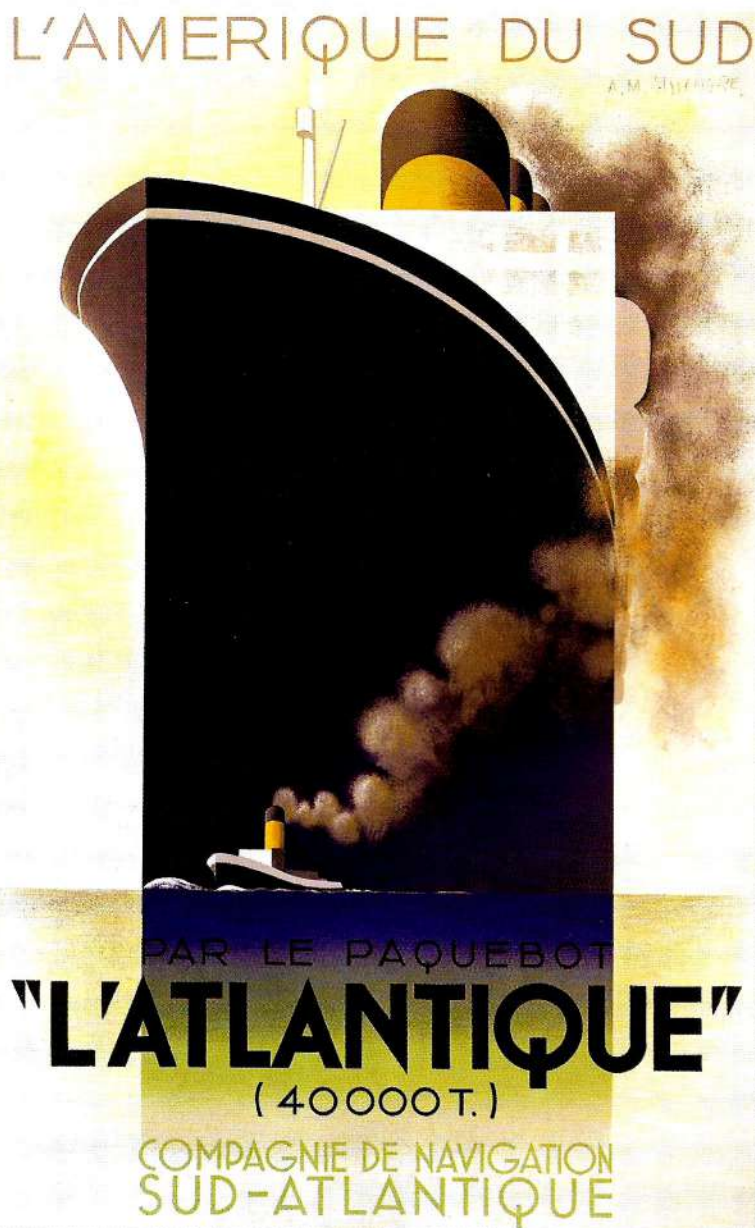
A Vermont Tale (рассказ)

Лора Майя (студент)
Ричард Пулин
(преподаватель)
Школа визуальных искусств,
Нью-Йорк, США

В дизайне обложки для короткого рассказа Марка Хелприна использована абстрактная графика, которая служит для акцентуализации драматического и эмоционального повествования. Фоновое изображение составле-

но из горизонтальных, нарисованных от руки полос, обрамленных с правой и левой стороны вертикально расположенными крупноразмерными типографическими элементами в виде названия произведения, которое оказывается обрезанным с обеих сторон формата. Эти композиционные элементы вместе выполняют роль визуальной метафоры к произведению.





Современный источник вдохновения

Кассандр и преувеличенная иерархия

А. М. Кассандр (1901–1968) — один из влиятельнейших плакатных художников XX века. Адольф Жан-Мари Мурон (также известный как А. М. Кассандр) родился в Харькове, но большую часть своей жизни провел в Париже, куда его семья эмигрировала после революции 1917 года. В молодости он обучался рисованию и живописи в Школе изящных искусств и Академии Жюлиана.

Кассандр обладал множеством талантов и, как и многие творческие личности, на протяжении своей карьеры экспериментировал с различными техниками и стилями. С 1922 по 1940 год он посвятил себя искусству плаката. В поздний период своей жизни он вернулся к своему первому увлечению — живописи, а также к дизайну театральных декораций и костюмов; кроме того, он преподавал в школе прикладных искусств, а затем в школе графики.

В 1936 году его работа была выставлена в Нью-Йоркском музее современного искусства, в результате чего Кассандр получил множество заказов от Harper's Bazaar.

Еще в молодости популярность его рекламных постеров открыла перед ним редкую возможность работать с одной из крупнейших парижских типографий. В возрасте 24 лет он укрепил свою репутацию благодаря плакату «Лесоруб», который был изготовлен для французской столярной мастерской, и получил премию на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в 1925 году. Кроме того, его инновационные рекламные плакаты винной компании Dubonnet стали первой рекламой, созданной специально для чтения пассажирами.

Любовь к изобразительному искусству и интуитивное типографическое чутье позволили ему эффективно сочетать эти две разные дисциплины в своих работах и создавать визуально динамичные графические решения,

благодаря чему Кассандр стал одним из самых успешных коммерческих художников в мире. Вдохновленный сюрреализмом и кубизмом, он создавал плакаты, запомнившиеся своими инновационными решениями и отсылками к искусству XX века и таким авангардистам, как Макс Эрнст и Пабло Пикассо.

Постер L'Atlantique является удачным примером того, как Кассандр использовал масштаб в качестве динамичного композиционного элемента во всех своих работах. Постер представляет собой композицию из симметричных элементов с нарочито направленным вверх углом, задающим акцент на монументальности масштаба корабля и линиях в стиле ар-деко. Композиция составлена таким образом, что наш взгляд невольно устремляется наверх — к небу. Невероятный масштаб носа корабля также подчеркивается и маленьким буксиром, расположенным на линии горизонта, где корабль соединяется с линией воды. Это направленное вверх движение поддерживается еще и столбом дыма, исходящим по спирали от буксира и сливающимся с дымом от огромного корабля. Эта сдержанная и вытнутая вверх композиция возвышается над монолитной надписью L'ATLANTIQUE, которая также выступает в качестве устойчивого типографического пьедестала для изображения корабля.

Большинство постеров Кассандра основаны на его глубоком понимании пропорции и масштаба, которые всегда определяли общий облик его композиций. Его основной целью всегда было привлечь внимание к объекту в центре композиции. Используя преувеличенный масштаб, он искренне наслаждался геометрией формы, а также использовал этот основополагающий принцип дизайнера для создания запоминающихся, привлекающих внимание и рассказывающих историю работ.

Иллюстрация: ©Mouron Cassandre

Цвет

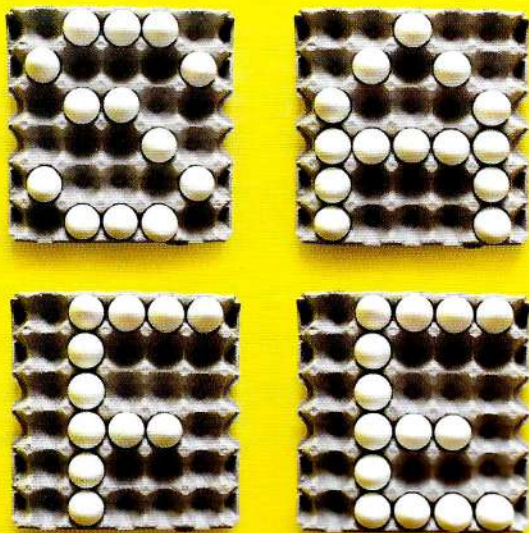
Цвет является одним из наиболее действенных визуальных инструментов и служит для создания акцента и иерархии в композиции. Его следует применять с осторожностью, чтобы визуально не запутать читателя. При правильном использовании цвет может привлечь взгляд читателя к определенному визуальному элементу или области в композиции верстки, а может, наоборот, снизить степень заметности элемента.

Контраст

Контраст является еще одним эффективным визуальным инструментом, который следует использовать для обозначения различий или сравнения внутри сложной многоуровневой композиции.

Например, контраст в кегле шрифта, начертании, ширине и цвете, а также в его расположении в композиции и использование нескольких гарнитур служат для создания визуального разнообразия и акцентов внутри композиции. Сочетание триадных фотографических изображений с монохромными черно-белыми изображениями является еще одним вариантом использования контраста. Таким образом вы можете управлять направлением взгляда читателя, задавать настроение или эмоцию, подчеркивать визуальный акцент и иерархию в любой сложной верстке.

Графическому дизайнеру следует помнить, что при помощи сильной контрастности можно создать активную и динамичную композиционную схему, целью которой будет передача ощущения движения, а пониженная контрастность формирует более пассивную и сдержанную композицию, создающую, в свою очередь, ощущение покоя и устойчивости. Композиционная схема, которой недостает контрастности,



Underground Architecture

Ю Ронг (студент)

Кэтрин Блэттер

(преподаватель)

Академия искусств

Сан-Франциско, США

На постерах для гипотетической архитектурной выставки показаны подземные архитектурные пространства, винный погреб, бомбоубежище и метро, в изображении которых вписаны слова *safe* (безопасный), *calm* (спокойный) и *link* (связь). Во всех трех

постерах тема акцентируется при помощи крупных трехмерных литер, которые создают единый архитектурный визуальный эффект.

становится визуально монотонной, нейтральной и иногда даже непонятной читателю.

Курсив

Курсивом называют рукописное или наклоненное вправо начертание римского шрифта, которое часто используют для выделения слова или фразы в тексте. Посредством курсива, как и любого другого изменения свойств текста, можно быстро и безошибочно подчеркнуть разницу и обозначить акцент в тексте. Курсив также используют для передачи прямой речи, цитат или слов на другом языке.

Сочетания гарнитур

Многие современные гарнитуры и шрифтовые семьи имеют широкий выбор начертаний, ширины, стилей и наборов знаков, которые позволяют дизайнеру создавать визуальный акцент и иерархию. При составлении шрифтовой пары следует учитывать визуальные различия шрифтов и то, насколько они подходят друг другу. Например, безусловный контраст между антиквой и гротеском будет более заметным и очевидным, чем между двумя антиквами или гротесками.

Если два шрифта находятся на одной базовой линии, они будут выглядеть более единообразно при одинаковом росте знаков. Благодаря этому подходу можно обеспечить удобочитаемость для любых текстов, где использовано более одного шрифта.

Расположение

Расположение каждого визуального элемента в пространстве композиции, а также белое пространство, возникающее вокруг этих элементов, играют важную роль в понимании читателем информационной иерархии. Определенные

области расположения могут визуально передавать сообщение об иерархии соответствующего элемента. Например, нижняя часть композиции обычно воспринимается как передний план графической плоскости, который находится ближе к зрителю, а верхняя часть композиции — как задний план.

Кроме того, различные виды текстовой информации в виде заголовков, колонтитулов, врезок, сносок и колонцифр могут располагаться в определенных областях, которые будут сообщать читателю их уровень важности в верстке и поддерживать имеющуюся иерархическую структуру.

Размер

Важно помнить, что размер и масштаб не являются синонимами. Разница состоит в том, что размер основан на определенных пространственных параметрах, а масштаб относителен и основан на пропорциях объектов.

Визуальное разделение внутри композиции можно осуществить также посредством различных кеглей шрифта. К примеру, названию,

подзаголовку, вступительному абзацу или врезке можно назначить увеличенный кегль для создания визуального акцента. Определенные слова или фразы, встречающиеся в сплошном тексте, могут также иметь увеличенный кегль, если необходимо их выделить и сделать легко заметными.

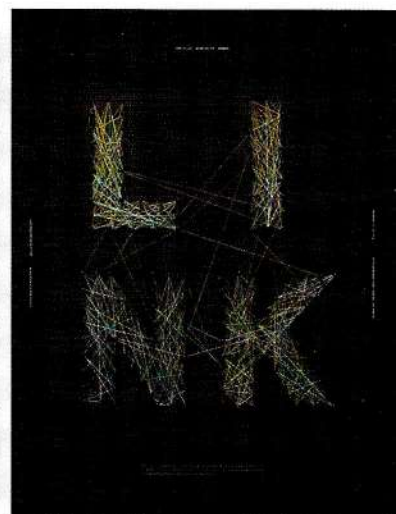
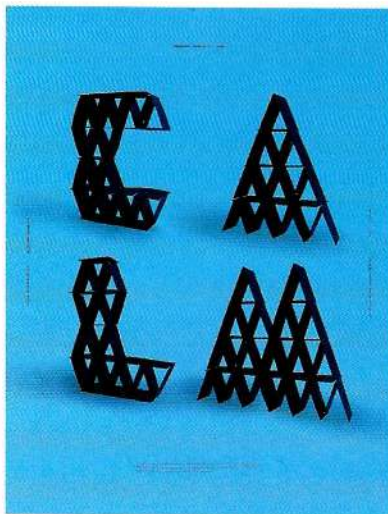
Взгляд читателя естественным образом привлечет визуальный элемент более крупного размера. Даже при традиционном расположении названий, заголовков и колонтитулов хорошо продуманная верстка с интуитивными акцентами и визуальной иерархией будет направлять взгляд читателя по запланированной последовательности композиционных элементов вне зависимости от того, что это за элементы и где они расположены.

Белое пространство

С помощью белого, или негативного, пространства в любой композиционной схеме можно задать визуальный акцент, а также привлечь взгляд читателя к выбранной точке. Для того чтобы сделать восприятие визуального

Underground Architecture

Ю Ронг (студент)
Кэтрин Блэттер
(преподаватель)
Академия искусств
Сан-Франциско, США



OzHarvest 2013

Frost* Collective

Сидней, Австралия

Типографические элемен-

ты в виде увеличенных

капиталов в сочетании

с нетрадиционным ис-

пользованием гарнитуры

Decorative Sans Serif

с выразительными закру-

ленными концевыми эле-

ментами задают акцент,

иерархию и визуальный

масштаб как в печатной

версии, так и в цифровом

приложении этого годово-

го отчета.



элемента, текста или изображения более легким и доступным, следует создать вокруг него достаточное белое пространство.

Например, чтобы отделить заголовок от сплошного текста, можно добавить между ними вертикальное белое пространство в одну строку или полстроки.

Стиль и начертание шрифта

Большинство гарнитур включают в себя

несколько начертаний: от классического римского или наборного и до вариаций светлого, среднего, жирного и сверхжирного. При выборе шрифта для определенной композиции следует уделить особое внимание его стилю и начертанию, которые должны отвечать требованиям системы визуальных акцентов и иерархии. К примеру, для сплошного набора с заголовками и подзаголовками могут потребоваться визуальное разделение и расстановка акцентов.

Традиционно принято решать эту задачу посредством использования жирных и выразительных гарнитур, однако альтернативным и настолько же корректным и уместным решением может быть использование более светлых начертаний шрифта.

Визуальные индикаторы

Существует множество способов создания и передачи визуальной иерархии и организации композиции. Например, если шрифт

эффективно передает организацию текстового контента, читатель может взаимодействовать с ним на интуитивном уровне. Если в сложной и многоуровневой верстке последовательно и целесообразно применены визуальные индикаторы, то при чтении у человека не возникнет затруднений. Под визуальными индикаторами подразумевают отступы, интерлиньяж, стиль шрифта и его начертания, а также разные параметры кеглей и цвета.

Хотя акцент и иерархия связаны между собой, они являются самостоятельными визуальными характеристиками, посредством которых отдельные визуальные элементы становятся более важными и заметными в композиции, привлекая к себе взгляд читателя.

Иерархия

Визуальная характеристика иерархии заключается в том, что с ее помощью можно логически и визуально передать относительную важность различных элементов в любой композиционной схеме. Иерархия представляет собой визуальный путеводитель по организации и уровням важности, которые вы назначаете каждому элементу композиции, поддерживая тем самым смысловой компонент и обеспечивая его усвоение. Композиционная иерархия может сделать верстку более четкой и легкой для понимания за счет эффективного, продуманного и целесообразного использования размера, пространства и цвета.

Например, продуманная типографическая иерархия использует визуальные индикаторы, которые направляют читателя по текстовому содержанию и служат гарантией того, что читатель примет и, что особенно важно, поймет мысль, передаваемую вашим дизайном.

Масштаб

Как уже было сказано выше, важно помнить, что масштаб и размер — это не одно и то же. Их различие состоит в том, что масштаб относителен и основан на пропорциях, тогда как размер основан на определенных пространственных параметрах. Визуальная характеристика масштаба в композиционной схеме верстки может быть объективной или субъективной.

Объективный масштаб

Объективный масштаб отражает действительные параметры физического объекта или реальное визуальное соотношение между реальным объектом и его графическим представлением. Например, объективный масштаб используется в архитектурном чертеже здания, которое нарисовано в определенном масштабе на листе определенного размера и обладает размером меньшим, чем оригинал.

Этот вид масштаба применим не только в архитектуре и чертежах, но и в картах и моделировании. Графические изображения в масштабе созданы в соответствии с количественным соотношением, которое записывается двумя числами, разделенными двоеточием. К примеру, масштаб чертежа 1 : 100 означает, что одна единица измерения (дюйм или метр) равна 100 единицам реального размера. Полный масштаб отражает реальный размер объекта.

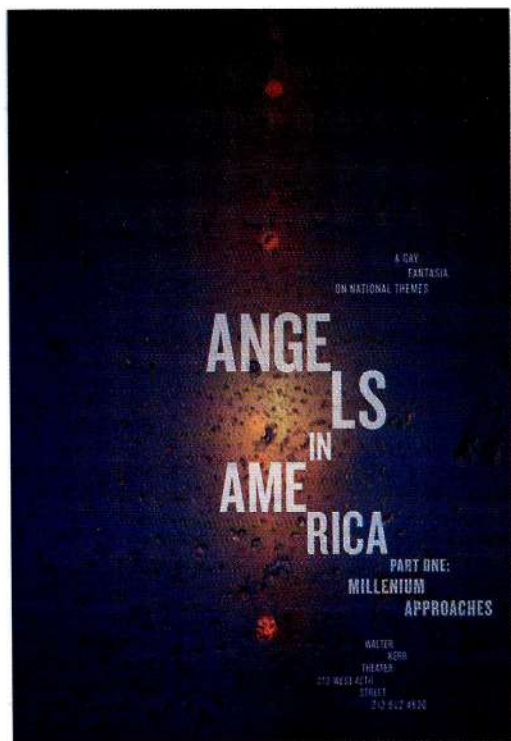
Субъективный масштаб

Субъективный масштаб связан с индивидуальным восприятием реального объекта или пространства. Например, автомобиль и дом можно описать как объекты внушительных индивидуальных масштабов в зависимости от того, как они соотносятся с нашими собственными физическими параметрами, а также нашими

представлениями и знаниями об автомобилях и домах. Этот вид масштаба субъективен.

Эффективное использование масштаба

Масштаб можно использовать как эффективную визуальную характеристику для создания разнообразной композиции с акцентами и иерархией. Правильный масштаб обеспечивает



Ангелы в Америке (пьеса)

Джон Гилмор (студент)
Ричард Пулин (преподаватель)
Школа визуальных искусств
Нью-Йорк, США

Характеристиками верстки этого плаката являются акцент, иерархия и масштаб, которые ведут взгляд читателя к символическому источнику света на заднем

плане в виде фотографического изображения.

Варирующий масштаб литер и нетипичное разбиение слов создают визуальное обрамление для композиционного центра, привлекая тем самым взгляд зрителя.

стабильную и визуально комфортную композицию, тогда как некорректный приведет к неприятной и слишком сжатой композиции.

Изображение или типографический заголовок в композиции могут казаться больше или меньше в зависимости от размера, размещения, цвета, текстуры и визуального веса близлежащих элементов. Кроме того, при помощи контраста по размеру можно задать визуальный акцент, иерархию, глубину, движение и напряженность в композиционной схеме.

Если композиционные элементы одинаковы по размеру, верстка будет казаться плоской и одномерной, ей будет не хватать контраста, напряженности, ритма и движения. Это можно сравнить с прослушиванием музыки, в которой есть только одна монотонная нота. Все рассмотренные до этого характеристики верстки, а также масштаб могут придавать композиции глубину и движение.

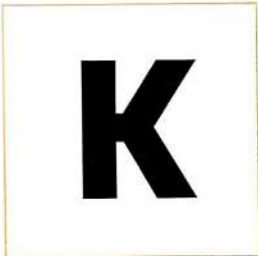
С помощью масштаба можно направлять взгляд читателя по отдельному элементу дизайна или по всей композиции верстки. Масштаб также следует рассматривать с практической и функциональной точек зрения, ведь современному графическому дизайнеру приходится учитывать различные медиаформаты и носители, в которых будет существовать его работа. Мы каждый день сравниваем масштабы, учитывая размеры, расстояние и вес объектов. Эти виды визуальных сравнений обычно основаны на общеизвестных представлениях и опыте. Например, нам сложно судить о размерах небоскреба или заснеженной вершины горного хребта на горизонте. Тем не менее, если мы противопоставим этим объектам знакомые нам по параметрам человеческую фигуру, автомобиль или книгу, нам станет легче понять их размер.



Проверьте себя

1. Назовите два основных метода реализации визуальных последовательности и чередования в многостраничной верстке.
2. Назовите три основных типа паттернов, которые используются в композиционных схемах верстки.
3. Какие основные визуальные характеристики реальных и иллюзорных форм в композиции вы знаете?
4. Опишите визуальные характеристики изометрической проекции.
5. Опишите визуальные характеристики аксонометрической проекции.
6. Какие основные визуальные характеристики регулярного, плавного и прогрессивного ритмов используются в композиционной схеме?
7. Назовите основные визуальные характеристики полезного, графического, психологического и физического пространств в композиционной схеме.
8. Опишите визуальные характеристики атмосферной (воздушной) перспективы.
9. Опишите визуальные характеристики перспективы с одной точкой схода (линейной перспективы).
10. Опишите визуальные характеристики перспективы с двумя точками схода (плоскостной перспективы).
11. Назовите четыре основных композиционных формата выравнивания, используемых в верстке.
12. Опишите основные визуальные характеристики, преимущества и недостатки каждого формата выравнивания.
13. Перечислите основные методы создания акцента в композиции.
14. Какие основные визуальные характеристики субъективного масштаба и объективного масштаба вы знаете?

Примеры макетов



К

аждый день во время общения с разными людьми мы слышим, что ваш собеседник «выразил свое мнение». В отличие от мнения человека, визуальная выразительность или коммуникация более конкретна, своеобразна, объективна и продуманна. Когда такие фундаментальные элементы и принципы дизайна, как композиционная схема, используются дизайнером с целью создания визуального переживания, в результате получается наполненный смыслом и запоминающийся графический дизайн.

Выразительность является принципом дизайна, который полностью зависит от уровня нашей

креативности, воображения, персональных идей, настроений, эмоционального взгляда на мир и того, какое место, по вашему мнению, эти аспекты занимают в мире. В любом визуальном послании подобные вещи считаются не только визуально, но и подсознательно. Это абсолютно субъективный принцип, полностью отражающий время, в котором живет дизайнер, а также его жизненный опыт. Выразительности невозможно научить, но каждый графический дизайнер осваивает ее самостоятельно. Она также отражает ваши внутренние мысли, мечты, страхи и увлечения. В результате в выразительности заложена внутренняя предвзятость, обусловленная различным опытом и реалиями, которые оказывают влияние на ваш творческий процесс, ваши решения и работу.

С самых ранних этапов развития человечества люди испытывали базовую потребность в самовыражении. Хотя графический дизайн является относительно новой дисциплиной, а сам термин «графический дизайн» впервые использовал известный дизайнер шрифтов, каллиграф и типограф Уильям Эддисон Двиггинс (США, 1880–1956) в 1922 году, визуальная коммуникация всегда была неотъемлемой частью человеческой истории. Это можно видеть в строго организованных линиях иероглифов на внешних и внутренних стенах египетских пирамид, в фигуративной и типографической византийской мозаике в базилике Сант-Аполлинаре-Нуово в итальянском городе Равенне (ок. 549), в иллюминированных рукописях и инкунабулах Средневековья и многоколоночной сетке лондонской газеты The Times (ок. 1932).

С помощью графического дизайна вы можете воплощать идеи, возникающие в вашем воображении, не полагаясь исключительно на вербальный или визуальный язык. Каждый

элемент графического дизайна, включая композиционную схему, может обладать конкретными выразительными качествами. Хотя все объяснения относительно использования элементов и принципов дизайна довольно сухи и техничны, качество этих элементов и принципов можно осознать только через выразительность, с помощью которой дизайнер передает читателю смысл своей работы.

Композиционная схема верстки является одной из мощнейших форм визуальной выразительности и коммуникации. При использовании вместе с изображением, цветом и другими необходимыми элементами дизайна она может передать посредством коммуникативного воздействия конкретные человеческие эмоции.

В этом разделе рассмотрены не только работы студентов-дизайнеров, но и произведения самых успешных и известных графических дизайнеров со всего мира с одновременным разбором их подходов к использованию композиционных схем верстки. Анализ студенческих и профессиональных работ в рамках книги представляется более эффективным и вдохновляющим способом подать материал для студентов-дизайнеров и тех, кто только начинает свой профессиональный путь.

На следующих страницах вы увидите достаточно понятные визуальные материалы, которые станут хорошим подспорьем в осознании новых идей, технологий, материалов и стилей. Мы надеемся, что эта книга поможет вам достичь профессиональных вершин и вооружит вас необходимыми инструментами для коммуникации, просвещения и убеждения одного человека или целой аудитории посредством эффективной и наполненной смыслом верстки ваших макетов.

Манускриптная

THE WOMEN OF SAN QUENTIN



Close object was more than one of the three people in San Francisco. Took the photograph during an operation in low tones in the Translucent desert in San Francisco. May 11, 1914 (International Day Against Homophobia, Transphobia, and Biphobia)

42

FAR FROM HOME

In the detention center they tell us that transgender people cannot live in the general prison population because we will be attacked and cause disruption. So we live in a cage where we only get out one hour a day. Often this hour is after 5 p.m., when the lawyers have gone home, leaving no chance to call anyone. Some of us get very exhausted. Many give up and eventually agree to be deported and go back to Africa, Latin America, and elsewhere and live as the gender they were assigned at birth. They are in great danger in their home countries. I tried to kill myself twice because I knew there was no life for me in Liberia. I felt useless, worthless, and unwanted.

Close during the interview in 2013 about her time in an immigration detention center in the Diego

43

THE WOMEN OF SAN QUENTIN

THE HAVESST THING I EVER DID
WAS TO WEAR A DRESS

I have a tale that I want to share
It is strange but true, nor more so less
I tell it freely and under no duress
If you thought you knew me, well you'd never even guess
The hardest thing I ever did, was to wear a dress
I had always wanted to do it, but it seemed such a wilderness
I fought the urge, till it I no longer could suppress
It made me so easy, I had to say yes
It felt so good, I felt easy like a breeze
I do not want to argue or be quarrelsome
But if I am wrong, then call me a villainess
I feel so pretty and cute, just like an angel
It makes me confident and gives me wings
I'll nevermore settle for any thing less
No one's to be scared, not yet over the fence
Make a move, like the queen in chess
Be brave and wear that dress
Shine on the stage, shine
And you who shall bless

Copy right June 28, 2007 By Delta Delta Right Seven

44

THE HAVESST THING I EVER DID WAS TO WEAR A DRESS



Dress registered the photograph in a letter from a friend from in Boston, North Carolina, on April 18, 2012. "The 1914 San Quentin, Virginia is time during a family visit. As you can see, my hair was very long. It's a very long time."

45

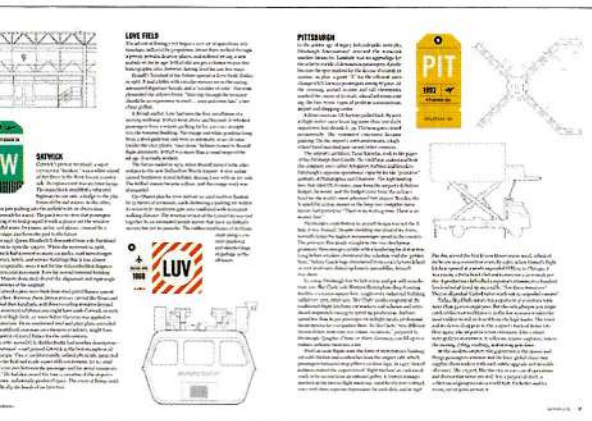
The Women of San Quentin

Un- (студия дизайна)

Сан-Франциско, США

В этой книге с очень личными историями женщин-трансгендеров, содержащихся в мужских тюрьмах США, манускриптная сетка задает единый стиль представления текстового и визуального содержания, что помогает читателю взаимодействовать с многостраничной версткой. Книга наполнена разноплановым содержанием в виде личных историй, фотографий и переписки между лицами, находящимися под стражей, и автором.

Симметричная



Papier 14, 15, and 16:

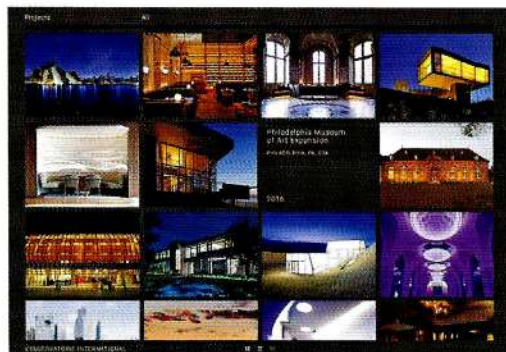
foire d'art contemporain

Жолин Массон

Монреаль, Канада

В программе фирменного стиля используется симметричная полосная сетка, которая служит для визуального усиления современного и доступного бренда. Подобный вид сетки обеспечивает максимальную гибкость и целостность верстки, допуская при этом размещение разнообразного повествовательного и визуального контента без ущерба для удобочитаемости и понимания.



**Moposle (журнал)**

Ричард Спенсер Пауэлл

(арт-директор)

Лондон, Великобритания

Сложная модульная сетка этого журнала обеспечивает гибкость, разнообразие и точность в постоянно меняющемся облике разворотов, которые содержат как текстовую, так и визуальную информацию и требуют обновления каждый месяц. Благодаря своей многофункциональности модульные сетки позволяют добиться упорядоченности и четкости, а также передать дух города как в отдельной публикации, так и во всем имидже компании.

L'Observatoire

Triboro

Бруклин, США

Горизонтальные и вертикальные колонки этой хорошо продуманной и выстроенной модульной сетки вместе с четко обозначенными полями и областями выполняют роль каркаса для создания множества вариантов верстки страниц веб-сайта и программы фирменного стиля студии светового дизайна, а также обеспечивают их визуальное единство и разнообразие. Модульные сетки такого типа также подходят для верстки сложного, разнопланового текстового и визуального контента, который является неотъемлемой частью этого веб-сайта.

What should change most in the way we do business? Business is changing so fast that it's hard to keep up. The only way to stay on top is to keep learning. That's why we've created a new program called Business 2000. It's a series of seminars that will help you understand the changes that are coming and how to make the most of them.	What are the most significant changes in the way we do business? There are three major changes that are shaping the future of business. First, the global marketplace is becoming more competitive. Second, the pace of change is accelerating. Third, the need for innovation is increasing.	What are the most significant changes in the way we do business? There are three major changes that are shaping the future of business. First, the global marketplace is becoming more competitive. Second, the pace of change is accelerating. Third, the need for innovation is increasing.	What are the most significant changes in the way we do business? There are three major changes that are shaping the future of business. First, the global marketplace is becoming more competitive. Second, the pace of change is accelerating. Third, the need for innovation is increasing.
What should change most in the way we do business? Business is changing so fast that it's hard to keep up. The only way to stay on top is to keep learning. That's why we've created a new program called Business 2000. It's a series of seminars that will help you understand the changes that are coming and how to make the most of them.	What are the most significant changes in the way we do business? There are three major changes that are shaping the future of business. First, the global marketplace is becoming more competitive. Second, the pace of change is accelerating. Third, the need for innovation is increasing.	What are the most significant changes in the way we do business? There are three major changes that are shaping the future of business. First, the global marketplace is becoming more competitive. Second, the pace of change is accelerating. Third, the need for innovation is increasing.	What are the most significant changes in the way we do business? There are three major changes that are shaping the future of business. First, the global marketplace is becoming more competitive. Second, the pace of change is accelerating. Third, the need for innovation is increasing.

Architecture Briefing



Country high life

In the West Gate at Westgate, the Country Club at Westgate is a 15-story, 150,000-sq-ft luxury apartment building. The building is designed by the architect, and the interior is designed by the interior designer. The building is located in the West Gate area of Las Vegas, Nevada. The building is a high-rise apartment building with a modern design. The building features a glass facade and a central atrium. The building is surrounded by a landscaped area with trees and walkways. The building is a prime example of modern architecture in Las Vegas.



Norman Norman

The Norman Norman is a 15-story, 150,000-sq-ft luxury apartment building. The building is designed by the architect, and the interior is designed by the interior designer. The building is located in the Norman Norman area of Las Vegas, Nevada. The building is a high-rise apartment building with a modern design. The building features a glass facade and a central atrium. The building is surrounded by a landscaped area with trees and walkways. The building is a prime example of modern architecture in Las Vegas.



Q&A

The Q&A is a 15-story, 150,000-sq-ft luxury apartment building. The building is designed by the architect, and the interior is designed by the interior designer. The building is located in the Q&A area of Las Vegas, Nevada. The building is a high-rise apartment building with a modern design. The building features a glass facade and a central atrium. The building is surrounded by a landscaped area with trees and walkways. The building is a prime example of modern architecture in Las Vegas.



House call

The House call is a 15-story, 150,000-sq-ft luxury apartment building. The building is designed by the architect, and the interior is designed by the interior designer. The building is located in the House call area of Las Vegas, Nevada. The building is a high-rise apartment building with a modern design. The building features a glass facade and a central atrium. The building is surrounded by a landscaped area with trees and walkways. The building is a prime example of modern architecture in Las Vegas.








176 JUNE/JULY 2002



10. **Washers.** These beautiful things are the most important piece of beach gear you can own. They're the only thing that can keep your clothes clean and smelling fresh. They're also a great way to keep your clothes from getting too hot and sticky. They're also a great way to keep your clothes from getting too hot and sticky. They're also a great way to keep your clothes from getting too hot and sticky.

Food & drink

Brixton

Amahi

Amahi is a new Ethiopian restaurant in Brixton, London, which is a great place to go for a meal. The menu is a mix of traditional Ethiopian dishes and modern interpretations. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional Ethiopian style, with injera (a flatbread) as the base. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional Ethiopian style, with injera (a flatbread) as the base. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family.

Pragna on the Lawn

Pragna on the Lawn is a new restaurant in Brixton, London, which is a great place to go for a meal. The menu is a mix of traditional Indian dishes and modern interpretations. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional Indian style, with a variety of curries and breads. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional Indian style, with a variety of curries and breads. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family.

Dry

Dry is a new restaurant in Brixton, London, which is a great place to go for a meal. The menu is a mix of traditional British dishes and modern interpretations. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional British style, with a variety of meats and vegetables. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional British style, with a variety of meats and vegetables. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family.

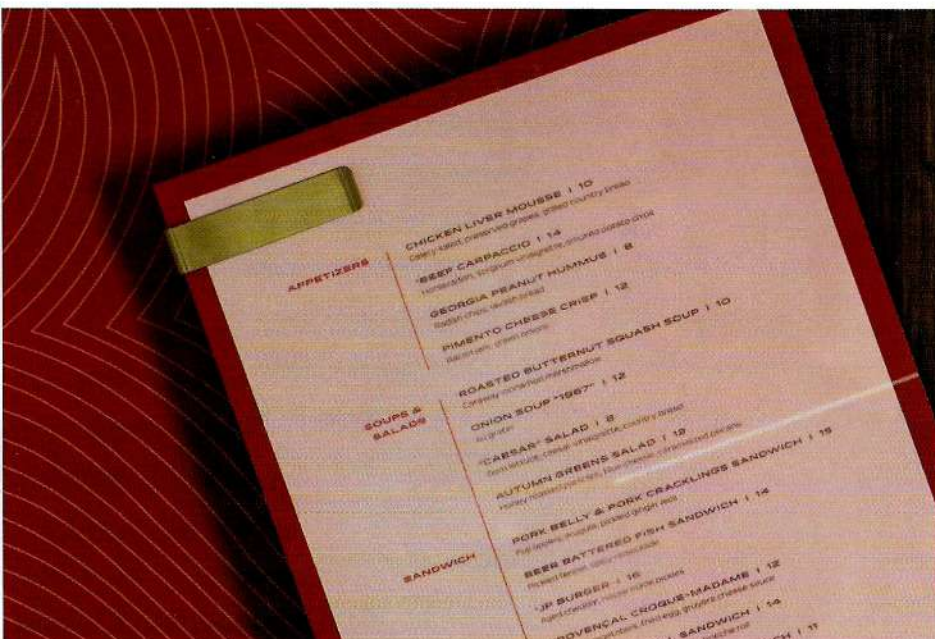
Local Coffee

Local Coffee is a new coffee shop in Brixton, London, which is a great place to go for a meal. The menu is a mix of traditional coffee drinks and modern interpretations. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional coffee shop style, with a variety of coffee drinks and pastries. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional coffee shop style, with a variety of coffee drinks and pastries. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family.

Wine & Eat

Wine & Eat is a new restaurant in Brixton, London, which is a great place to go for a meal. The menu is a mix of traditional wine and food. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional wine and food style, with a variety of wines and dishes. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family. The food is delicious and the service is excellent. The atmosphere is warm and welcoming. The restaurant is located in a historic building with a beautiful interior. The staff are friendly and knowledgeable. The food is served in a traditional wine and food style, with a variety of wines and dishes. The prices are reasonable and the portions are generous. The restaurant is a great place to go for a meal with friends or family.

Асимметричная



JP Atlanta (ресторан)

Poulin + Morris Inc.

Нью-Йорк, США

Для организации блоков меню завтрака, ланча и обеда используется двухколоночная асимметричная сетка. Расположенная слева самая узкая колонка отведена для общих позиций меню вроде аперитива, салатов, супов и первых блюд, тогда как правая более широкая колонка содержит варианты меню для каждой позиции в отдельности.

Sculpture In Istria I

Studio Sonda

Вижинада, Хорватия

Во всей публикации, которая является первой из шести книг серии, посвященных церквям на полуострове Истрия, использована асимметричная сетка. Динамичная сетка состоит из широкой левой колонки с достаточной длиной строки для сплошного текста и более узкой правой колонки, в которой располагаются подписи.



Architecture in Formation

Atelier Pastille Rose
Монреаль, Канада

Эти показательные развороты теоретического и практического руководства по архитектуре сверстаны при помощи многоколоночной асимметричной сетки. Сетка состоит из трех одинаковых колонок, две из которых отведены под сплошной текст, а третья предназначена для подписей и справочной информации.

На некоторых страницах все три колонки используются для размещения более коротких текстов, что позволяет создать динамичное белое пространство, повторяющееся на протяжении всего макета.



DILIGENZA PRATICA PAZIENTE

The Painting of Carlo Dolce

Modest, unassuming, and a perfectionist, Carlo Dolce was a gifted proponent of an original and greatly admired style of painting. Born in Florence on May 16, 1666, Dolce's canvases are characterized by his vision of an idealized naturalism pervaded with a quiet calm. His work appealed to many members of the Medici family of Florence in the seventeenth century. Dolce drew and painted the truth of the spiritual world as he imagined it, developing his own style and creating images useful for worship and religious instruction, drawn from a wealth of personal resources. Working with the intention of deepening both his own and the viewer's spirituality, Dolce used the meticulous technique of his great artistic predecessors of the fifteenth and sixteenth centuries—from Fra Angelico to Andrea del Sarto and Bronzino—a refined method that also recalls the perfection of medieval miniaturists. As early as 1682, he opened his own workshop in San Jacopo in Campo Carolini, between present-day via Fiesole and via dell'Arione. He worked to capture the visual essence of the world as he saw it, preferring to work on a small scale rather than executing the more typical, larger paintings popular in his period. Unlike those earlier artists and his teacher Jacopo Vignali (1624–1666), Dolce was reluctant to accept public commissions and, above all, ones for large altarpieces and fresco painting. This essay provides a succinct overview of the state of scholarly research on Carlo Dolce, as well as new dimensions in Dolce's oeuvre.

Understanding the potential of painting as a vehicle for religious teaching, combined with his refined aesthetic taste, Dolce expressed himself with great clarity, emphasizing the level like aspect of his paintings, accentuated by the use of expensive materials such as pure gold and lapis lazuli.

In the last phase of his career, Dolce painted entirely in a direct and lightly detailed manner, such as his splendid *Salome with the Head of John the Baptist* in the Royal Collection, London (Fig. 3). His subjective paintings seem like valuable painterly objects, crisscrossed in appearance, destined for the middle class. Dolce's work can be considered together with highly priced luxury objects popular in Florence. An example are the small pair of paintings of great symbolic intensity representing *Christ Carrying the*



Fig. 3. *Salome with the Head of John the Baptist*, c. 1680–1675. Oil on canvas, 100 x 140 cm. Royal Collection, London. Photo: Royal Collection, London.



Fig. 1. *Christ Carrying the Cross*, c. 1680–1675. Oil on canvas, 100 x 140 cm. Royal Collection, London. Photo: Royal Collection, London.



During the seventeenth century, the Italian Baroque style was characterized by a dramatic and emotional approach to painting. This was reflected in the work of many artists, including Carlo Dolce. Dolce's work was characterized by a refined and meticulous technique, which was typical of the Florentine school. He was a perfectionist and worked on a small scale, preferring to work on a small scale rather than executing the more typical, larger paintings popular in his period. Unlike those earlier artists and his teacher Jacopo Vignali (1624–1666), Dolce was reluctant to accept public commissions and, above all, ones for large altarpieces and fresco painting. This essay provides a succinct overview of the state of scholarly research on Carlo Dolce, as well as new dimensions in Dolce's oeuvre.

Understanding the potential of painting as a vehicle for religious teaching, combined with his refined aesthetic taste, Dolce expressed himself with great clarity, emphasizing the level like aspect of his paintings, accentuated by the use of expensive materials such as pure gold and lapis lazuli.

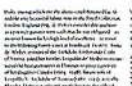
In the last phase of his career, Dolce painted entirely in a direct and lightly detailed manner, such as his splendid *Salome with the Head of John the Baptist* in the Royal Collection, London (Fig. 3). His subjective paintings seem like valuable painterly objects, crisscrossed in appearance, destined for the middle class. Dolce's work can be considered together with highly priced luxury objects popular in Florence. An example are the small pair of paintings of great symbolic intensity representing *Christ Carrying the*



During the seventeenth century, the Italian Baroque style was characterized by a dramatic and emotional approach to painting. This was reflected in the work of many artists, including Carlo Dolce. Dolce's work was characterized by a refined and meticulous technique, which was typical of the Florentine school. He was a perfectionist and worked on a small scale, preferring to work on a small scale rather than executing the more typical, larger paintings popular in his period. Unlike those earlier artists and his teacher Jacopo Vignali (1624–1666), Dolce was reluctant to accept public commissions and, above all, ones for large altarpieces and fresco painting. This essay provides a succinct overview of the state of scholarly research on Carlo Dolce, as well as new dimensions in Dolce's oeuvre.

Understanding the potential of painting as a vehicle for religious teaching, combined with his refined aesthetic taste, Dolce expressed himself with great clarity, emphasizing the level like aspect of his paintings, accentuated by the use of expensive materials such as pure gold and lapis lazuli.

In the last phase of his career, Dolce painted entirely in a direct and lightly detailed manner, such as his splendid *Salome with the Head of John the Baptist* in the Royal Collection, London (Fig. 3). His subjective paintings seem like valuable painterly objects, crisscrossed in appearance, destined for the middle class. Dolce's work can be considered together with highly priced luxury objects popular in Florence. An example are the small pair of paintings of great symbolic intensity representing *Christ Carrying the*



During the seventeenth century, the Italian Baroque style was characterized by a dramatic and emotional approach to painting. This was reflected in the work of many artists, including Carlo Dolce. Dolce's work was characterized by a refined and meticulous technique, which was typical of the Florentine school. He was a perfectionist and worked on a small scale, preferring to work on a small scale rather than executing the more typical, larger paintings popular in his period. Unlike those earlier artists and his teacher Jacopo Vignali (1624–1666), Dolce was reluctant to accept public commissions and, above all, ones for large altarpieces and fresco painting. This essay provides a succinct overview of the state of scholarly research on Carlo Dolce, as well as new dimensions in Dolce's oeuvre.

Understanding the potential of painting as a vehicle for religious teaching, combined with his refined aesthetic taste, Dolce expressed himself with great clarity, emphasizing the level like aspect of his paintings, accentuated by the use of expensive materials such as pure gold and lapis lazuli.

In the last phase of his career, Dolce painted entirely in a direct and lightly detailed manner, such as his splendid *Salome with the Head of John the Baptist* in the Royal Collection, London (Fig. 3). His subjective paintings seem like valuable painterly objects, crisscrossed in appearance, destined for the middle class. Dolce's work can be considered together with highly priced luxury objects popular in Florence. An example are the small pair of paintings of great symbolic intensity representing *Christ Carrying the*

**Carlo Dolce and
17th-Century Florence**
Stoltz Design
Бостон, США
Размер и размещение
репродукций обеспе-
чивают единообразие
и последовательность
в композиционной схеме
верстки макета каталога
выставки. В данном
случае базовые линии
выполняют роль инстру-
мента эффективной
композиционной под-
структуры, с помощью
которого определяются
различные кегли шриф-
тов и композиционные
схемы на полосах.

Сетки

Иерархическая



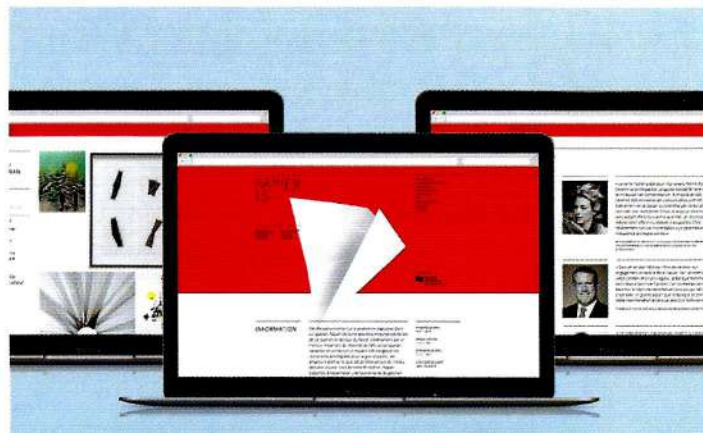
Papier 14, 15, and 16:

foire d'art contemporain

Жолин Массон

Монреаль, Канада

В представленном фирменном стиле, дизайне постеров, публикаций и средовой графики использованы иерархические симметричные сетки, которые служат для поддержания модернистского визуального стиля. С помощью этих видов сетки можно добиться максимальной гибкости и целостности верстки, обеспечивая удобочитаемость и доступность разнообразного текстового и визуального контента. Модернистскую стилистику также акцентируют шрифты: гуманистический гротеск Open Sans (Стив Мэттесон, 2010) для всех основных типографических элементов и антиква старого стиля Mercurius Text (Тобиас Фрер-Джонс, 1999) для сплошного текста и подписей.





This is NPR (выставка, посвященная Национальному общественному радио) Poulin + Morris Inc. Нью-Йорк, США

В дизайне этой постоянной интерактивной выставки протяженностью 70 футов (около 21 м) иерархическая сетка выполняет роль композиционного каркаса. Выставка включает в себя пять разделов, каждый из которых посвящен интересной истории про NPR и слушателей и состоит из заголовков, подзаголовков, основного текста, врезок, подписей и фотографий. Вверху макета располагается хронологическая шкала, на которой отмечены важные события в истории NPR, общественного и мирового радио.



FINAL REVIEWS

REVIEWERS

ALESSANDRA PONTE
UNIVERSITY OF MONTREAL

ANDREW KING
AKA

BETSY WILLIAMSON
WILLIAMSON WILLIAMSON

DAVID MORRIS
CONCORDIA UNIVERSITY

HUBERT PELLETIER
PELLETIER DE FONTENAY

INDERJIT RAJ
AZRIELI SCHOOL OF
ARCHITECTURE AND URBANISM

JILL STONER
AZRIELI SCHOOL OF
ARCHITECTURE AND URBANISM

JULIA GERSOVITZ
EVOQ

PEGGY DEAMER
YALE SCHOOL OF ARCHITECTURE

RON KELLETT
SCHOOL OF ARCHITECTURE •
LANDSCAPE ARCHITECTURE (SAVA)

THEODORA VARDOLIS
MIT ARCHITECTURE

TOM VEREBES
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

THOMAS McINTOSH
UNIVERSITY OF WATERLOO

14-16 DECEMBER

SCHOOL OF ARCHI TECTURE

DST

ANNE-MARIE PAQUETTE
ARIELA LENETSKY
CHRISTINA KORDOVA
DANIELLE JANICAS
ELOISE BARRY
GUILLAUME FILLION-LAPOINTE
JOSH KOENEKOOP
JUSTIN BOUTTELL
KYLE LEROUX
LEINA GODIN
NEHAD KAMEL
ROXANNE TALLARD
ROXANNE TURMEL
SARAH IVE
SARAH WU MARTINEZ
VICTOR NAPURI
XIANGDI CAI
XIAOXUE ZHENG
XINRAN JI
YUTENG LIN

DSR

DIHUA WEI
JENNIFER PHAN
KARINE LECLERC
LORENZO SAROLI - PALUMBO
LISA CHOW
RITA WEI
SAMUEL LEPAGE
SIMON McKENZIE
VINCENT BOURASSA-DENIS

McGill University

School of Architecture

Final Reviews (афиша
выкладки дипломных
работ)

Atelier Pastille Rose

Монреаль, Канада

Организация и симмет-

ричная композиция

этой афиши основана

на глубоком понимании

и корректном примене-

нии простой составной

сетки. Крупные типо-

графические элементы

выровнены по централь-

ной оси, а мелкий текст

расположен в двух рав-

ных колонках, которые

вписаны в единую

структуру, обрамленную

с двух сторон крупными

типографическими эле-

ментами, выходящими

за обрез.

Scapegoat Architecture and Political Economy

Winter / Spring

Weather

Scapegoat

- | | |
|---|--|
| WEATHER
SCAPEGOAT 8
Editor: Jonathan Bobbette, Seth Denzau | 186 Histoire d'une Montagne
Eliane Reclus |
| 3 Dear Climate:
Lisa Chausser, Fritz Viti, Oliver
Kilbommer, Marina Zerkow | 114 The Weather of Merapi
Elisabeth Lindblad |
| 4 Editorial
Adam Bobbette, Seth Denzau | 124 Camera Indistincta
Peter Mettler |
| 10 Reading About Mexico City in
Scapegoat
Jorge Aguilar | 132 Knowing the Weather: Elements and
Super-Computers in China
Morijn Nieuwenhoits |
| 14 A-South Ties Linked to Tarascan?
A Case for What Makes Weather
Mercedes Miller | 144 The Politicized Economy of Soil
Piero Blasini |
| 32 The Extinction of Glaciers
Andrew Johnson | 180 Video Proposal: 48 Abell Street
Ben Hink |
| 48 Breathing in the City: Beijing and
the Architecture of Air
Jesse Miller | Corvax Land |
| 60 Still Pondering: Crisis, Youth and the
Political Economy of Fog in Lima
María José A. de la Cruz | 162 Juba Rock Group Pasti Terbitah
Prong Bilitah
forid rakus |
| 72 Brechtless: Making Buildings and
Workplaces Sustainable
Marcin J. Jędrzej | 170 Weather Ballon Transmogrific
Jacob Kohnschoff
Translated by Juliana Pym |
| 84 What is Dried?
Paul Glisson | 178 Underpinning: A Wild Ride through
Land Use, Politics and Art in the
Chongqing Yind
Written by Sydney Hard |
| 92 The Narrative of Human Extinction
and the Logic of Ecosystem
Management
Philip Sullivan | 186 Biographies |

Scapegoat Architecture (журнал)

Джек Генри Фишер
Чикаго, США

Дизайн этих показательных разворотов независимого научного журнала, функционирующий как средство создания контекста для исследований и развития в области дизайна, исторических изысканий и теоретических вопросов, является примером эффективного использования многоколоночной составной сетки.

Graphic Icons:

Visionaries Who Shaped
Modern Graphic Design

Think Studio

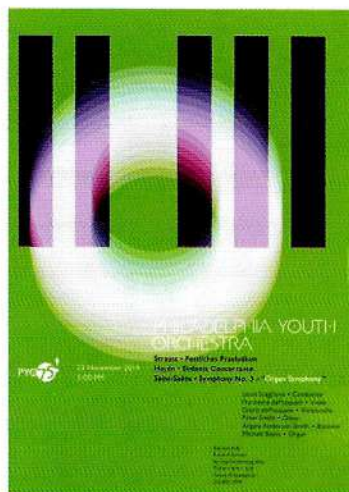
Мейплвуд, США

Для размещения

обширного текстового и визуального контента в виде биографической информации, врезок, хронологических шкал, фотографий и подписей в данном макете использована составная сетка, которая позволяет методично создавать множество вариантов верстки, сохраняя при этом ее единство и целостность.

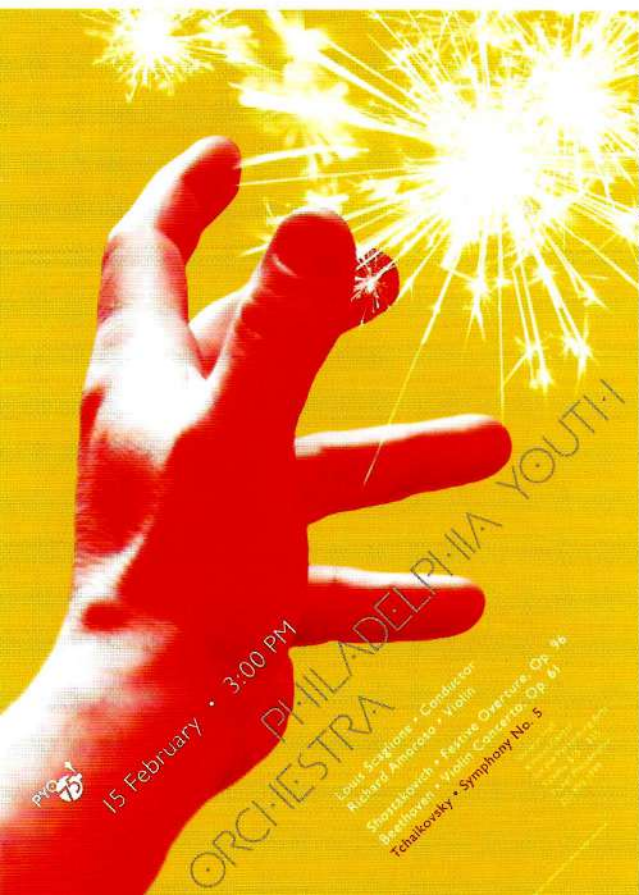


Баланс



Philadelphia Youth Orchestra (постеры)
Paone Design Associates
Филадельфия, США
Эти промпостеры являются отличными примерами эффективного применения композиционного принципа динамического баланса,

или асимметрии, для создания драматического и запоминающегося эффекта. Каждая композиционная схема имеет нарочито неравномерную структуру, кажется произвольной и динамичной, но при этом сбалансированной.



Движение

MoMA

Film Poster Series

Джи-Хян Лим (студент)

Скотт Бушкуль

(преподаватель)

Школа визуальных

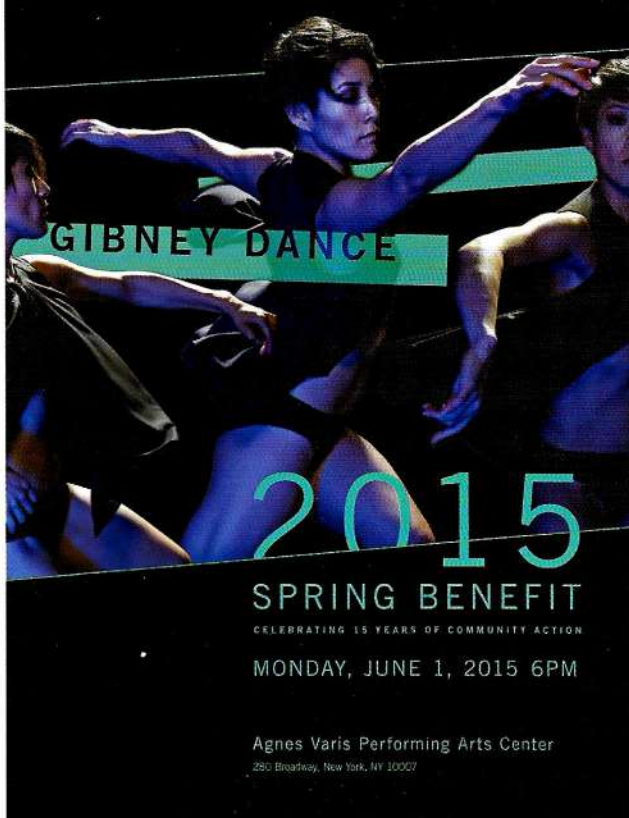
искусств

Нью-Йорк, США

В основе этой серии студенческих постеров лежит композиционный принцип движения, которое создается с помощью определенной последовательности визуальных эффектов, заданных

через типографические элементы, цвет, повторение, чередование и выравнивание. Хотя сами фильмы никак не связаны друг с другом и были выбраны случайно, они объединены в одно целое посредством этого визуального и композиционного решения.



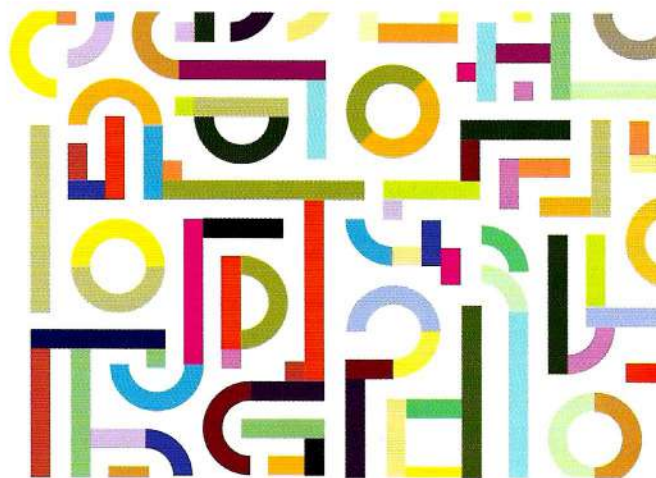


Gibney Dance
Spring Benefit 2015
 Poulin + Morris Inc.
 Нью-Йорк, США
 Выразительные полно-
 цветные фотографии
 в сочетании с яркой
 цветовой палитрой
 и пересекающимися
 типографическими
 и линейными формами
 создают впечатляющий
 динамичный визуальный
 ряд, который мгновенно
 передает ощущение дви-
 жения в промопостере.

Sasaki
 Bruce Mau Design
 Торонто, Канада
 Фирменный стиль и сис-
 тема обмена сообще-
 ниями для архитекту-
 рного агентства состоят
 из шрифтового логотипа,
 составленного из четы-
 рех основных геометри-
 ческих форм разных
 цветов, что позволяет
 создавать различные яр-
 кие цветовые комбина-
 ции. Эти геометрические
 формы также использу-
 ются для создания дина-

мичных типографиче-
 ских паттернов и других
 элементов визуального
 языка. Во всех печатных
 и цифровых компонен-
 тах стиля использован
 эксклюзивный гротеск-
 ный шрифт.

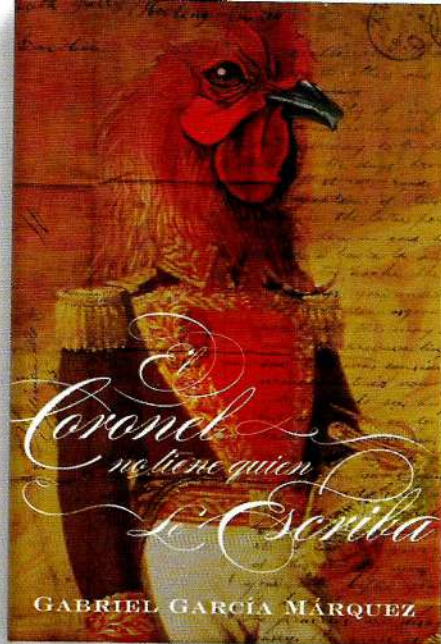
SASAKI



Симметрия

ки книги Габриэля Гарсиа Маркеса обладает

изысканным визуальным стилем, который отражает особенности авторских взглядов и манеры изложения. Привлекающая внимание иллюстрация и витиеватая каллиграфическая типографика скомпонованы по центральной оси для усиления общей композиции.



Nº 40

NOVEMBER 2015

STUDY — But one warning about the downside was the growing risk of obesity, a condition whose victims, according to all of the studies, "burnt out" some of the weight in their early middle years. Daniel Glickman, MD, MSc, a professor at the Johns Hopkins School of Medicine, Baltimore, Md., says that while there are many reasons for the increase in obesity, the most likely is that people are eating more and exercising less. "The good news is that we can prevent it," he says. "The bad news is that we can't cure it."

DEATH & TAXI — THE DETROIT FREE PRESS DROVE ACCIDENTLY FAST WHILE DRIVING YOU DOWN — WOULD HAVE CRASHED A LOTT LONG AGO IF THE LADY WHO WAS DRIVING IN LINE OF THE CHINA T. TWO NEW ACCIDENTS.

DEATH & TAXI — THE DETROIT FREE PRESS DROVE ACCIDENTLY FAST WHILE DRIVING YOU DOWN — WOULD HAVE CRASHED A LOTT LONG AGO IF THE LADY WHO WAS DRIVING IN LINE OF THE CHINA T. TWO NEW ACCIDENTS.

EXPLANATION BRENNAN'S DAUGHTER, JENNIFER, SAYS SHE WASN'T INVOLVED IN THE SHOOTING. SHE SAYS SHE WASN'T IN THE HOUSE AT THE TIME. SHE SAYS SHE WASN'T IN THE HOUSE AT THE TIME. SHE SAYS SHE WASN'T IN THE HOUSE AT THE TIME.

[illegible]

100

በጥገና

INTERVIEW

JOHAN LINDBERG

BLK DVM DESIGNER EXPLAINS THE IMPORTANCE

Q1000 When do you ride or hunt? **Q1001** When did you last leave home? **Q1002** When did you last leave home? **Q1003** When did you last leave home?

LEONARD: We both sharing someone?
RYAN: You're not! Are you? (Sighs)
LEONARD: We're both sharing the same

Q I have a question about the...
A I am sorry, I don't know the answer to that question.
Q I am sorry, I don't know the answer to that question.
A I am sorry, I don't know the answer to that question.

SPENDING: Talk. The story going fast here. It's not a science, and the work isn't

ANALYST: "I think it's very likely that the [new] program is, with the provision, you have a strong, and that the new program is very strong."

Something else has always been put into place, as always, is the last thing, although the other thing today at the 21st century.

Q *When I was 16, I was diagnosed with bipolar disorder. I was told I would never be able to have a normal life. I was told I would never be able to have a normal life. I was told I would never be able to have a normal life.*

the weather, what kind of weather you're growing up in. News, **LETTERS** Very interesting! Thanks a lot! **LETTERS** Very interesting! Thanks a lot!

Q I have had a few girls wonder when I will be back in the States. What is the best way to tell them I will be back and let them know I am not giving up on them?

A Always, whenever it is time, it will be a magical thing—perhaps to read them a letter I wrote for it. I hope it's a surprise, but it will be.

Q I have a girl who is asking me to be her boyfriend. I am not sure if I should. I am not sure if I should.

A I have a girl who is asking me to be her boyfriend. I am not sure if I should. I am not sure if I should.

WEEK Budget isn't too far off (laughs). "I am stressed I am leaving out the skyline and this city is always, and I wish

What's the city like? It's not a city. It's quite different from what you'd expect. It's very much a small town. It's very much a small town. It's very much a small town.

© 2006 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 260: 105–112

1716-1717

...the

ing at the University of Michigan, and the University of California, Berkeley.

... ..

...to the point

...dotted with tiny lights
...was going to be the
...I think was to be an

The screen he worked on for the past six months

that he has become

"I'VE SPENT A LOT OF TIME TRYING TO

REALLY LIKE AND THINK I LEARN



Dada @ MoMA

(постер к выставке)

Джимин Ли (студент)

Кэрин Голдберг

(преподаватель)

Школа визуальных
искусств

Нью-Йорк, США

В этом промопостере

к выставке в Нью-

Йоркском музее

современного искусства

организация крупных

и мелких типографиче-

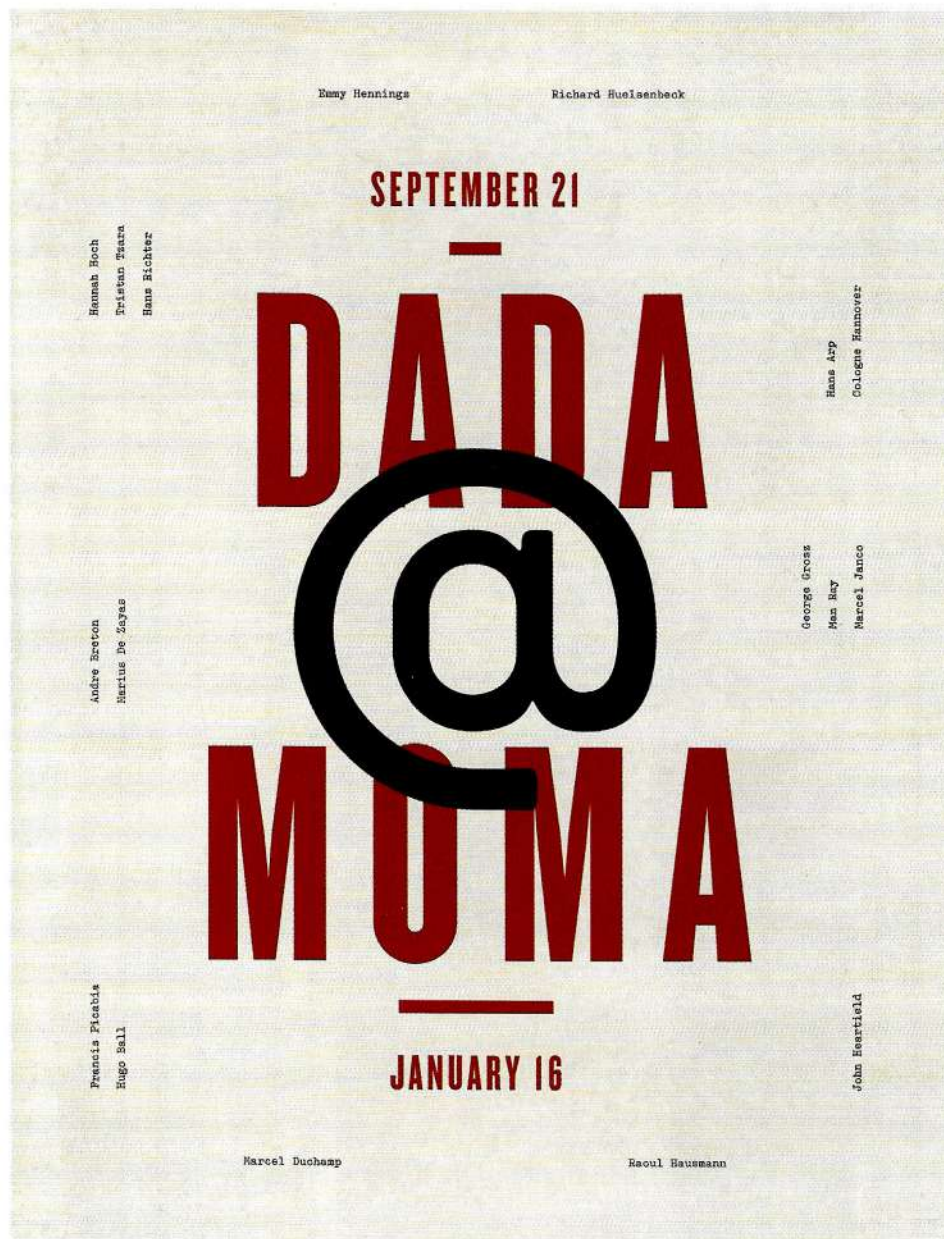
ских элементов, знаков

и линеек полностью

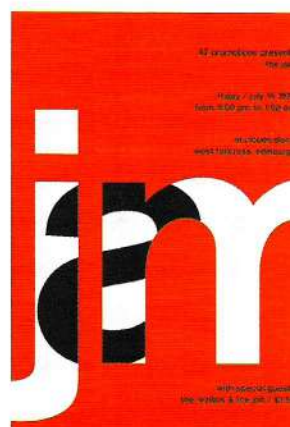
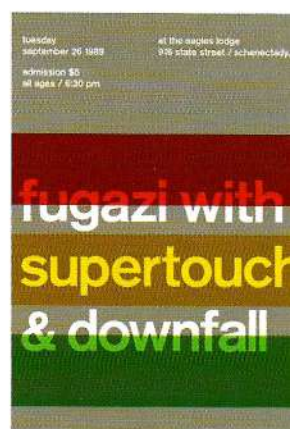
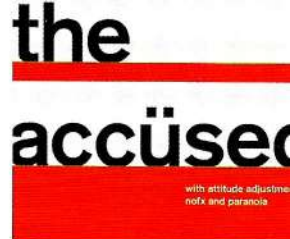
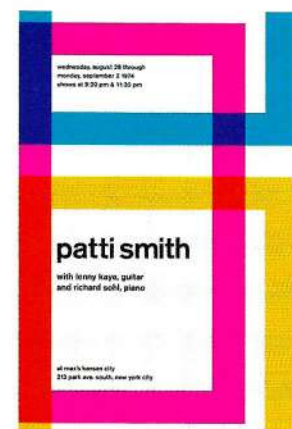
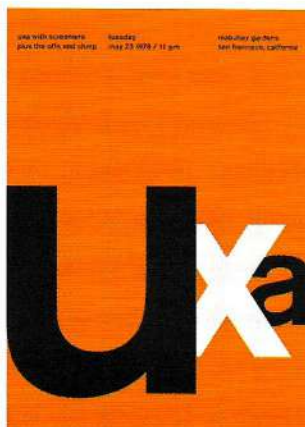
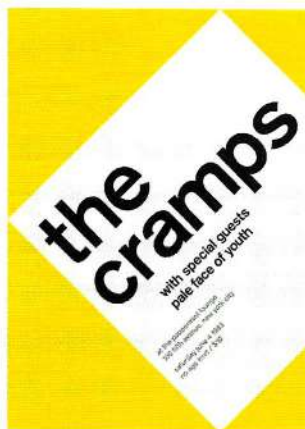
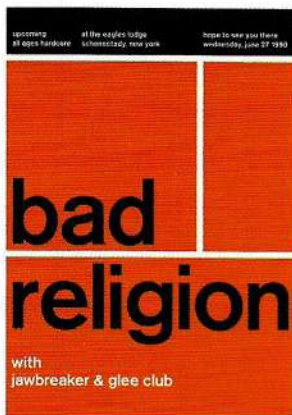
основана на композици-

онном принципе симмет-

ричного баланса.



Асимметрия



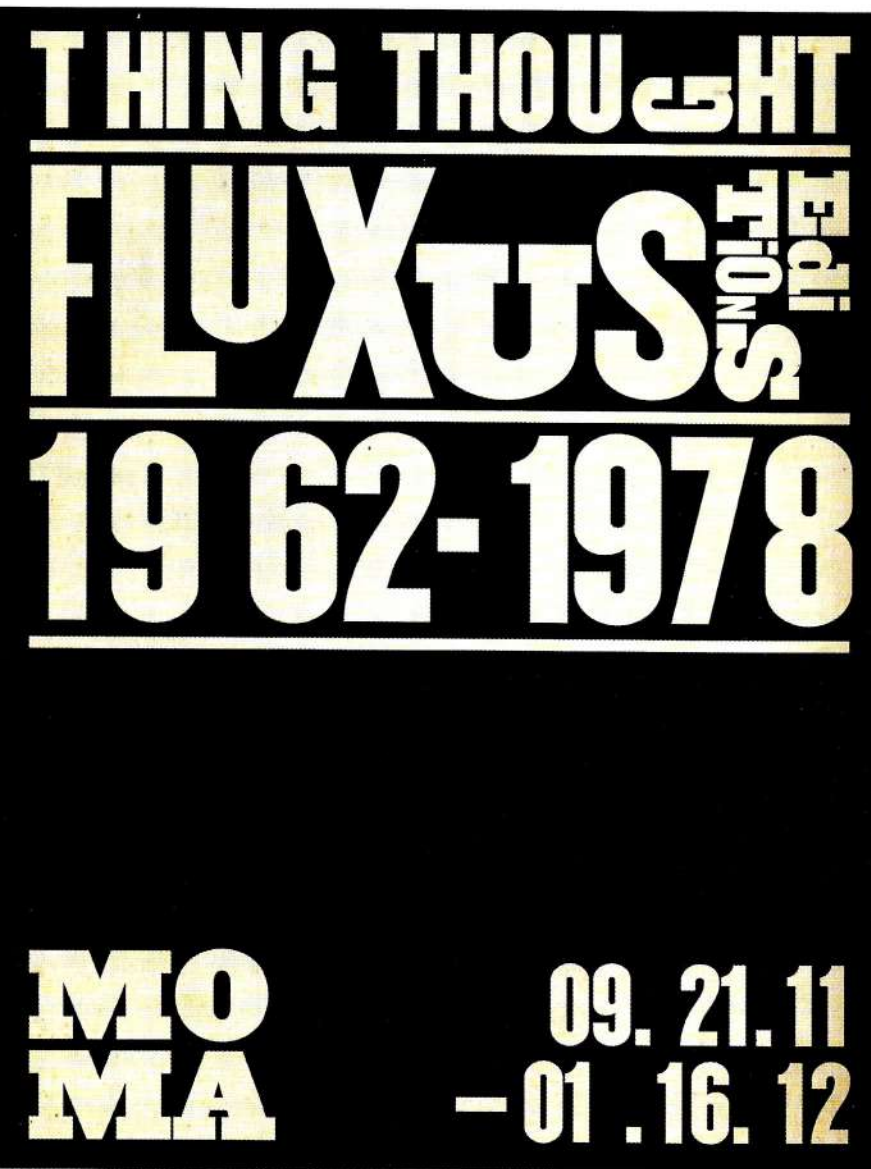


Swissted (постеры)

Stereotype Design
Нью-Йорк, США

Эта серия винтажных флаеров к концертам панк-, хардкор- и рок-исполнителей выполнена в стиле швейцарского модернизма и интернационального типографического стиля. Все

композиционные схемы на постерах отличаются четкой и очевидной асимметрией. Для усиления эффекта серия оформлена строчным шрифтом Berthold Akzidenz-Grotesk (1896).



Fluxus

Джимин Ли (студент)

Кэрин Голдберг

(преподаватель)

Школа визуальных
искусств

Нью-Йорк, США

В дизайне этой афиши
использовано непривыч-
ное сочетание различ-
ных форм литер, типов
разрядки и ориентаций
в нестандартной компо-
зиции, которая призвана
передать ощущение
визуальной напряженно-
сти, а также тему и бренд
выставки.

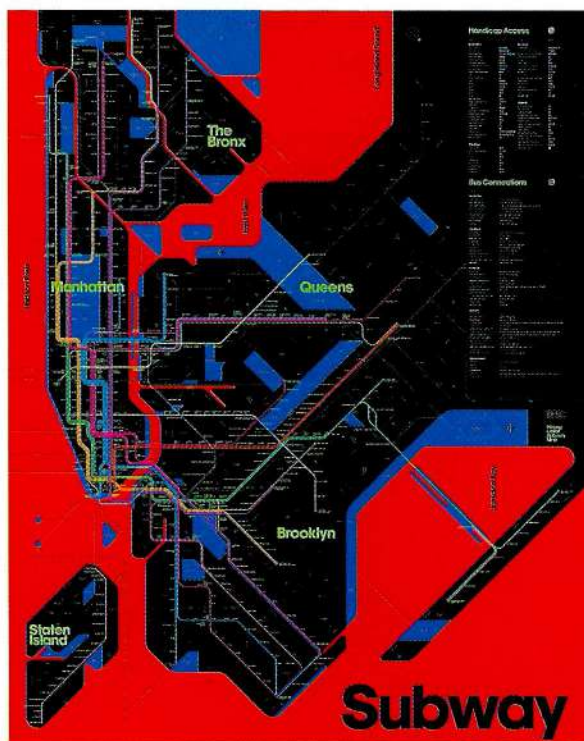


Wrong Color Subway Map

Triboro

Бруклин, США

Здесь мы видим переосмысление иконической карты нью-йоркской подземки (Массимо Виньелли, 1972), которое заключается в замене знакомой цветовой разметки на флуоресцентные RGB и CMYK цвета при сохранении иерархической структуры и функциональности. Этот эффект создает визуальное напряжение, а при некоторых видах освещения карта становится или неудобной для чтения, или абсолютно неразличимой.

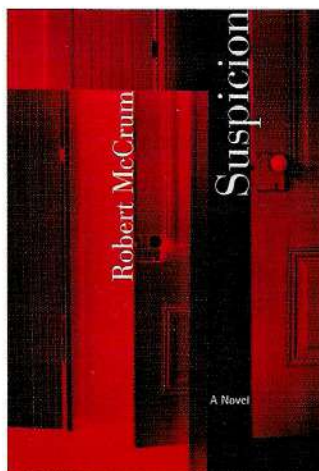


Suspicion (обложка книги)

Poulin + Morris Inc.

Нью-Йорк, США

В оформлении этой суперобложки в качестве визуальных приемов привлечения внимания зрителя использованы кадрирование, нетипичная ориентация типографических элементов и четкие углы двухтоновой фотографии, которые удачно передают эмоциональное напряжение, присутствующее в произведении. Палитра темных цветов в негативной и позитивной форме также добавляет визуальной напряженности композиции.



Контраст

Here, root yourselves beside me.
I am that Tree planted by the River,
Which will not be moved.
I, the Rock, I, the River, I, the Tree
I am yours—your passages have been paid.

Lift up your faces,

you have a piercing need
For this bright morning dawning for you.



You created only a little
more a mother's love
than the angels
The angels

So his teacher
spoke the words
Psalms in Hebrew

Armed for slaughter.



On the Pulse of Morning

(верстка книги)

Сильвия Цисек (студент)

Ричард Пулин

(преподаватель)

Школа визуальных

искусств

Нью-Йорк, США

Контраст в типографике, фотографиях, масштабах и пространстве является основной характеристикой представленных разворотов поэмы Майи Энджелоу. Выразительные образы на фотографиях сочетаются с эффектными типографическими формами, которые

вместе передают суть и символизм каждой строки поэмы. В данной работе дизайнер интуитивно использует контраст, чтобы обеспечить читателю эмоциональное и значимое переживание.

There is a new worldling to be made for
The sleeping stones and the new world.

So say the Asian, the Hispanic, the Jew, the African, the Native American, the Sioux, the Catholic, the Muslim, the French, the Greek, the Irish, the Rabbi, the Priest, the Sheik, the Gay, the Straight, the Preacher, the privileged, the homeless, the Teacher.

They hear
They all hear

THE SPEAKING OF THE TREE.



Spy Museum (фирменный стиль для Музея шпионажа)

Джи-Хян Лим (студент)
 Скотт Бушкуль
 (преподаватель)
 Школа визуальных искусств
 Нью-Йорк, США

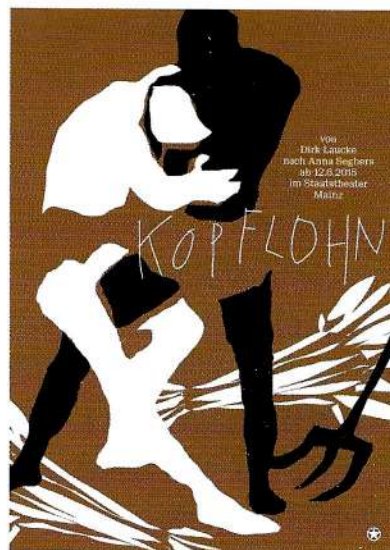
Эти постеры являются частью программы фирменного стиля и отсылают к образу документов, пропущенных через шредер; за счет использования черно-белой палитры они отличаются высокой контрастностью.

Kopfflohn

(театральная афиша)

Neue Gestaltung GmbH
 Берлин, Германия

Черно-белая палитра рукописной типографики и фигуративных элементов на этой афише для Государственного театра Майнца удачно контрастирует с монохромным фоном, позволяя четко разделить передний и задний планы композиции.



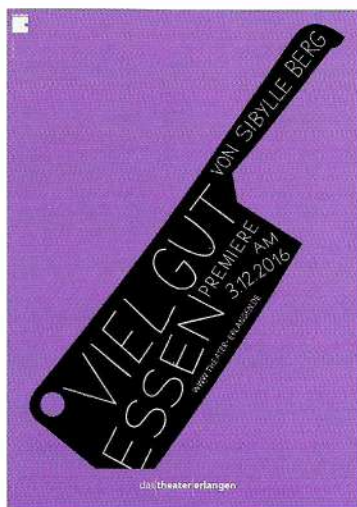
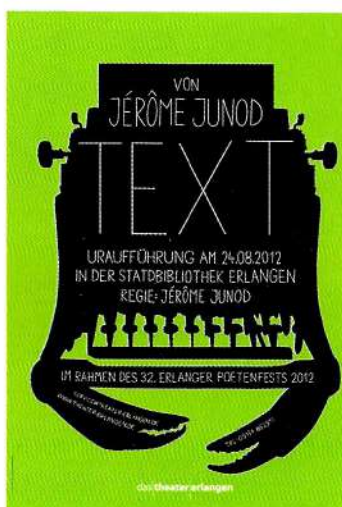
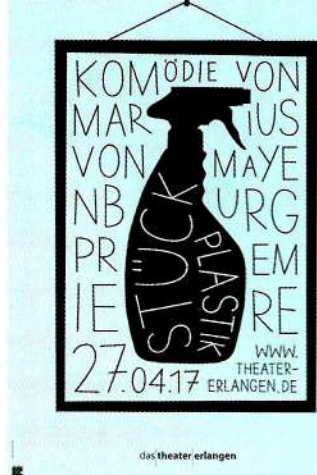
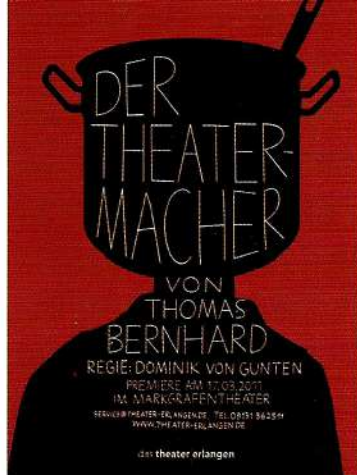
Композиционные принципы

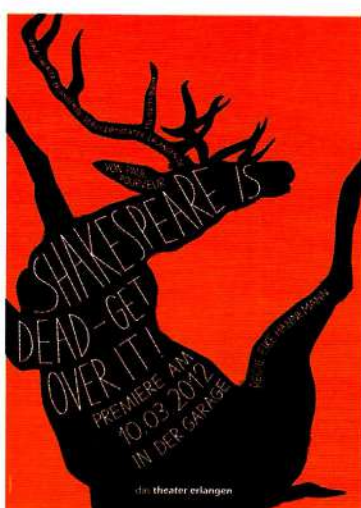
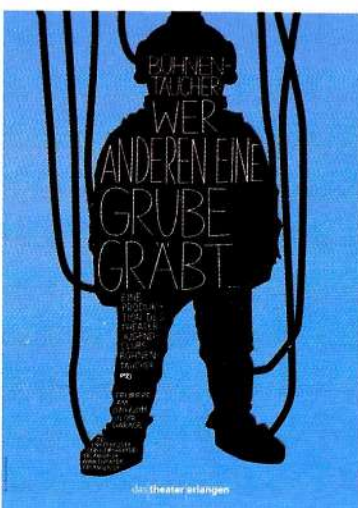
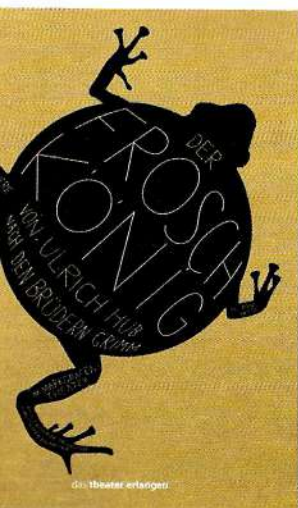
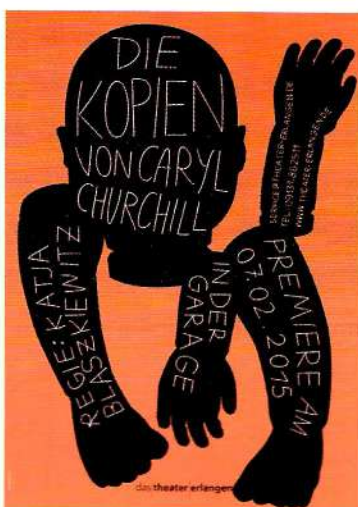
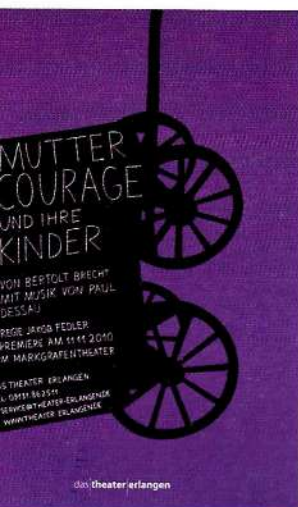
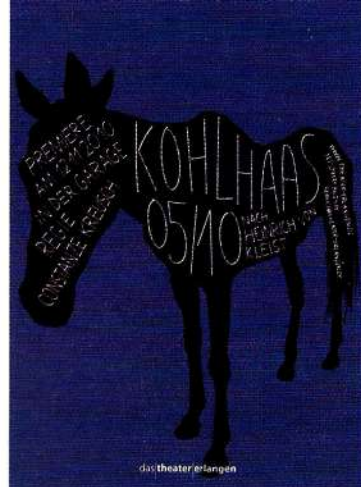
Соотношение фигуры и фона

Das Theater Erlangen (серия театральных афиш)

Neue Gestaltung GmbH
Берлин, Германия

Эта обширная серия театральных афиш отличается визуальной убедительностью и разнообразием, которые созданы за счет креативного и корректного использования соотношения фигуры и фона. Визуальное разнообразие каждого силуэта и очертаний выразительных иллюстраций способствует простому соотношению фигуры и фона, а также задает уникальные фигуры и динамичные формы вокруг каждой фигуры.





Последовательность и чередование



Modern Originals

Die besten Ideen für ein modernes
Interieur. Einzigartig und
persönlich.

Riemer



After shooting Bruno Mathsson's home outside of Värnamo, Sweden, I was struck by the odd impulse to visit the population of Värnamo. I could not get my head around how such modernism could come out of such a rural area. Maybe this reaction to rural life reveals my twenty-first-century urban bias. Mathsson (1920–1998) was simply an innovator, and could have been in any other where he lived, his coming from four generations of craftspeople, and his fascination with designing furniture that was both functional and aesthetically pleasing was not self-proclaimed. Before formally training, his education consisted largely of a fortuitous arrangement giving him access to the library of Sweden's Rönneka Museum of Arts and Crafts. By 1939 he had designed his first chair, the Grasshopper (1920), which defied the usual language. I have come to think of it as uniquely Mathsson. Although he is better known as a furniture designer, he also designed architecture projects in and around Värnamo for a span of ten years.

In 1964–65 Mathsson designed a permanent residence for himself and his wife Karin on a plot outside of Värnamo. They called the house *Schikaku* ("Double hut") and it is still kept largely intact by the heirs of Mathsson's business partner, Henry Thorsander, who run Bruno Mathsson International today. Henry's son, Dan, drove me out to the house for my first visit, and finally, from the street, the house looks rather nondescript. Walking into the living room, however, is a different story: windows run the width of the house and give the most sublime view of the lake. Mathsson designed every piece of furniture in the house with a couple exceptions. Books on subjects from Japanese mythology to Asian medicine for example, were run floor to ceiling along two walls, and as the windows are oriented toward the view. The floor plan is a basic open rectangle with the center of the house containing the kitchen and bathroom. There are no solid interior doors (save for the bathroom) just accordion partitions. A lot

Modern Originals
Volume Inc.
Сан-Франциско, США
На этих показательных разворотах, демонстрирующих рабочие места известных архитекторов и дизайнеров, можно увидеть эффективное использование хорошо продуманной последовательности и чередования визуального и текстового содержания в многостраничном макете. Важными характеристиками верстки здесь являются такие композиционные принципы, как баланс, симметрия, асимметрия и контраст.

of green glass hung from the ceiling, and a lot of white and green walls, from the light green walls of the rooms to the white walls of the kitchen.

Mathsson's house was built in 1964 and 1965 and was one of the first houses in Sweden to be built with a view of the lake. Mathsson's house was built in 1964 and 1965 and was one of the first houses in Sweden to be built with a view of the lake. Mathsson's house was built in 1964 and 1965 and was one of the first houses in Sweden to be built with a view of the lake.

Beyond another accident about the office and the house, the office is designed to be a place where people can work. The office is designed to be a place where people can work. The office is designed to be a place where people can work. The office is designed to be a place where people can work.

The program is furnished with a few pieces of furniture, and some drawers under the windows. Along the walls are one of Mathsson's most famous pieces, the *Grasshopper* chair, which is a chair with a view of the lake. The *Grasshopper* chair is a chair with a view of the lake. The *Grasshopper* chair is a chair with a view of the lake.

BRUNO MATHSSON 35

Паттерн и форма

School of Visual Arts' 2017

Senior Library

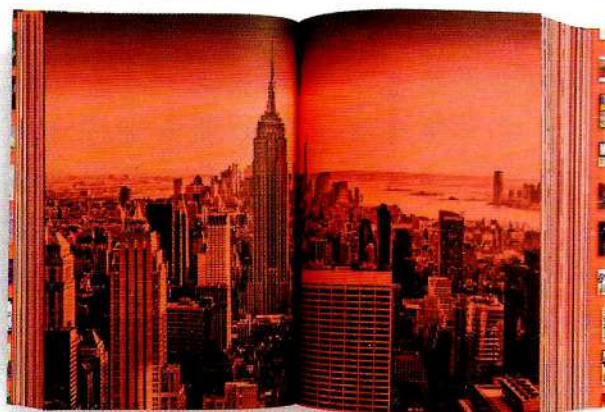
**(обложка книги
и верстка)**

Hinterland

Нью-Йорк, США

В суперобложке книги
и разворотах публикации
использованы разрознен-
ные паттерны и формы,
которые способствуют
передаче цельного

и необычного образа.
В данном контексте
у книги нет ни начала,
ни середины, ни конца.
Она нелинейна, как
и дизайнерское обра-
зование, мышление,
карьера и профессио-
нальная деятельность
после выпуска.



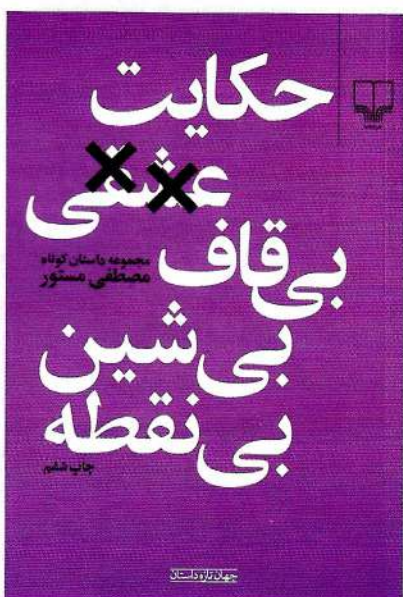
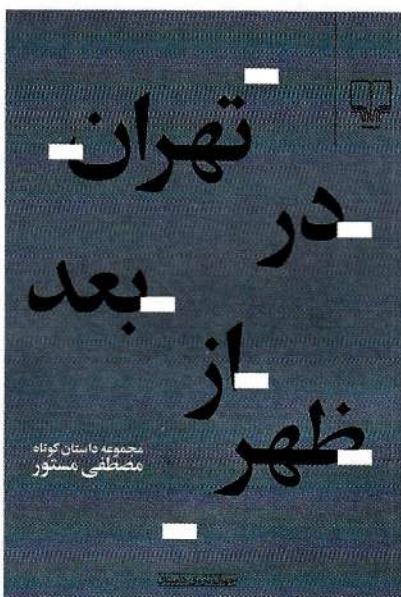
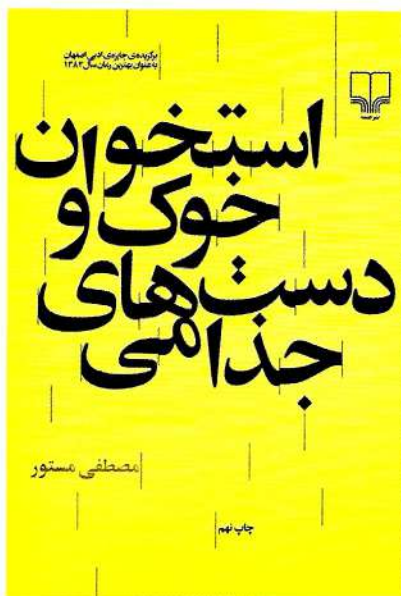
Mostafa Mastoor

Short Stories (собрание
коротких рассказов
Мустафы Мастура)

Studio Abbasi

Tehran, Iran

В оформлении этой
серии суперобложек
соблюден тончайший
баланс между формой
и паттерном посредством
совмещения арабской
каллиграфии, преувеличенного масштаба,
различных осей направ-
ления композиции, про-
стой линейной графики
и цвета, которые вместе
призваны произвести
сильное впечатление
на читателя.



Характеристики верстки

Ритм и поток

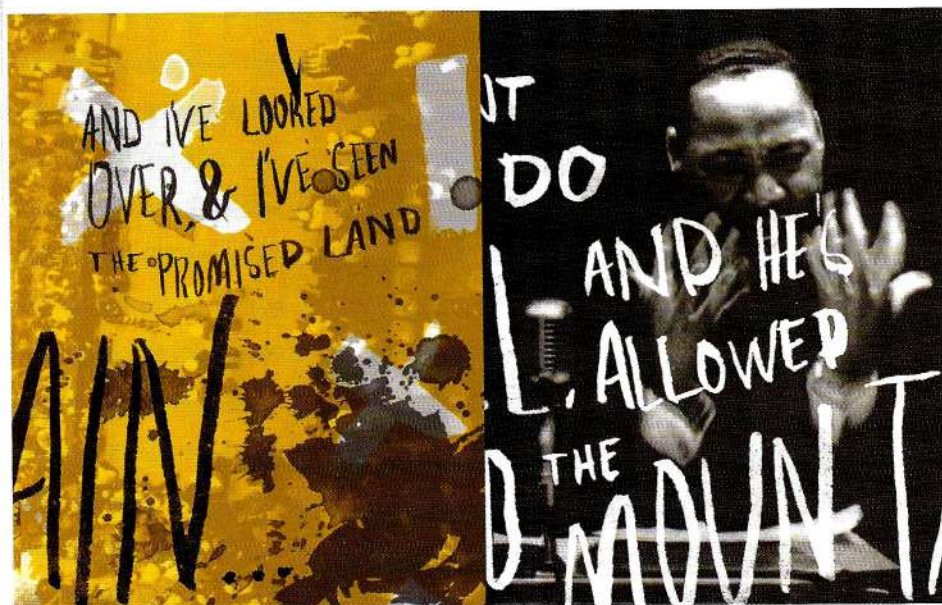
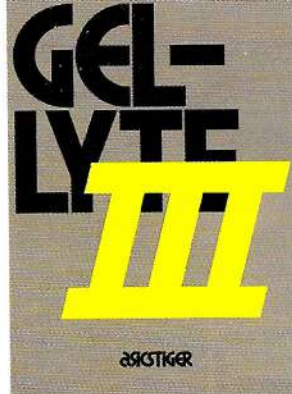
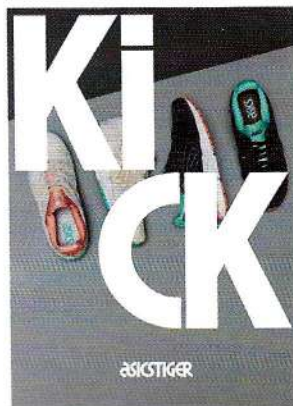
ASICS Tiger (фирменный стиль)

Bruce Mau Design

Торонто, Канада

Новый фирменный стиль

ASICS Tiger вдохновлен сумбурно наклеенными друг на друга постерами и объявлениями на улицах городов и оформлен брендовыми фотографиями в сочетании с крупными типографическими элементами.



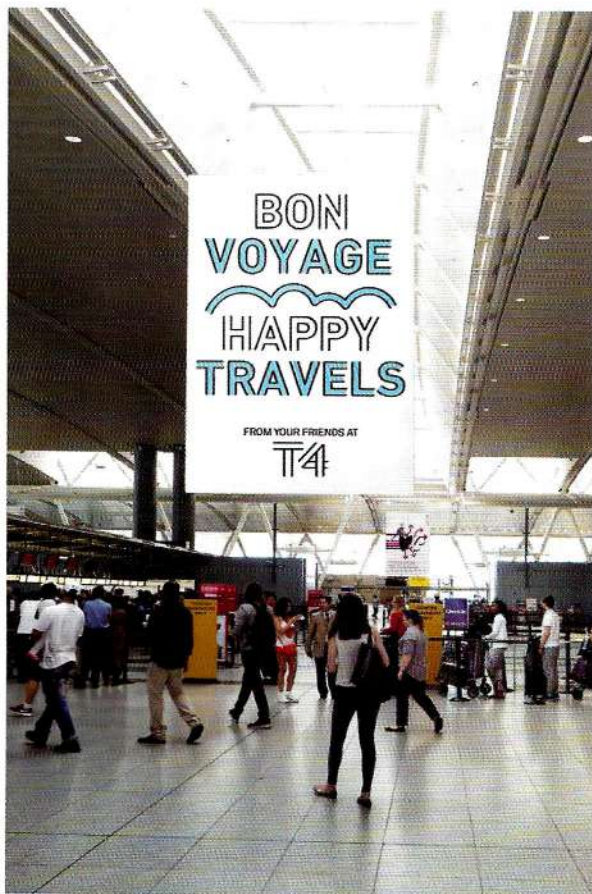
Martin Luther King Jr.
(книжка)

Александр Кэнтаниз
(студент)

Джиллиан Кори
(преподаватель)

Государственный
университет Кента
Кент, США

В этой публикации, посвященной Мартину Лютеру Кингу — младшему, выразительные нарисованные от руки формы литер в сочетании с классической типографикой служат для передачи визуального ритма и мелодики его речи, которая отличалась мощностью и большой значимостью.



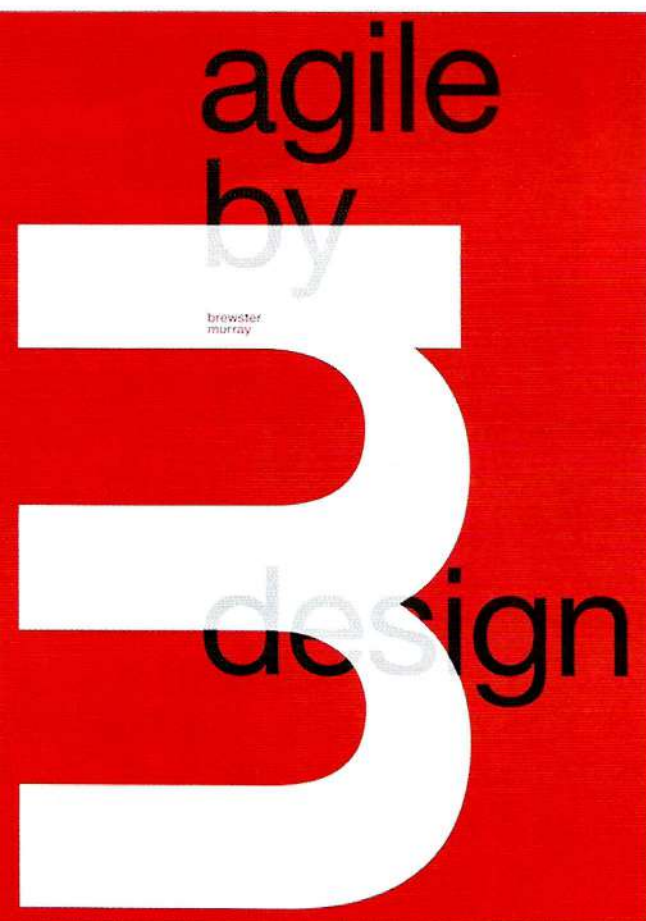
JFK Terminal 4 (фирменный стиль терминала аэропорта)
Base Design

Нью-Йорк, США

Логотип аэропорта и эксклюзивный гротескный шрифт призваны создать приятный визуальный ритм и разнообразные формы в сочетании с насыщенными цветами и ярким белым

фоном. Элементы фирменного стиля, которые встречаются как на стенах терминала, так и в оформлении магазинов и на указателях проходов на посадку, одинаково удачно работают и в формате крупноформатной средовой графики, и в малоформатной печатной или цифровой продукции.

Пространство



Brewster Murray
(фирменный стиль)
Frost* Collective
Сидней, Австралия
Этот фирменный стиль основан на использовании одной-единственной литеры, которая, будучи повернутой по вертикали, одновременно обладает чертами букв М и В. Такое простое, но при этом инновационное решение подчеркивает разумный и находчивый подход компании и удачно поддерживается использованием

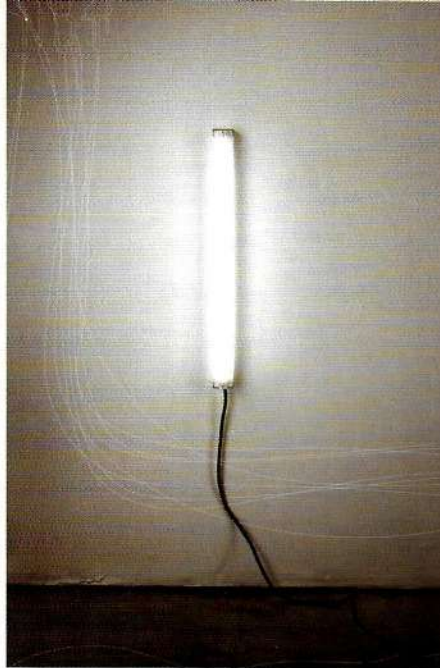
знаменитого нового гротеска Helvetica (Макс Мидингер, 1956). Кроме того, при сочетании стилизирующего типографического элемента с более мелкими текстовыми слоганами образуется динамическая композиция, которая также является важной характеристикой верстки в контексте данного фирменного стиля.

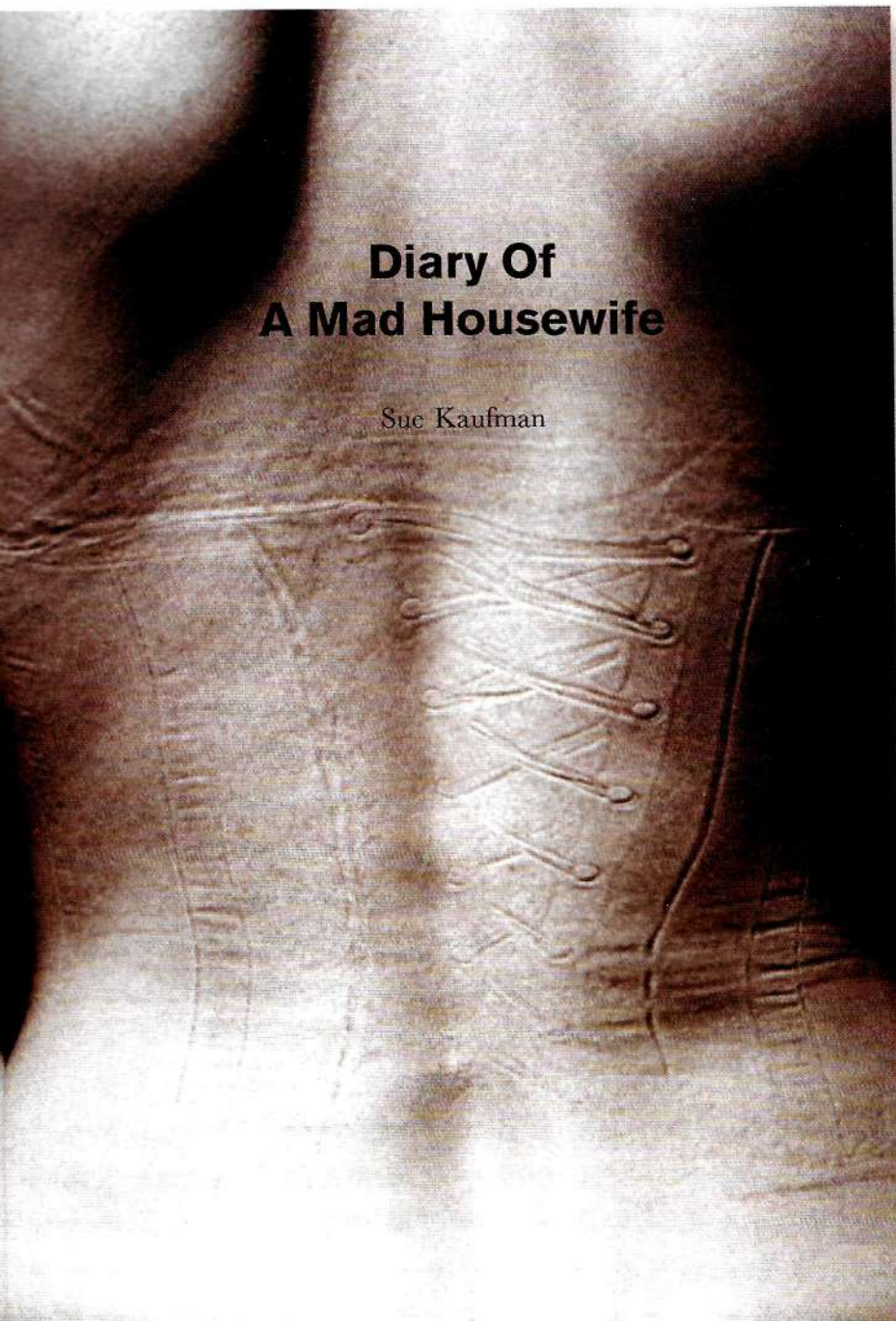
**AIA California Practice
Conference 2008: If Not
Now, When? (афиши)**

MendeDesign

Сан-Франциско, США

Основной визуальной метафорой в оформлении этой серии афиш конференции по дизайну являются упрощенные и четко обозначенные формы литер, выполненные в виде минималистичных настенных светильников. Название конференции, написанное в такой абстрактной манере, способствует созданию атмосферного композиционного пространства и воплощает в себе саму тему мероприятия.





**Diary of a Mad
Housewife (обложка
книги)**

Лора Майя (студент)

Ричард Пулин

(преподаватель)

Школа визуальных
искусств

Нью-Йорк, США

**Название произведения
и имя автора выполне-
ны небольшим кеглем
и выключены по центру
относительно текстуры,
отпечатавшейся на спине
женщины. Это позволяет
создать впечатляющую
композиционную схему
и, что более важно,
эмоциональный и прово-
кационный визуальный
ряд, который заставит
читателя задуматься.**

**Benefits:
Annual
Enrollment
Oct 21—Nov 08**

This year, we have a more approach to food than ever before. It's not just about the food, it's about the people who are eating it. Visit the new website at www.1000000000.com to see the new website.

Win a Little Flex Activity Tracker!
This first 500 employees to complete the challenge by February 15 will receive a free Little Flex Activity Tracker.

2015

CREDIT SUISSE

APAC
Corporate
Access

Connecting Clients to Corporates

CREDIT SUISSE 

Credit Suisse prohibits any business with six designated sensitive countries:

Cuba
Myanmar
Sudan
Iran
Syria
North Korea

You are responsible for understanding and complying with these restrictions. You must also report business with sensitive countries or clients to the appropriate Regional Sanctions Compliance Officer. For further information, visit the Global Sanctions intranet page.

Credit Suisse
(фирменный стиль)
Carbone Smolan Agency
Нью-Йорк, США
Эта широкомасштабная
система фирменного
стиля и международной
рекрутигной кампании
для фирмы, предостав-
ляющей финансовые ус-
луги и осуществляющей
управление частными
капиталами, включает
в себя шаблоны для
постеров и стандартизи-
рованную иконографию.

форматы визуализации данных, яркую цветовую палитру, строгие сетки и новый гротеск Akzidenz Grotesk (1896). Стиль основан на асимметричной композиционной схеме с выключкой по левому краю. Все эти визуальные характеристики соответствуют интернациональному типографическому стилю и последовательно используются в печатных и цифровых материалах фирменного стиля.

Акцент, иерархия, масштаб

Angels in America

(театральная афиша)

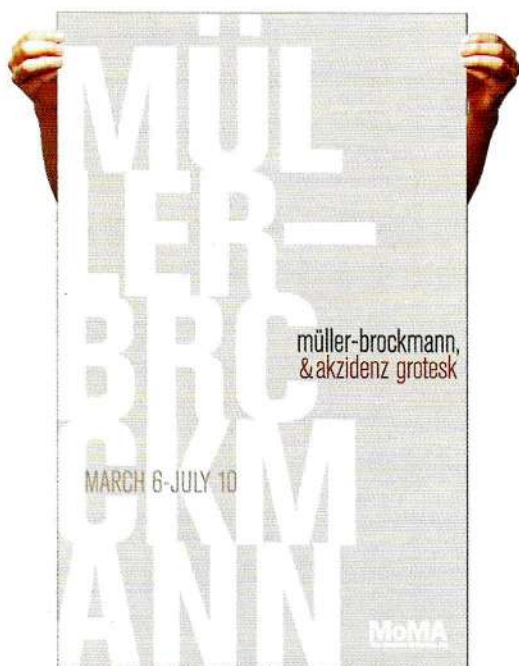
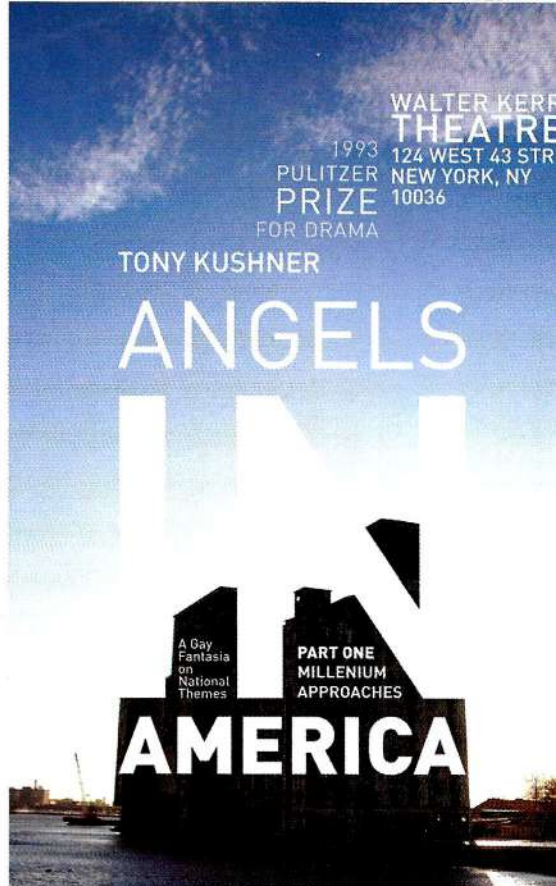
Аарон Перез (студент)

Ричард Пулин (преподаватель)

Школа визуальных искусств

Нью-Йорк, США

Монолитное черное строение на этом постере служит выразительной метафорой персонажей, локаций и эмоций в пьесе «Ангелы в Америке», получившей Пулитцеровскую премию. Акцент на фотографии и ее масштаб вместе с пространственной иерархией, созданной при помощи типографики, вкладывают в афишу дополнительный эмоциональный и смысловой посыл.



Müller-Brockmann

and Akzidenz Grotesk

(афиша выставки)

Мишель Квон (студент)

Ричард Пулин

(преподаватель)

Школа визуальных

искусств

Нью-Йорк, США

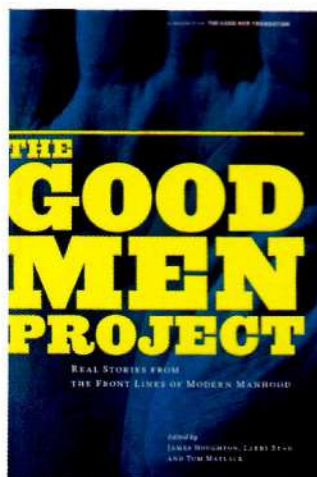
Шрифт жирного начертания и преувеличенного масштаба выступает в качестве основного композиционного элемента постера, посвященного философии дизайна Йозефа Мюллера-Брокманна и шрифту Akzidenz Grotesk (1896), который он использовал во всех своих работах.



Listen to the Type (верстка книги)

Кихо Ли (студент)
Ричард Пулин
(преподаватель)
Школа визуальных
искусств
Нью-Йорк, США

В этой книге внимание акцентируется на красоте типографической анатомии, классификациях, а также проводятся параллели со структурой и дизайном музыкальных инструментов. Визуальные характеристики акцента, иерархии и масштаба использованы в макете для того, чтобы как можно более четко и лаконично показать сходство между двумя совершенно не связанными между собой формами.



The Good Men Project (обложка книги)

Paulin + Morris Inc.
Нью-Йорк, США

В дизайне этой обложки использован принцип асимметрии для создания акцента, иерархии и привлекающего внимание масштаба элементов композиции, которые, в свою очередь, призваны произвести впечатление и увлечь читателя. Эти характеристики верстки подкрепляются использованием знаменитой фотографии в сочетании с жирным начертанием шрифта яркого цвета и четко выстроенными пропорциональными соотношениями.

Ответы на проверочные упражнения

Раздел 1. Основы верстки

1. Основные различия между абсолютной системой измерений и относительной системой измерений заключаются в том, что в первом случае речь идет о величинах с постоянным значением, а во втором — с относительным значением, которое зависит от размера шрифта в пунктах (или кегля).
2. Стандартными постоянными величинами измерения англо-американской типометрической системы являются пункты и пайки.
3. Стандартными постоянными величинами метрической системы являются миллиметры.
4. Эм и Эн являются двумя рациональными величинами в относительной системе измерений в типографике.
5. Золотое сечение, последовательность Фибоначчи и динамический прямоугольник — три системы пропорций, которые может использовать графический дизайнер для создания разнообразных пространственных соотношений в композиционных схемах.
6. Рисунком человеческой фигуры, представляющим визуальную теорию системы пропорций, созданным Леонардо да Винчи, является «Витрувианский человек».
7. Числовое соотношение золотого сечения 1,61803.
8. Построение в каноне Ван дер Граафа — на с. 28.
9. Последовательность Фибоначчи основана на ряде чисел 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...
10. Для того чтобы построить динамический прямоугольник и определить соотношение его сторон, обратитесь к с. 26.
11. Система пропорций, разработанная известным архитектором-модернистом Ле Корбюзье, называется модульор.
12. Соотношение сторон стандартизованных бумажных размеров ISO составляет 1 : 1,4142.
13. Стандартизованный бумажный размер ISO основан на абсолютной метрической системе измерений.
14. Чтобы построить чертеж Виллара, обратитесь к с. 30.

Раздел 2. Анатомия сетки

1. Основные отличительные особенности полей и срединков в сетке заключаются в том, что поля выступают в качестве границ или негативного пространства, расположенных по краям композиции и определяющих стороны полосы набора, тогда как срединком называют неактивное пространство, использующееся либо как внутренний край для переплета, либо как разделительная область между колонками сплошного текста.
2. Основные особенности колонки, модуля и модульных групп в сетке заключаются в том, что колонка представляет собой вертикально выровненный текст и разделяет полосу набора на отдельные области в композиционной схеме; модуль, в свою очередь, является отдельной единицей пространства внутри сетки полосы, отделенной от других таких же единиц интервалами, которые, повторяясь на полосе, образуют систему колонок и рядов различных размеров; модульные группы представляют собой группы модулей, отведенные под определенную однотипную информацию, которая повторяется в верстке.
3. Разница между внешним краем и корешковым полем в сетке состоит в том, что внешний край находится на внешнем поле книжной полосы, которое находится с противоположной стороны от переплета, а корешковое поле представляет собой вертикальное поле, находящееся у переплета или сгиба разворота.

4. Тремя основными типографическими характеристиками, которые следует учитывать при расчете ширины колонки, являются кегль шрифта, длина строки и интерлиньяж.
5. Оптимальное количество знаков для строки текста, обеспечивающее удобочитаемость, находится в диапазоне от 45 до 60 знаков на строку.
6. Для создания отдельных модулей используются горизонтальные пробельные строки, которые разделяют вертикальные колонки на ряды.
7. Модульная группа — это термин, описывающий некоторое количество модулей, которое образует отдельные области в композиции.
8. Горизонтальный элемент выравнивания в сетке, который используется для размещения визуального и текстового содержания в определенных частях композиционной схемы, называют пробельной строкой.
9. Маркер служит индикатором размещения такой дополнительной информации о полосе в сетке, как верхний и нижний колонтитулы, колонцифры или номера страниц, а также любого другого повторяющегося во всей верстке элемента.
10. Средник может быть использован в качестве внутреннего края переплета, для разделения колонок сплошного текста, а также в качестве центрального поля, где две полосы встречаются на гсбе.

Раздел 3. Сетки

1. Самый простой вид сетки, который произошел от классических рукописных книг начала XIV–XV века, называется манускриптным.
2. Симметричная сетка состоит из прямоугольной полосы набора, которая используется для размеще-

ния сплошного текста и в которой полосы набора на правой и левой полосах зеркально отражают друг друга, а корешковые поля шире боковых.

3. Наиболее эффективный способ сделать композиционную схему манускриптной сетки более визуально интересной и разнообразной заключается в том, чтобы изменить пропорции полей.
4. Основные визуальные характеристики симметричной сетки заключаются в том, что полосы с правой и левой стороны зеркально друг друга отражают, а корешковые поля равны по ширине внешним полям.
5. Для обозначения левой полосы разворота используется латинский термин *verso folio*.
6. Для обозначения правой полосы разворота используется латинский термин *recto folio*.
7. Основной визуальной характеристикой одноколоночной симметричной сетки является наличие только одной колонки в симметричной композиции из сплошного текста с двумя одинаковыми корешковыми и внешними полями.
8. Преимущества использования двухколоночной и многоколоночной симметричных сеток в композиционной схеме верстки состоят в том, что они могут быть использованы для размещения текстов большого объема, а также для разделения различных видов информации в отдельных четко обозначенных областях или колонках.
9. Оптимальная удобочитаемая длина строки в одноколоночной сетке составляет от 45 до 60 знаков (с учетом пробелов).
10. Оптимальная удобочитаемая длина строки в многоколоночной сетке составляет от 40 до 50 знаков (с учетом пробелов).

Ответы на проверочные упражнения — продолжение

11. Основные визуальные характеристики модульной сетки — это сочетание нескольких вертикальных и горизонтальных колонок, образующих вместе четко обозначенные модульные группы (обычно квадраты), которые, в свою очередь, можно комбинировать по вертикали или горизонтали с целью единообразной организации визуального и текстового содержания.
12. Для того чтобы определить размер и пропорции модуля в модульной сетке, необходимо проанализировать ширину и высоту среднего абзаца сплошного текста определенного шрифта и кегля или руководствоваться ориентацией (вертикальной или горизонтальной) изображений, используемых в композиционной схеме верстки.
13. Принцип модульной сетки был введен членами Баухауса и создателями интернационального типографического стиля.
14. Основные визуальные характеристики асимметричной сетки заключаются в том, что справа и слева полосы разворота одинаковы и имеют акцент на одной полосе (обычно на левой), создавая тем самым асимметричный, или несбалансированный, облик композиции.
15. Основными визуальными характеристиками системы базовых линий является ряд равноудаленных параллельных базовых линий, предназначенных для размещения сплошного текста, заголовков и необходимых визуальных элементов.
16. Два основных преимущества использования системы базовых линий в композиционной схеме верстки заключаются в том, что с ее помощью можно точно определить кегль и расположение для сплошного текста, поскольку она дает четкое представление о распределении текстовых строк, а также в том, что благодаря базовым линиям текст в разных колонках или на разных полосах выравнивается вне зависимости от кегля.
17. Размер и место размещения изображений в системе базовых линий определяются отношением их расположения и позиции к росту строчных знаков (без выносных элементов) и базовой линии ближайшей текстовой строки и могут применяться в текстовых колонках верстки для поддержания единообразия и целостности композиции.
18. Основные визуальные характеристики иерархической сетки — это система различных выравниваний и областей для меняющихся от полосы к полосе текста и изображений, в которой ширина и пропорции колонок напрямую зависят от характера визуального и текстового содержания.
19. Основной визуальной характеристикой сетки Марбера является разделение пространства на три горизонтальные полосы, где иллюстрация обложки занимает две нижние полосы, а в третьей располагается типографическая информация.
20. Основные визуальные характеристики составной сетки заключаются в сочетании двухколоночной или многоколоночной сетки в единой целостной структуре.

Раздел 4. Принципы композиции

1. Три основных типа визуального баланса — это формальный баланс, или симметрия, динамический баланс, или асимметрия, и радиальный баланс.
2. Основные характеристики формального баланса, или симметрии, заключаются в равномерной организации визуальных элементов по обеим сторонам композиционной схемы, что способствует ощущению стабильности и статики, а также в том, что обе стороны композиции являются идентичными и отражают друг друга.

3. Основными характеристиками динамического баланса, или асимметрии, считается нарочито неравномерное распределение визуальных элементов в композиционной схеме, призванное создать ощущение случайности и динамичности, и отсутствие в композиции уравновешенности.
4. Основными характеристиками радиального баланса является то, что визуальные элементы в композиционной схеме верстки распределяются по кругу от центральной общей точки, а их визуальный вес одинаков.
5. Цвет, тон и текстура являются тремя основными элементами и принципами дизайна, которые необходимо использовать при создании различных уровней визуального баланса в композиции.
6. Для создания ощущения движения в композиции используются повторение и ритм.
7. Горизонтальная и вертикальная симметрия — это две техники, которые можно использовать для создания ощущения движения в композиции. Горизонтальная симметрия задается посредством воображаемой горизонтальной линии, служащей разделителем в композиции, где верхняя и нижняя части зеркально отражают друг друга. Вертикальная симметрия задается воображаемой вертикальной линией, которая также разделяет композицию на зеркально отражающие друг друга части.
8. Процесс создания вращательной симметрии заключается в развороте равноценных элементов от общей центральной точки. Таким образом взгляд смотрящего направляется внутрь композиции.
9. Процесс создания трансляционной симметрии заключается в расположении равноценных элементов в различных частях композиции.

Раздел 5. Характеристики верстки

1. Два основных метода реализации визуальной последовательности и чередования в многостраничной верстке заключаются в использовании увеличенного шрифта и изображений, а также в расположении изображений и фоновых цветных заливок в обрез.
2. В композиционных схемах верстки используются синтетические, механические и нарисованные от руки паттерны.
3. Основные визуальные характеристики реальных и иллюзорных форм: реалистичные трехмерные формы в виде объектов, скульптур и архитектуры, обладающие реальным объемом и физическим весом; иллюзорные двухмерные формы, которые находятся на уровне восприятия и являются только представлениями трехмерных объектов в двухмерной плоскости печатной или виртуальной полосы.
4. Визуальные характеристики изометрической проекции заключаются в том, что все оси формы одновременно оказываются повернутыми в сторону от графической плоскости и сохраняют единый угол проекции в 30° , а все линии получаются укороченными и углы между ними составляют 120° .
5. Визуальные характеристики аксонометрической проекции заключаются в том, что параллельная проекция формы рассматривается с искаженного ракурса. Это позволяет видеть одновременно больше одной стороны объекта на графической плоскости.
6. Основными визуальными характеристиками регулярного ритма являются одинаковые пространственные интервалы между композиционными элементами и общий размер и визуальный характер самих элементов. Плавный ритм отличается тем, что передает ощущение движения в композиции от одной полосы к следующей; он часто воспринимается как естественный ритм. Прогрессивный ритм создается посредством последовательного размещения композиционных элементов с растущим интервалом между ними.

Ответы на проверочные упражнения — продолжение

7. Полезное пространство описывает область, которую физически занимает визуальная композиция. Графическое пространство — это плоскость, которая подвергается изменениям с целью создания ощущения глубины, движения и направления и в которой используется оптическая иллюзия для обмана восприятия и взгляда читателя. Психологическим пространством называют визуальную композицию, которая оказывает воздействие на восприятие и взгляд читателя. Физическое пространство — это пространство трехмерного мира.
8. Для атмосферной (воздушной) перспективы характерно изменение внешнего облика композиционных элементов: высветление тона, понижение контрастности, растушевка краев, минимизация деталей или приглушение цвета.
9. Перспектива с одной точкой схода, или линейная перспектива, предполагает схождение параллельных линий в одной точке на линии горизонта или на линии взгляда. Линии перспективы, расположенные над горизонтом, по диагонали опускаются вниз к точке схода, а линии перспективы, расположенные под горизонтом, поднимаются по диагонали к этой точке. Вертикальные линии обозначают высоту, а горизонтальные — ширину. В обоих случаях линии остаются параллельными.
10. Перспектива с двумя точками схода, или плоскостная перспектива, заключается в том, что трехмерный объект рассматривается с такого ракурса, при котором видны другой край или сторона элемента, и обе видимые стороны элемента растягиваются в сторону двух удаленных точек схода на линии горизонта. Вертикальные линии остаются параллельными.
11. Четырьмя основными композиционными форматами выравнивания являются выключка по левому или правому краю, выключка по ширине (формату) и выключка по центру.
12. При выключке по левому краю межсловные пробелы распределяются равномерно. То же самое происходит и при выключке по правому краю и центру. Выключка по левому краю требует включения переносов, чтобы из-за слишком длинных слов правый край не оказался чрезмерно рваным. При выключке по формату межсловные пробелы будут варьироваться из-за фиксированной ширины колонки и необходимости выравнивания слов по двум вертикальным краям, что может привести к образованию коридоров — негативных пространств, которые повторяются на нескольких строках подряд.
13. Основными методами создания акцента в композиции являются: расположение визуальных элементов в тех частях композиционной схемы, куда взгляд читателя будет привлечен естественным образом; использование контраста, повторения или движения для привлечения внимания к элементу; изменения в размерах; использование белого пространства, цвета; смежное расположение элементов.
14. Основные визуальные характеристики объективного масштаба заключаются в том, что он отражает реальные параметры физического элемента, объекта или пространства или буквальное соотношение между реальным элементом, объектом или пространством и их графическим представлением. Субъективный масштаб относится к индивидуальным представлениям о реальном элементе, объекте или пространстве.

Библиография

1. Мюллер-Брокманн, Йозеф. Модульные системы в графическом дизайне. Пособие для графиков, типографов и оформителей выставок. М.: Студия Артемия Лебедева, 2018.
2. Ambrose, Paul and Harris, Paul. Basic Design: Layout. Lausanne: AVA Publishing SA, 2005.
3. Ambrose, Paul and Harris, Paul. The Fundamentals of Graphic Design. Lausanne: AVA Publishing SA, 2009.
4. Ambrose, Paul and Harris, Paul. The Layout Book. London: Bloomsbury, 2015.
5. Birdsell, Derek. Notes on Book Design. New Haven: Yale University Press, 2004.
6. Dabner, David; Stewart, Sandra and Zempol, Eric. Graphic Design School: The Principles and Practice of Graphic Design. Hoboken: John Wiley & Sons, 2014.
7. Elam, Kimberly. Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition. New York: Princeton Architectural Press, 2001.
8. Elam, Kimberly. Grid Systems: Principles of Organizing Type. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
9. Elam, Kimberly. Typographic Systems. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
10. Evans, Poppy and Thomas, Mark A. Exploring the Elements of Design. New York: Thomas Delmar, 2008.
11. Graver, Amy and Jura, Ben. Grids and Page Layouts: An Essential Guide for Understanding and Applying Page Design Principles. Beverly: Rockport Publishers, 2012.
12. Hemenway, Priya. Divine Proportion. New York: Sterling Publishing Co., 2005.
13. Hollis, Richard. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965. New Haven: Yale University Press, 2006.
14. Krause, Jim. Design Basics Index: A Graphic Designer's Guide to Designing Effective Compositions, Selecting Dynamic Components and Developing Creative Concepts. Cincinnati: How Design Books, 2004.
15. Leborg, Christian. Visual Grammar. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
16. Lidwell, William; Holden, Kristina; Butler, Jill. Universal Principles of Design. Beverly: Rockport Publishers, 2003.
17. Lupton, Ellen and Phillips, C. Jennifer. Graphic Design: The New Basics. New York: Princeton Architectural Press, 2008.
18. Lupton, Ellen. Thinking with Type. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
19. Meggs, Philip B. A History of Graphic Design. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.
20. Meggs, Philip B. Type & Image: The Language of Graphic Design. New York: Van Nostrand Reinhold, 1989.
21. Poulin, Richard. The Language of Graphic Design: An Illustrated Handbook for Understanding Fundamental Design Principles. Beverly: Rockport Publishers, 2011.
22. Samara, Timothy. Design Elements: A Graphic Style Manual: Understanding the Rules and Knowing When to Break Them. Beverly: Rockport Publishers, 2007.
23. Samara, Timothy. Design Evolution: Theory into Practice: A Handbook of Basic Design Principles Applied in Contemporary Design. Beverly: Rockport Publishers, 2008.
24. Samara, Timothy. Making and Breaking the Grid: A Graphic Design Layout Workshop. Beverly: Rockport Publishers, 2002.
25. Tondeau, Beth. Layout Essential: 100 Design Principles for Using Grids. Beverly: Rockport Publishers, 2009.
26. White, Alex. The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture, and Type. New York: Allworth Press, 2002.

Алфавитный указатель

А

Allianz 126, 146
Apple iPod 22

С

Crown (книжный формат)
42, 58

D

De divina proportione («Божественная пропорция», Пачоли) 18
Demy (книжный формат)
42, 58
Divina proporción tipográfica («Божественная пропорция в типографике», Розариво) 24

E

Executive (формат бумаги)
61

F

Folio (ин-фолио, книжный формат) 41, 42, 62

J

Junior legal (формат бумаги) 58

L

L'Atlantique (Кассандр)
172, 173
Laga (рекламное агентство, Цварт) 135
Large Crown (формат бумаги) 58
LCW (Lounge Chair Wood) (Имз) 22
Ledger (формат бумаги) 58
Legal (формат бумаги) 58
Letter (формат бумаги) 58

P

Penguin Books, дизайн обложек издательства
Penguin Classics 130–131
PostScript 15, 16, 58

Q

Quarto (ин-кварто, формат) 41, 42, 67

R

Royal (формат бумаги) 58

T

Tabloid (формат бумаги)
59
The Times (газета) 182
Top Graphic Design («Лучший графический дизайн», Генрион) 121

U

Unimark International 76

V

Verso 70, 83

A

Абсолютные единицы измерения 14–15, 58
Администрация по электрификации сельских районов:
постеры 163
Айв, Джонатан: Apple iPod 22
Аконометрическая проекция 59, 159
Акцент 61, 169–178, 220–221
Аллеи 56, 57
Альберс, Анни 155
Альберс, Йозеф 146
Альберти, Леон Баттиста 37

Американский книжный формат 42
Американский формат бумаги 39–41
Англо-американская типометрическая система измерений 14–15, 59
Аппарат издания 59
Арп, Жан 126
Асимметричная сетка 33
Асимметрия композиция 59, 123, 131–136, 202–203
сетки 59, 78, 98–101, 188–189
Атмосферная (воздушная) перспектива 59, 165, 166

B

Базовые линии 59
Байер, Герберт 133
Баланс 59, 120–123, 196–197
Баухаус 92, 130, 133, 140
Белое (негативное) пространство 70, 162, 175
Беолл, Лестер 163
Берлаге, Хендрик Петрус 135
Бернхард, Люсьен 156
Бёрдселл, Дерек 111
Билл, Макс 74–75, 126, 146–147
Близость расположения 67
Блочная сетка см. Манускриптная сетка
Бумага формата серии А 37–38, 39, 59
Бумага формата серии В 37, 39, 60
Бумага формата серии С 37, 39, 60

B

Ваза Рубина 58, 147
Ван дер Грааф, канон 25–27, 28–29, 70
Веб-сайты 106
Великая пирамида, Гиза 17
Вергилий, «Энеида» 25
Вертикальная симметрия 70, 129
Верхние поля 50, 63
Вес 70, 124, 134
Визуальные индикаторы 176
Виллара, чертеж 27, 30–31, 70
Виньелли, Массимо 76
Висячий элемент 70
«Витрувианский человек» 6, 18
Витрувий 18
Внешний край 50, 62
Вращательная симметрия 68, 129
Врезка 67
Выключка 58
Выключка по левому краю 58, 168, 169
Выключка по правому краю 58, 168–169
Выключка по правому или левому краю 58
Выключка по формату (ширине) 64
Вылет 59
Выравнивание 58, 167–171, 218–219
Выравнивание вправо см. Выключка по правому краю
Выравнивание по левому краю см. Выключка по левому краю

Выравнивание по формату (ширине) 58, 169
Выравнивание по центру 58, 169
Выравнивание с рваным левым краем
см. Выключка по правому краю
Выравнивание с рваным правым краем
см. Выключка по левому краю
Выходные данные 65

Г

Гарнитуры шрифтов 175–176
Гарнитуры шрифтов сочетание 173–174
стиль/начертание 175–176
Герстнер, Карл 121
Гилл, Эрик 131
Гласс, Филипп 136
Горизонтальная симметрия 63, 129
Графическое пространство 67, 164
Грэм, Марта 136
Гутенберг, Иоганн 24, 27, 74

Д

Да Винчи, Леонардо 17, 18
Двигинс, Уильям Эддисон 182
Движение 66, 125–127, 198–199
Двойные квадраты
см. Динамические прямоугольники
Двойственное изображение (обратимые фигуры) 58

«Де Стейл» 135, 140
Дидо, Франсуа Амбруаз 15
Динамические прямоугольники 25, 26, 61
Длина строки
см. Колонки, ширина
Длинное тире 61
Доминирование правой или левой руки 134
Дэй, Люсьен 155
Дюрер, Альбрехт 18

Е

Единство 70

Ж

Жаннере, Шарль-Эдуар
см. Ле Корбюзье
Жирар, Александр 155

З

Заголовок 63
Зейц, Петер 146
Зеркальная симметрия 68, 128–129
Зеркальная (двусторонняя) симметрия
см. Симметричная композиция
Знаки
изменение пропорций 17
количество на строку текста 52, 89
одноколоночная сетка 83–85
Золотая спираль 22, 63
Золотое сечение (божественная пропорция) 17, 18, 19, 20, 24, 63
Золотой прямоугольник 20, 21

И

Иерархические сетки 63, 106, 107–109, 192–193
Иерархия 63, 169–178, 220–221
Изометрическая проекция 64, 159
Иктин 20
Иллюзорные формы 158–159
Имз, Рей 155
Имз, Чарльз: LCW (Lounge Chair Wood) 22
Инкунабула 64, 182
Интернациональный типографический стиль 75, 92, 140, 146–147
Иттен, Иоганнес 146

К

Камбала 134
Канадский стандарт 39–41
Кандинский, Василий 146
Каннингем, Мерс 136
Капитальные литеры 171
Капители (малые заглавные) 171
Капитолий, Вашингтон 128
Кассандр, А. М. (Адольф Мурон) 172–173
Кейси, Жаклин 121
Кернинг 16
Клее, Пауль 126, 133, 146
Книжные форматы 41–42
Коллаж 60
Колонки 52, 53, 60
ширина 52, 65, 89, 90–91
Колонцифра 62
Композиционный центр 62
Конструктивизм 135

Контраст 60, 139–141, 142–143, 153, 171–173, 206–207
Корешковое поле 50, 59
Коридоры 169
Корневой прямоугольник «Король Лир» (Шекспир) 131
Короткое тире 16, 61
Краб-скрипач 134
Круглая шпация 15, 16, 61
Купер, Мюриэл 121
Курсив 173–174
Кьяроскуро 60, 141

Л

Ле Корбюзье (Жаннере, Шарль-Эдуар): модульор 34–37, 64, 75, 126
Леонардо да Винчи
см. Да Винчи, Леонардо
Леонардо Пизанский 22
Лёйппи, Лео 126, 146
Линейная перспектива
см. Перспектива с одной точкой схода
Линии привязки 63, 74
Лисицкий, Эль 133
Лозе, Ричард Пауль 126, 146
Люстиг, Элвин 155

М

Мальдонадо, Томас 146
Манускриптная сетка 65, 78–81, 183
Марбер 110–111
Марбер, сетка 65, 110–111
Маргиналии 65
Маркеры 56, 57, 65
Масса 134
Массачусетский технологический институт: постеры 121

Алфавитный указатель — продолжение

М — Я

Масштаб 69, 169–178,
177–178, 220–221
объективный 66, 177
субъективный 69, 177
Межколоночные средни-
ки см. Средники
Межсловные пробелы,
многоколоночные
сетки 89
Метрическая система
измерений 15, 65
Микеланджело 17
Миллиметры 65
Многоколоночная сетка
89
Модули 54, 55, 65
Модульор 34–37, 64, 75
Модульные области 54,
55, 69, 92
Модульные сетки 65, 92,
93–95, 186–187
Модульные системы
в графическом дизайне
(Мюллер-Брокманн) 75
Мозаика 66, 157
Мозер, Коломан 155
Монотипные единицы
16–17, 70
Монтаж 66
Моррис, Уильям 155
Мохой-Надь, Ласло 126
Моцарт, Вольфганг Ама-
дей 25
Муар 66, 157–158
Музей Гугенхайма, Нью-
Йорк 136
Мурон, Адольф
см. Кассандр, А. М.
Мюллер-Брокманн, Йозеф
74–75, 121

Н
Наклонная плоскость
см. Аксонометрическая
проекция
Направление 61, 124–125
Напряженность 70,
136–139, 204–205
Нарвал 134
Негативное (белое) про-
странство 70, 162, 175
Нечетные числа 33
Нижнее поле 50, 62
Нижний колонтитул 62
«Новая типографика»
(Чихольд) 75, 130, 133,
135, 140

О
Объективный масштаб
66, 177
Одноколоночная сетка 83
Относительная система
измерений 15–17, 68
Отступы 64
Оценка работы 154
Ощущение завершенно-
сти 60

П
Пагинация 66
Пайки 14, 16, 67
Пайки Эм 16
Парфенон, Афины 17,
25, 27
Паспарту 66
Паттерн 66, 154–158,
212–213
Пачоли, Лука: De divina
proportionе («Божес-
ственная пропорция») 18

Перспектива 165
атмосферная (воздуш-
ная) 59, 165, 166
одна точка схода (ли-
нейная) 65, 165–167
с двумя точками схода
(плоскостная) 59, 166,
167
Печатные документы 154
Пирамиды 17, 182
Плавный ритм 68, 160–161
Плакатный стиль 156
Плоскостная перспектива
см. Перспектива с двумя
точками схода
Подписи 60
Повторение 68, 125, 157
Поле 50, 51, 65
верхнее 50, 63
корешковое 50, 59
нижнее 50, 62
Полезное пространство
58, 162
Полосы 66
Полукруглая шпация 61
Последовательность 60,
66, 152–154
Последовательность и че-
редование 210–211
Последовательность Фи-
боначчи 22–25, 61
Постеры для гонок Монца
(Хубер) 126–127
Поток 62, 160–161,
214–215
Предпочтительные числа
32, 67
Пробельные строки 54,
55, 62, 92
Прогрессивный ритм
68, 161
Проекция
аксонометрическая
59, 159

изометрическая 64, 159
Пропорциональные систе-
мы измерений 17–19
Пропорция 67
Простое соотношение
фигуры и фона 69
Пространство 69, 161–167,
216–217
графическое 67, 164
негативное (белое) 70,
162, 175
полезное 58, 162
психологическое 67, 164
физическое 66, 164–165
Противопоставление 64
Пункты 14–15, 67
Пункты Дидо 60

Р
Рабочая область 65
Радиальный баланс 67,
123
Размер визуальных эле-
ментов 175
Размещение визуальных
элементов 65, 124, 174
Разрыв 64
Раковина моллюска 20, 22
Расположение визуальных
элементов 65, 124, 174
Реальные формы 158
Регистр 171
Регулярный ритм 68, 160
Реннер, Пауль 133
Ритм 68, 125, 160–161,
214–215
Розариво, Пауль: Divina
Proporción tipográfica
(«Божественная пропор-
ция в типографике») 24
Рост (высота) знаков 102
Рудер, Эмиль 74–75, 140
Ряды 68

С

Сант-Аполлинаре-Нуово,
Равенна 182
Сантиметры 60
Сетка 63, 73–77
анатомия 45–46, 45–57,
47–49
асимметричная 59, 78,
96–97, 98–101, 188–189
базовые линии 59, 102,
103–105, 190–191
двухколоночная 69, 83,
86–87, 88–89
иерархическая 63, 106,
107–109, 192–193
интернациональный
манускриптная 65, 78,
79–81, 183
Марбера 65, 110–111
модульная 65, 92,
93–95, 186–187
симметричная 69, 82,
83, 184–185
составная 60, 112,
113–115, 194–195
типографический стиль
75, 92, 140, 146–147
Симметричная
композиция 69, 120–123,
127–131, 200–201
Симметричная сетка 32,
69, 82, 83, 184–185
двухколоночная 69,
86–87, 88–89
многоколоночная 69,
83, 88–89, 90–91
одноколоночная 69, 83
84–85

Симметрия

вертикальная 70, 129
вращательная 68, 129
горизонтальная 63, 129
зеркальная 68, 128–129
трансляционная 70,
129–131
Система базовых линий
59, 102, 103–105,
190–191
Сквозные верхние колон-
титуты 69
Сквозные нижние колон-
титуты 69
Слепая колонцифра 59
Собор Парижской Богома-
тери 128
Совы 134
Соотношение фигуры
и фона 62, 144, 145–148,
208–209
двойственное 58
обратное 68
простое 69
Составные сетки 60, 112,
113–115, 194–195
Соттсасс, Этторе 127
Специальные числа 33
Спуск полос 63
план/макет 63, 153–154
Средники 50, 56, 57,
63, 78
Страницы 64
Строчные знаки 171
Стандарт бумажных фор-
матов ISO 37–39
Стандартные книжные
форматы 41–42
Стоун, Рейнолдс 131
Стоунхендж, Великобри-
тания 22
Страдивари, Антонио
20–23

Субъективный масштаб

69, 177
Сьюэлл, Джон 111

Т

Текстура 70, 124, 159
Тень 159
Тесселяция 70
Тетрадь 69
Титульные элементы 62
Тон 159
Точки схода (линия гори-
зонта) 167
Трансляционная симмет-
рия 70, 129–131
Трекинг 16, 17
Третьей, правило 33, 34, 68

У

Ульмская школа дизайна
146

Ф

Фасетти, Джермано 111
Фигура 61
Фидий 20
Физическое пространство
66, 164–165
Фон 63, 145
см. также Соотношение
фигуры и фона
Форма 62, 69, 123–124,
154, 158–159, 212–213
Формальный баланс
см. Симметрия
Формат 62
Формы литер, пропис-
ные/строчные 171
Фортунни, Мариано 155
Фотомонтаж 66
Фурнье, Пьер-Симон 15

Х

Хеменуэй, Прайя 18
Хольвайн, Людвиг 156
Хоукс, Нельсон 14
Хофманн, Армин 121, 140
Хубер, Макс 126–127, 146
Хэмбидж, Джей 25

Ц

Цварт, Пит 133, 135
Цвет 60, 123, 141, 171

Ч

Чайковский, Петр Ильич
136
Чередование 152–154,
210–211
Числа Ренара 32–33, 68
Чихольд, Ян 27, 130–131

Ш

Швейцарская школа
см. Интернациональный
типографический стиль
Шекспир, Уильям:
«Король Лир» 131
Ширина полосы набора
65
см. Колонки, ширина
Шлеммер, Оскар 146

Э

Эвклид 18
Эйфелева башня, Париж
128, 136
Эйхер, Отл 146
Эм 15, 16, 17, 61
Эн 16, 61
«Энеида» (Вергилий) 25

Послесловие

Об авторе

Будучи одним из основателей, арт-директором и главой Poulin + Morris Inc., Ричард Пулин занимался визуальными коммуникативными программами таких клиентов, как Бруклинский ботанический сад, Бруклинский музей, Карнеги-холл, Президентский фонд Уильяма Дж. Клинтона, Корнеллский университет, Французский лицей в Нью-Йорке, группа отелей Mandarin Oriental, банковский холдинг Morgan Stanley, Историческое общество Нью-Йорка, Нью-Йоркская школа права, Нью-Йоркская публичная библиотека, фармацевтическая компания Novo Nordisk, Национальное общественное радио, Музей Нормана Роквелла, Школа американского балета, Смитсоновский институт, Сиракузский университет, Вассар-колледж, W Hotels and Resorts и Йельский университет.

Его работы публикуются в периодических изданиях и книгах по всему миру, а также находятся в постоянной коллекции Библиотеки Конгресса, отмечены наградами Американского института архитекторов, Американского института графического искусства, премиями Applied Arts, Клуба арт-директоров Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и Сан-Франциско, премиями Communication Arts, Creative Quarterly, Graphis, ID, Общества эмпирического графического дизайна, Общества дизайнеров книг и организации Type Directors Club.

Ричард Пулин — стипендиат Общества эмпирического дизайна, что является высшей наградой организации, а также обладатель исследовательского гранта от Фонда Эрнеста Грэма. Он также автор таких отмеченных наградами книг, как *The Language of Graphic Design: An Illustrated Handbook for Understanding Fundamental Design Principles*; *Typography Referenced* (соавтор) и *Graphic Design + Architecture: A 20th-Century History*, вышедших в издательстве Rockport Publishers, и *Archigraphia Redux* издательства Graphis.

Начиная с 1992 года Ричард Пулин работает внештатным преподавателем в Школе визуальных искусств Нью-Йорка, а до этого был внештатным преподавателем в Cooper Union. Он часто выступает с лекциями и мастер-классами в различных университетах и образовательных институтах, среди которых Университет Карнеги Меллон, Колледж искусств при Мэрилендском университете, Массачусетский колледж искусств и дизайна, Университет Северной Каролины, Сиракузский университет, Университет искусств, Университет Цинциннати и Университет Вашингтона.

Благодарности

Эта книга посвящена Дагу Моррису, моему мужу и партнеру в жизни, работе и любви, который всегда давал мне достаточно времени, свободы и своей поддержки, чтобы я мог осуществлять свои мечты.

Без помощи и участия многих людей книга «Школа дизайна: макет» не вышла бы в свет. Я хочу искренне поблагодарить всех графических дизайнеров, преподавателей, студентов и коллег за то, что предоставили примеры своих работ.

Отдельное спасибо хочу сказать издательству Rockport Publishers за их непрекращающуюся поддержку.

Также благодарю моего редактора и соиздателя Джеймса Эванса из Quid Publishing в Лондоне за его бесценные советы и идеи.

Спасибо Эрике Хертеру и Дереку Коху, моим коллегам в Poulin + Morris Inc., которые создали дизайн этой книги и вложили в эту работу столько внимания и труда, что сначала я даже не мог в полной мере оценить это. Я невероятно благодарен им за их идеи, вклад и креативность.

И как и всегда, я благодарен своим студентам — прошлым, настоящим и будущим, которые продолжают вдохновлять меня и каждый день бросают мне вызов.

Выходные данные

Дизайн и верстка книги «Школа дизайна: макет» была выполнена агентством Poulin + Morris, Inc., Нью-Йорк, США. Цифровая верстка, макет и шрифтовые решения были осуществлены на компьютерах Apple iMac при помощи программного обеспечения Adobe InDesign CS6, версии 8.1.

В качестве наборных шрифтов были использованы Retina (Тобиас Фрер-Джонс, 2016) и TheSerif (Лукас де Гроот, 1994), произведенные компаниями Frere-Jones Type в Бруклине и Lucas Fonts в Берлине соответственно.

Над проектом работали

Автор и арт-директор Ричард Пулин
Креативный директор и дизайнер Эрик Хертер
Дизайнер Дерек Кох

VB

Р

уководство для студентов, недавних выпускников и дизайнеров-самоучек. Содержит основы, правила и практические примеры составления композиционных схем верстки. В книге вы найдете:

- полное иллюстрированное руководство по верстке и созданию макета;
- теорию, подкрепленную примерами работ профессиональных дизайнеров;
- проверочные упражнения для лучшего усвоения и закрепления полученных знаний.

Ричард Пулин — соучредитель, директор по дизайну и генеральный директор Poulin + Morris, многопрофильного дизайнерского агентства международного уровня, член Общества средового графического дизайна, обладатель его почетной награды, а в прошлом президент и член правления нью-йоркского филиала AIGA. Автор нескольких книг о дизайне.

«Уникальная книга, которая поможет вам при подготовке презентации, верстки сайта, мобильного приложения, буклета, постера или многостраничного каталога. Основы композиции и верстки, наглядно проиллюстрированные интересными примерами, позволят повысить ваши профессиональные навыки в графическом дизайне».

Тимур Бурбаев,
арт-директор Студии Артемия Лебедева



Другие книги автора:
Школа дизайна: шрифт

ISBN 978-5-00146-102-9



9 785001 461029 >

Максимально
полезные книги на сайте
mann-ivanov-ferber.ru

издательство
МАНН, ИВАНОВ И ФЕРБЕР



facebook.com/mifbooks



vk.com/mifbooks



instagram.com/mif_creative