

Санкт-Петербургский государственный университет  
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

*На правах рукописи*

**Таранов Владислав Сергеевич**

**РАЗРАБОТКА ТЕМАТИЧЕСКОЙ  
И КОМПОЗИЦИОННО-ГРАФИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ  
АРХИТЕКТУРНОГО АЛЬМАНАХА**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

по направлению «Журналистика»  
(профессионально-практическая работа)

Научный руководитель:

старший преподаватель Л. А. Крылова

Кафедра медиадизайна и информационных технологий

Очно-заочная форма обучения

Вх. № \_\_\_\_\_ от \_\_\_\_\_

Секретарь \_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2017

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Книжный и журнальный дизайн.....	5
1.1. Основы типографики.....	5
1.2. Инструменты типографики.....	14
1.2.1. Композиция и пропорции: формат, поля, сетка.....	15
1.2.2. Цвет.....	17
1.2.3. Шрифт.....	18
Глава 2. Архитектурные издания.....	23
2.1. Типы архитектурных изданий.....	23
2.2. Анализ типографики архитектурных изданий.....	29
Глава 3. Макет архитектурного альманаха.....	31
3.1. Концепция издания.....	31
3.2. Композиция и пропорции: формат, поля, сетка.....	33
3.3. Цвет.....	35
3.4. Шрифт.....	38
Заключение.....	41
Список литературы.....	43

# ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена разработке дизайна архитектурного альманаха.

Создание дизайна печатной продукции включает такие вопросы, как выбор формата, бумаги, шрифта, подготовка изображений к печати и др. Большинство из них относится к понятию типографики, которое является основным в настоящей работе.

Изначально, типографика — это искусство оформления текста на печатном листе, которое появилось с возникновением печати в Европе в середине XV века. В настоящее время носителями типографики являются не только книги, журналы, но и вывески на улицах, экраны смартфонов и др. В широком смысле типографика относится ко всему, где есть шрифт. В данной работе внимание акцентировано на книгах и журналах, поскольку они типологически ближе к альманаху.

В России богатые традиции типографики. Однако, с 1950–1960-х гг. наблюдается очевидная деградация отечественной визуальной культуры. Упрощаются и становятся примитивными архитектурные формы. Большая часть визуальной продукции — от вывесок на улице до печатной продукции — получает уродливые пропорции и грубые технические дефекты (пример см. приложение А, рис. 1). Низкий уровень повседневной визуальной культуры и, в частности, типографики в России обуславливает *актуальность* данного труда.

*Цель* работы — разработать композиционно-графическую модель архитектурного альманаха. *Ожидаемым результатом* являются:

- 1) Изданный альманах в 1 экземпляре: т.н. «пилотный выпуск»;

2) Файл .indd с настроенными шаблонами и стилями.

Чтобы достичь цели и получить ожидаемый результат, поставлены следующие **задачи**:

- 1) Выявить и описать инструменты типографики: шрифт, цвет и т. д.;
- 2) Выявить используемые приемы в дизайне архитектурных изданий (на основе инструментов, выбранных в п. 1);
- 3) Разработать композиционно-графическую модель альманаха;
- 4) На основе результатов п. 1 и 2 обосновать разработанную модель.

**Объектом** работы являются архитектурные издания, **предметом** — разработка дизайна нового архитектурного альманаха. Альманах — это сборник текстов, поэтому во главе угла в данной работе находится типографика и шрифтовые аспекты.

**Теоретической базой** являются классические книги по типографике и книжному дизайну Я. Чихольда, Р. Брингхерста, Э. Рудера, Й. Мюллер-Брокманна, написанные в начале и середине XX века, а также некоторые современные произведения.

**Эмпирической базой** выступают тематические издания по архитектуре и дизайну — современные и XX века.

В соответствии с поставленными задачами **основная часть** работы состоит из трех глав:

- 1) Книжный и журнальный дизайн (соответствует задаче №1);
- 2) Архитектурные издания (задача №2);
- 3) Макет архитектурного альманаха (задачи №3 и 4).

Чтобы достичь поставленной цели в соответствующих главах использованы следующие **методы**:

- 1) Анализ и синтез теоретической базы, теоретическое конструирование (глава 1);
- 2) Анализ графических материалов эмпирической базы, т. н. «дизайн-исследование» (глава 2);
- 3) Творческое конструирование (глава 3).

# ГЛАВА 1. КНИЖНЫЙ И ЖУРНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

Задача данной главы — выявить и описать инструменты типографики. Инструментами в данном контексте назовем те средства, которыми оформитель книг и журналов добивается своих дизайнерских целей. Для примера, проводя аналогию, инструментами кинорежиссера являются цвет, композиция кадра, монтаж и др.

Как искусство типографика существует больше пяти веков — с момента изобретения книгопечатания в Европе. Если художник рисует на полотне, то холст типографа — это печатный лист. Изначально этим листом была исключительно страница книги. В XVII веке получили распространение также газеты и журналы. В XIX веке состоялся бум жанров типографики, которых появилось очень много — брошюры, проспекты, плакаты, новые разновидности газет и журналов. Но больше всего типографика проявила себя в книжном дизайне, поэтому на нем сильнее сосредоточено внимание в данной главе.

## §1.1. ОСНОВЫ ТИПОГРАФИКИ

*«Типографика всем обязана традиции и конвенции»<sup>1</sup>*

Законы человеческого восприятия неизменчивы на протяжении долгого времени, поэтому фундаментальные приемы типографики не меняются много веков, ее изучение неотделимо от изучения ее истории. Хронологические рамки этого параграфа начинаются со времени изобретения книгопечатания в Европе — середины XV века, поскольку именно появление печатной продукции создало типографику.

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 31.

Первые книгопечатники создавали рельефы букв и знаков на подвижных литерах, которые соединяли вместе в нужном порядке. Затем на них наносили краску и многократно отпечатывали на тканевой бумаге. Основное внимание уделялось формам наносимых букв и знаков. Книгопечатники стремились копировать рукописные книги своего времени, поэтому имитировали письмо от руки. В то время писали пером, так что вертикальные и горизонтальные штрихи получались разной толщины (это называется «контрастность», см. приложение А, рис. 2), что и перенесли в первые наборные шрифты книгопечатники XV века. Эта контрастность до сих пор присутствует в абсолютном большинстве шрифтов, в том числе том, которым набран этот текст. Это — наглядный показатель древних традиций типографики, о чем сказано в начале этого параграфа.

Во времена первых книгопечатников существовало две основные разновидности ручного письма, которые они перенесли в первые печатные книги — это антиква и готическое письмо (см. приложение А, рис. 3 и 4). Термин «антиква» ввели в обиход итальянский гуманисты, противопоставляя прекрасный «древний» (antique) шрифт своих рукописей «дикому» (gothic, т. е. готическому) шрифту Средневековья.<sup>1</sup>

Впоследствии антиква победит готический шрифт. Наследие этой победы — современные формы латинского, да и кириллического алфавитов, которые могли бы быть совершенно иными. Готическое письмо появилось в глубоком Средневековье (X–XI вв.) на несколько столетий раньше антиквы. Оно имело большое влияние на первых книгопечатников. Показательно, что первые книги И. Гутенберга напечатаны текстурой — разновидностью готиче-

---

<sup>1</sup> Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 45.

ского шрифта. Помимо текстуры была т.н. «фрактура». Это был шрифт немецкого Возрождения, созданный на основе текстуры. Стоит отметить, что не все типографы относят этот шрифт к категории готических.<sup>1</sup>

Чтобы закончить рассмотрение готического письма, стоит забежать на много лет вперед. Готическое письмо было шрифтом Третьего рейха, в котором насильно насаждали фрактуру вместо антиквы. Нацисты считали, что фрактура выражает воинственный немецкий дух в противовес изнеженной антикве, которую использовали в остальной Европе. К началу Второй мировой войны немцы поняли, что фрактура слишком сложна для чтения, поэтому отказались от нее в пользу шрифтов с засечками. В настоящее время готический шрифт используют крайне редко и исключительно в декоративных целях. Поражение готического шрифта от антиквы в 500-летней борьбе — это пример того, как типографы стремятся достичь своих дизайнерских целей средством шрифта.

Первым книгопечатником, перенесшим антикву на литеры, был Альд Мануций в Италии, в одно время с Гутенбергом.<sup>2</sup> Антикva представляла из себя эклектику — она объединяла маюскульное и минускульное письмо, т. е. прописные и строчные буквы соответственно.<sup>3</sup> Они к тому моменту имели тысячелетнюю историю. Маюскульное письмо выросло из древнеримского капитального шрифта (*capitalis romana*), эталонным образцом которого является надпись на колонне Траяна в Риме, высеченная на камне в 62–65 гг. нашей эры (см. приложение А, рис. 5). Буквы на колонне Траяна писали кистью, а затем

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. — Стр. 30.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 19.

<sup>3</sup> Там же. — Стр. 85.

высекали. Высота каждой буквы — 10 см. «Пропорции этого справедливо прославленного шрифта полны высокого благородства и не превзойдены».<sup>1</sup> Минускульное же письмо — это т.н. каролингский минускул (см. приложение А, рис. 6), известный со времен Карла Великого — IX века нашей эры. Стоит отметить, что готическое письмо также выросло из минускула.

Как видно, уже в первые годы существования типографики книгопечатники работали со значительным культурным и историческим контекстом. И весь этот контекст выражался в буквах. «Все типографское искусство основано на буквах».<sup>2</sup> Разнообразие рукописных и созданных наборных шрифтов позволяет говорить о том, что первым освоенным типографами инструментом является сам шрифт. Как уже упоминалось, первоначально печатный шрифт просто копировал ручное письмо. Со временем создание шрифтов стало искусством поиска гармонии между разной толщиной штрихов (контрастностью), формой засечек и т. д. Шрифты развивались и совершенствовались.

Типографы вели дальнейшие поиски новых инструментов типографики. Стоит сразу отметить, что следующим инструментом стала композиция, поскольку применять его начали уже через несколько десятилетий после начала книгопечатания. В первых книгах композицию нельзя назвать полноценным инструментом, потому что книгопечатники просто копировали композицию рукописей, включая размеры, соотношение полей и др.

Инструмент композиции первоначально выражался в выборе следующих параметров:

- 1) Формат издания: физические размер и соотношение сторон. Чаще использовали соотношения 2:3 и 3:4, уподобляя их музыкальному ритму;

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. — Стр. 22.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 18.

- 2) Расположение полосы набора — т. е. того места на листе, где разместить текст. Иными словами, размеры и соотношения полей;
- 3) Параметров шрифта: интерлиньяжа (расстояния между соседними строками), кегля (величины букв), ширины полосы набора и т. д.

Своей задачей оформители ставили найти визуальную гармонию — вполне в духе Возрождения. Решения, которыми использовались много веков, были симметричная композиция, выключка (выравнивание) текста по ширине и визуальная однородность (считалось, что издалека текст должен выглядеть однородным серым пятном). Дальнейшее развитие инструмент пропорций и композиции получит намного позже — в XX веке.

Тем временем в XVI–XIX века пуансонисты (наборщики шрифтов) развивают шрифты. На их работу, прежде всего, влияет тот фактор, что в качестве образцов они используют не рукописные, а печатные книги. Главная тенденция развития шрифта в это время — постепенный отход от рукописной основы. Для сравнения, вот признаки первых печатных шрифтов на примере гарнитуры Garamond, т. н. «антиквы старого стиля», разработанной парижанином Клодом Гарамоном в 1540-е гг. (см. приложение А, рис. 7):

- 1) Некоторые горизонтальные штрихи наклонены (например, в букве «е»);
- 2) Наклонные овалы (например, в «о»);
- 3) Плавные переходы между штрихами;
- 4) Малая разница между толщиной горизонтальных и вертикальных штрихов (это называется «малая контрастность»).

Шрифт эпохи неоклассицизма и ампира Bodoni, являющийся т. н. «антиквой нового стиля», разработана Джамбаттистой Бодони в 1790-е гг. (см. приложение А, рис. 7). Она имеет следующие противоположные признаки:

- 1) Горизонтальные штрихи не имеют наклона;
- 2) Овалы, как в букве «о», теперь полностью симметричны;
- 3) Переходы между штрихами почти без округлений;
- 4) Сильная контрастность.

Шрифты становятся все более искусственными и машинными, приближались к геометрической ясности и четкости. Сказывается и общее состояние искусства в эту эпоху: «Неоклассическое искусство статичнее и сдержаннее, чем искусство ренессанс и барокко, и гораздо больше интересуется строгой последовательностью».<sup>1</sup> Безусловно, такие изменения форм шрифтов значительно разнообразит типографику.

XIX век знаменателен кризисом типографики. «Начинают преобладать анти типографские настроения».<sup>2</sup> Культура в это время стала эклектичной. Исторические романы Вальтера Скотта создали моду на Средневековье, спровоцировав возникновение неоготики (примером служит новое здание Британского парламента, сооруженное в середине XIX века). Затем появились неоренессанс, необарокко и пр. Вкусы публики становятся беспорядочными и подражательными. К 1870–90-м гг. по оценке Чихольда, самого известного типографа XX века, наступают темные века типографики. Они характеризуются обилием орнаментов, украшательством, вычурными формами, рамками.<sup>3</sup> «Полиграфическая продукция в последние десятилетия XIX века стала безвкусной и жалкой».<sup>4</sup> Причины упадка — типизация и механизация, изобретение литографии и фотографии, т.е. технологический прогресс, которые обогнали человеческое восприятие. Человек не успевал осваивать новые технологии. Бытовую культуру наводнили копии вещей, которые прежде делали вручную — подделки, низкокачественные стилизации. «Эти вещи создал без оглядки на эстетические предубеждения человек нового типа: инженер! Инженер — творец нашего времени. Признаки его произведений: экономичность, точность, проектирование на основе четких форм, соответствующих функции предмета».<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике. — М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2006. — Стр. 150.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 23.

<sup>3</sup> Там же. — Стр. 24.

<sup>4</sup> Там же. — Стр. 26.

<sup>5</sup> Там же. — Стр. 14.

Разные художники и оформители видели различные способы выхода из кризиса в типографике и искусстве в целом. В конце 1880-е гг. британец Уильям Моррис начал борьбу против машин и стандартизации, основав движение искусств и ремесел. Целью движения было возрождение мастеров и ручного ремесленничества. Члены движения делали такие вещи, которые нельзя было сделать на машине. Несмотря на их старания, стандартизация и технологии победили. Эта победа выразила себя в модернизме.

В книжном и журнальном дизайне модернизм впервые выразил себя в т.н. «новой типографике» — идейном движении, возникшем в середине 1920-х гг. в Германии, Нидерландах, Чехословакии, Швейцарии и просуществовавшим меньше 10 лет. «Ясность — суть новой типографики. Этим она отличается от старой типографики, основанной на красоте и не стремившейся к предельной ясности».<sup>1</sup> Главную идею идейного течения можно выразить так: «Чем быстрее и яснее передать информацию массовому зрителю, тем лучше». Новая типографика «впервые пытается конструировать внешнюю форму, исходя из функций текста»<sup>2</sup>. Оформители совершенствуют и дополняют прежние инструменты.

В новой типографике находят начало приемы, которые сейчас кажутся привычными и встречаются везде: и на экране смартфона, и в рекламе на улице, и на этикетках в магазине (см. приложение А, рис. 8):

- 1) Применение прописного шрифта для заголовков и фрагментов текста. Прописной шрифт вызывает смешанное чувство: он словно кричит и разговаривает со зрителем тоном лозунгов. Такой же была надпись на колонне Траяна;
- 2) Сильный контраст кеглей и форм;

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 68.

<sup>2</sup> Там же. — Стр. 69.

- 3) Применение исключительно гротесков — шрифта без засечек — вместо антиквы. Новая типографика оставила после себя большое число гротескных шрифтов;
- 4) Отказ от орнаментов, которые называли «ребячеством» и «плебейством»<sup>1</sup>;
- 5) Применение ассиметричной композиции;
- 6) Использование фотографий и цвета.

Новая типографика совершает переворот в шрифте и композиции, а также дополняет работу дизайнеров осознанным применением такого нового инструмента, как цвет.

Цвет использовался в книжном дизайне и прежде, но из-за технологических ограничений применение было очень ограничено. В абсолютном большинстве случаев это был исключительно красный цвет в буквицах и иллюстрациях. С появлением абстрактной живописи в начале XX века развиваются теории цвета. В начале 1920-х гг. Баухауз в Германии и неопластицизм в Нидерландах осознанно применяют цвет в типографике на основе этих теорий.<sup>2</sup> Также Л. Мохой-Надь экспериментирует с фотографией, создавая т.н. «типофото» — синтез фотографии и типографики.<sup>3</sup> Тогда это была еще черно-белая фотография.

Также важные изменения новая типографика внесла в инструмент композиции, обширно применяя асимметрию взамен симметрии, принятой еще со времен Ренессанса. Активно используют фон и контрформу. «Белые участки бумаги — такие же равноценные элементы композиции, как черные шрифты и плашки».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 72.

<sup>2</sup> Ващук, О. Швейцарская школа графического дизайна как явление проектной культуры XX в.: автореф. дис. канд. искусств. — СПб, 2009. — Стр. 9.

<sup>3</sup> Там же. — Стр. 17–18.

<sup>4</sup> Чихольд, Я. Упом. соч. — Стр. 74.

Новая типографика требовала слишком кардинальных перемен. «Типографический конструктивизм конца 1920-х гг. нельзя считать зрелым».<sup>1</sup> «Это направление требовало радикальной простоты и отказа от центрированной композиции. При этом были допущены две серьезные ошибки. Во-первых, последователи новой типографики считали, что причиной типографского хаоса, царившего в то время, являются только шрифты. Во-вторых, они верили, что шрифт без засечек (так называемый гротеск) — это волшебное средство, передающее дух времени».<sup>2</sup> Уже в начале 1930-х гг. движение растворяется, оставив обширное наследие, которое в конце 1940-х гг. подхватывает т.н. «швейцарская типографика», или «интернациональный стиль».<sup>3</sup>

Модернистские идеи углубили проникновение в типографику. Принципы интернационального стиля — это скорость восприятия, объективность вместо субъективности прежних эпох, массовость, экономичность, универсальность.<sup>4</sup> «Новую тенденцию характеризовали строгость концепции, текста и иллюстраций, единообразный макет всех страниц и функциональность в раскрытии темы».<sup>5</sup> Швейцарский стиль дополнил инструменты типографики следующими идеями:

- 1) Т.н. «швейцарский абзац», т.е. применение слепой строки вместо абзацного отступа. Это появилось из-за фрагментарности чтения;
- 2) Активное применение фотографий вместо иллюстраций;
- 3) Выравнивание текста по левому краю (так было дешевле);
- 4) Зачастую применение одного шрифта для всего текста;
- 5) Использование модульной сетки.

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 8.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 21.

<sup>3</sup> Ващук, О. Швейцарская школа графического дизайна как явление проектной культуры XX в.: автореф. дис. канд. искусств. — СПб, 2009. — Стр. 8–9.

<sup>4</sup> Суходольский, И. Швейцарская типографика: что и зачем? — <https://medium.com/@iliasunset/-f452aa37be68#.4updknpml>, 2014.

<sup>5</sup> Мюллер-Брокманн, Й. Модульные системы в графическом дизайне: пособие для графических дизайнеров, типографов и оформителей выставок. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014. — Стр. 7.

Также интернациональный стиль продолжил новую типографику, используя гротески, ассиметричную композицию, эксперименты с формами и др. (см. приложение А, рис. 9).

Модульная система — это деление печатного листа на равные прямоугольные модули, т.е. сетку. Элементы (заголовки, текст, изображения) выравниваются по границам модулей, что визуально упорядочивает композицию. Модульную систему применяли с начала XX века, но окончательно оформилась она только к концу 1940-х.

Идеи швейцарского стиля являются хронологически последними крупными нововведениями в средствах типографики. Они выглядят современно даже сегодня. Таким образом, в настоящее время оформитель обладает следующими инструментами типографики во всем их разнообразии:

- 1) Композиция и пропорции;
- 2) Цвет;
- 3) Шрифт.

## **§1.2. ИНСТРУМЕНТЫ ТИПОГРАФИКИ**

*«...удобство и красота вовсе не случайные явления, а определяются человеческой анатомией и физиологией»<sup>1</sup>*

Инструменты типографики, которыми орудует оформитель, направлены на то, чтобы донести читателю дизайнерскую задачу. Эти инструменты фундаментальны, потому что зависят от того, на что не может повлиять дизайнер — законов человеческого восприятия.

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 45.

### §1.2.1. Композиция и пропорции: формат, поля, сетка

Продолжая мысль предыдущего эпитафия: «Две постоянные величины правят пропорциями хорошо сделанной книги: рука и глаз. Здоровый глаз всегда удален от книжной страницы на две пяди, и все люди одинаково берут книгу в руки». <sup>1</sup> Выбор пропорций — первый фундаментальный инструмент типографики. Осознанно его начали использовать в начале XVI века и делали это в духе Ренессанса. Основными идеями были золотое сечение, числа Фибоначчи и пр. «Пропорции важны во всем: в величине полей, в соотношении четырех полей на странице, в соотношении величин полосы набора и книжной страницы, в расстоянии от полосы набора до колонцифры, в величине разрядки в строках, набранных прописными буквами, по отношению к сплошному набору», и многом другом. <sup>2</sup> Затем возникли свободное отношение к композиции и модульная сетка.

Перед современным оформителем вопросы композиционной гармонии издания возникают в следующем порядке:

- 1) Формат издания: физический размер и соотношение сторон;
- 2) Полоса набора: размер и соотношение полей;
- 3) Сетка, которая уничтожает хаос, упорядочивает элементы на печатном листе;
- 4) Кегль и интерлиньяж основного текста, однако это следует делать после выбора шрифта;
- 5) Кегль и интерлиньяж прочего текста: заголовков, пояснений и др.

Главное правило выбора физического размера книги звучит так: «Формат книги зависит от назначения». <sup>3</sup> Одни книги и журналы предназначены для чтения, значит, формат нужно подбирать под руку. Другие издания нужны для просмотра снимков и иллюстраций, значит, формат можно выбрать крупнее,

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 45.

<sup>2</sup> Там же. — Стр. 10.

<sup>3</sup> Там же. — Стр. 45.

шире, по форме ближе к квадрату. Следует помнить, что «уродливый формат делает книгу уродливой»<sup>1</sup>, от чего не спасет даже самый красивый шрифт.

«Выбор... размещения полосы набора сродни процессу выбора рамы и места для картины».<sup>2</sup> Нелепые пропорции могут вызвать тот же эффект, что картина кубизма в позолоченной раме XVIII века. Существуют различные классические способы размещения полосы набора: каноны Д. Шульца, Д. ван де Граафа и т. д. (см. приложение А, рис. 10). Выбор журнальной полосы набора не подчиняется классическим способам. Для этого используют модульную верстку, которая подчиняется следующим принципам:

- 1) Все состоит из модулей-прямоугольников;
- 2) Модули не должны пересекаться друг с другом;
- 3) Модули должны визуальнo считываться зрителем;
- 4) Модули должны быть полностью заполнены текстом или изображением. В ином случае содержание модуля должно быть сгруппировано в одном из углов и применен один из следующих способов, чтобы «закрыть» его:<sup>3</sup>
  - a. Обвести границу модуля;
  - b. «Закрепить» углы, поставив что-либо по углам: колонцифру, колонтитул и пр.;
  - c. Содержание должно коснуться каждой стороны.

Работа над композицией печатного издания — нетривиальная задача со множеством правил, которые в основном можно понять только интуитивно, например:

- 1) Типографская композиция может быть динамичной или статичной, передавая движение или покой соответственно. Ключевой прием передачи движения — это использование диагональных линий. Чтобы

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 47.

<sup>2</sup> Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике. — М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2006. — Стр. 24.

<sup>3</sup> Штанга, И. Три способа закрыть прямоугольник. — <http://nobelfaik.livejournal.com/70458.html>, 2014.

передать покой, вместо диагоналей следует использовать симметричную композицию и простые геометрические формы;

- 2) На печатном листе визуально должен доминировать только один элемент: например, буква, иллюстрация, заголовок и пр. То же относится к разворотам в книге или журнале;
- 3) Самые важные смысловые объекты (например, заголовок) могут быть обозначены обилием свободного пространства вокруг.

Главный критерий хорошей композиции и пропорций — это отсутствие возможности изменений в итоговом варианте.

### §1.2.2. Цвет

*«Цвет обладает собственной массой и силой излучения»<sup>1</sup>*

Типографика изначально была черно-белым искусством. Цвет в качестве инструмента дизайнерского мастерства возник очень продолжительное время. Изначально столетиями в печатной продукции в абсолютном большинстве случаев использовали только красный цвет в ограниченном числе случаев: в буквицах, номерах глав, параграфов, иллюстрациях.

Активное использование цвета пришло в типографику в начале XX века через неопластицизм и баухауз, которые использовали цветовые теории беспредметной живописи. Первое и самое главное правило цвета в типографике возникло в 1920-е гг. и звучало так: «Использование цвета должно быть функциональным».

Цвет — это самый сильный способ акцентировать внимание в книжном и журнальном дизайне, поэтому использовать его следует осознанно и небеспричинно. Если нет функции, то просто черный всегда лучше. Нефункциональный цвет кричит.

---

<sup>1</sup> Иттен, Й. Искусство цвета. — М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2007. — Стр. 20.

Три других правила использования цвета в типографике:

- 1) Если оформитель использует цвет, то нет смысла использовать его мало;
- 2) Чем больше цвета, тем больше пространства вокруг ему нужно;
- 3) Если цвет не один, а несколько, то их соотношения друг с другом становятся важнее их самих по отдельности. «Следует избегать противопоставления равновеликих масс обоих цветов, порождающее неприятное соперничество».<sup>1</sup>

Важно также помнить об особенностях человеческого восприятия цвета. Например, теплые цвета кажутся ближе — они словно выпрыгивают. Холодные — наоборот.

### §1.2.3. Шрифт

*«Типографика — это общение. Гарнитура — это ваш тембр. Размер кегля — громкость вашего голоса. Курсив — изменение голоса»*

Шрифт — самый обширный инструмент современной типографики, чрезвычайно разнообразный. Их существует тысячи. Каждый имеет свое настроение и назначение. «Любой шрифт... выражает свое время, так же, как любой человек — символ своего времени».<sup>2</sup> Настроение и назначение в разные исторические эпохи могут немного меняться. Например, упоминаемый ранее готический шрифт в настоящее время используется исключительно как декоративный. Верный выбор шрифта для издания — во многом, следствие вкуса и тонкого чувства типографики. Чтобы выбрать, следует отличать шрифты друг от друга.

---

<sup>1</sup> Рудер, Э. Типографика: руководство по оформлению. 3-е изд. — М.: Книга, 1982. — Стр. 158.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 83.

Современные шрифты, применяемые в книгах и журналах, принято подразделять по-разному. Единой классификации не существует и никогда не будет, потому что число шрифтов огромно, как и число параметров, по которым их можно классифицировать.<sup>1</sup> Ключевые параметры, по которым следует отличать шрифты друг от друга:

- 1) Наличие или отсутствие засечек, их форма;
- 2) Динамичность или статичность: статичные шрифты симметричны, динамичные — наоборот;
- 3) Контрастность, упомянутая в параграфе 1.1;
- 4) Насыщенность, т.е. толщина штрихов. Чем толще штрихи, тем насыщеннее шрифт;
- 5) Историческая эпоха, стиль;
- 6) Ширина букв;
- 7) Т.н. «х-высота», т.е. высота строчных букв относительно прописных.

В основном, современные оформители условно разделяют шрифты на те, что с засечками, те, что без засечек, и декоративные, куда относят все остальные. Стоит отметить более подробные классификации, например, классификацию Кричевского:<sup>2</sup>

- 1) Антиква. Например, Garamond, Baskerville, Bodoni, Times;
- 2) Гротеск, шрифт без засечек, возникший в XIX веке. Franklin Gothic, Futura, Gill Sans, Helvetica, Univers;
- 3) Египетский шрифт, или брусковый. Это шрифт с засечками. Отличительная особенность: одинаковая толщина всех штрихов. По легенде шрифт приобрел такое название из-за сходства с надписями на бортах французских кораблей, принимавших участие в египетской кампании Наполеона. В книжном деле примерно с 1815 г.;
- 4) Готический;

---

<sup>1</sup> Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 45.

<sup>2</sup> Цит. по: Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 45–57.

- 5) Более редкие шрифты: ленточная антиква, антиква-гротеск, рукописные, трафаретные, русские и др.

Очень удобной является классификация Чихольда:<sup>1</sup>

- 1) Т.н. «округлые шрифты»:
  - a. С засечками и наличием контрастности, т.е. антиква. В хронологическом порядке возникновения:
    - i. Венецианская антиква;
    - ii. Антиква старого стиля: Garamond;
    - iii. Антиква переходного стиля: Baskerville;
    - iv. Антиква нового стиля: Bodoni;
  - b. Шрифты без контрастности;
    - i. Без засечек (гротески);
    - ii. С засечками (египетские);
- 2) Ломаные шрифты (их принято называть готическими, но Чихольд не все из них считал таковыми):
  - a. Круглый готический (ротунда);
  - b. Текстура;
  - c. Швабахер;
  - d. Фрактура.

К классификации Чихольда стоит пояснить разновидности антикв. Венецианская антиква и антиква старого стиля — это самые первые виды антикв времен Ренессанс. Антиква нового стиля возникла в 1770-е гг. Отличия между ними упомянуты в параграфе 1.1 на примере шрифтов Garamond и Bodoni. Антиква переходного стиля, соответственно, стилистически находится между ними.

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. — Стр. 25.

Еще одна удобная классификация:<sup>1</sup>

1. Антиква:
  - a. Динамическая антиква, которой соответствует венецианская антиква и антиква старого стиля;
  - b. Переходная антиква, или антиква переходного стиля;
  - c. Статическая антиква, соответственно антиква нового стиля;
2. Брусковый, или египетский, шрифт;
3. Гротески:
  - a. Динамический гротеск: Gill Sans, Lucida. Стилистически соответствует динамической антикве;
  - b. «Переходный гротеск». Franklin Gothic;
  - c. Статический гротеск. Helvetica. Univers. Слабый контраст. Полная симметрия. Почти одинаковые штрихи;
  - d. Геометрический гротеск. Futura. Прямые линии. Круглые «овалы» букв.

Кроме классификаций шрифта следует учитывать, что «высший принцип любой типографики — удобочитаемость».<sup>2</sup> Фундаментальный критерий удобочитаемости — соответствие канону, т. е. «устоявшейся форме букв, выработываемой веками и обычно неподвергающейся сомнению».<sup>3</sup> «Шрифт — это слуга. Он должен читаться. Шрифт, который мы не можем прочесть, никому не нужен».<sup>4</sup> Самый удобочитаемый шрифт — тот, который зритель не замечает, потому что взгляд по нему словно скользит. Форма букв не должна быть важнее текста, потому что в таком случае искажает его восприятие, перенимает внимание читателя на себя.

---

<sup>1</sup> Королькова, А. Живая типографика. — М.: Контрформа, 2006. — Стр. 57.

<sup>2</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 11.

<sup>3</sup> Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 9.

<sup>4</sup> Чихольд, Я. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. — Стр. 14.

Большой проблемой является сочетания разных шрифтов друг с другом. Существуют следующие рекомендации:

- 1) Нельзя сочетать шрифты одного стиля с идентичными параметрами, например, Univers и Helvetica, Bodoni и Garamond;
- 2) Шрифты должны соответствовать друг другу в большинстве параметров, а в одном или двух значительно отличаться;
- 3) Часто хорошие сочетания встречаются у шрифтов одной исторической эпохи или одного дизайнера.

\* \* \*

Вывод данной главы состоит в том, что типографика не является случайным набором приемов. Это искусство сложилось на протяжении столетий на основе фундаментальных законов человеческого восприятия. Изначально типографика была очень консервативна. В девятнадцатом веке произошел кризис, который привел к европейскому модернизму. Он обогатил инструменты типографики понятиями модульности, функциональности и др. Этот кризис разделил этот род искусства на две исторические традиции: условно назовем их «классической» и «модернистской». Первая тесно связана с историей архитектуры и живописи. Она использует антикву, симметричную композицию и др. Вторая совершенно иначе работает с данными ей инструментами, значительно дополняет их. Таблица 1 в приложении Б дает сравнение инструментов, которые используют классическая и модернистская типографика. В следующей главе на примерах будет рассмотрено, как работают эти инструменты.

## ГЛАВА 2. АРХИТЕКТУРНЫЕ ИЗДАНИЯ

Задача настоящей главы — описать использование инструментов типографики, выявленных в предыдущей главе, на примере изданий по архитектуре и дизайну.

### §2.1. ТИПЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ИЗДАНИЙ

В данном параграфе внимание сосредоточено на том, какие бывают печатные архитектурные издания и в чем их особенности.

Современный рынок тематических архитектурных и дизайнерских СМИ разнообразен. Они включают в себя и печатную продукцию, и цифровую: телеканалы и интернет-сайты. В 1990-е и 2000-е гг. цифровые СМИ по архитектуре и дизайну активно завоевывали свою аудиторию такими темпами, как никакой новый тип медиа в прежние времена (ни газеты, ни телеграф, ни радио). По этой причине предполагалось, что они полностью заменят печатные издания. Например, сайт Archdaily.com в настоящее время имеет 8–9 млн посетителей в месяц, Dezeen.com — 4–5 млн, Architizer.com — до 2 млн.<sup>1</sup> Это крупнейшие архитектурные сайты, их посещаемость больше тиража любого журнала.

Численность аудиторий сайтов журналов сопоставима с тиражами их печатных версий. Однако полного замещения не случилось и не произойдет, поскольку оказалось, что отличаются способы потребления аудиторией печатных и цифровых СМИ и каждое заняло свою нишу.

Главное отличие потребления информации из печатного издания состоит в том, что оно медленное. Следствием являются следующие факторы:

---

<sup>1</sup> По данным сервиса SimilarWeb: <https://www.similarweb.com>, 2017.

- 1) Потребление печатной продукции более осознанно, чем цифровой. Это «дает возможность обстоятельно рассмотреть тему через совокупность мнений, вернуться к ней через некоторое время с новым восприятием и степенью подготовленности... бумага находится вне отвлекающих факторов»<sup>1</sup>;
- 2) Помимо информации читатель больше, чем в прежние времена, обращает внимания на вещественные качества печатного издания: бумагу, формат, переплет, тактильные ощущения.

Значимые мировые издания по архитектуре и дизайну на данный момент — американские «Dwell» и «Architect», британский «The Architects Journal», французский «Decormag», итальянский «Domus».

Американский журнал «Dwell» издается с 2000 г. Это влиятельное и модное издание с тиражом 300 тысяч экземпляров, который ежегодно растет. Это журнал для массовой аудитории — для среднестатистического американца. Для американского дизайнера или архитектора публикация в «Dwell» — значимое событие в карьере. Ежемесячные журналы «Architect» и «The Architects Journal», напротив, предназначены для профессионалов и подготовленной аудитории. Они издаются гильдиями архитекторов соответственно США и Великобритании. В них публикуют архитектурные проекты с чертежами, исследования. Среди академических изданий для практикующих архитекторов это два самых значимых издания в мире.

В странах, в которых не разговаривают на английском языке, собственные бренды архитектурной периодики, но в Европе есть несколько таких, которые известны за пределами своих государств. В первую очередь это итальянский «Domus». Это журнал с солидным возрастом — почти 90 лет — и репутацией. В нем занимаются исследованием архитектуры и дизайна не только в

---

<sup>1</sup> Качалова, М. Зачем нужны архитектурные журналы: как PIN-UP, Clog, Candide и другие журналы помогают архитекторам. — <http://www.lookatme.ru/mag/live/opinion/196669-archzine>, 2013.

контексте искусства, но также урбанизации и технологии. Также стоит отметить французский «Decormag».

Что касается архитектурных изданий в России, то сначала стоит отметить журналы «Зодчий» и «Современная архитектура», которые не издаются уже много десятилетий, но оставили след в истории отечественной тематической архитектурной периодики.

С конца XIX века Петербургским Императорским обществом архитекторов издавался журнал «Зодчий». Он освещал широкий круг вопросов: строительное искусство, техническое образование, строительное законодательство, городское благоустройство, история архитектуры. В идеологическом плане журнал отражал изменения стилистики архитектурного процесса на рубеже XIX–XX веков — от эклектики до модерна. В это время ни в России, ни в остальной Европе не существовало более узкоспециализированных изданий. «Зодчий» был самым большим архитектурным журналом в дореволюционной России. При советской власти он почти не выходил и прекратил существование в 1924 г.

В 1920-е гг. было несколько попыток создать тематическое архитектурное издание в СССР: например, журнал творческого объединения «ЛЕФ», носивший такое же название, и журнал «Архитектура». Они были рупорами советского конструктивизма и рационализма. Оба просуществовали недолго, но стали опорой для первого полноценного архитектурного издания в СССР — «Современной архитектуры», выходившего в 1926–1930-е гг. Журнал издавался в 4 тысячи экземпляров на всю страну, поскольку предназначался для узкой аудитории: профессионалов и осведомленных любителей. Для него писали практикующие архитекторы. Главными редакторами в разное время были Александр Веснин и Моисей Гинзбург из Объединения современных архитекторов (ОСА).

В противоположность дореволюционным журналам, «Современная архитектура» следовал одной идеологии — конструктивизму, и вел борьбу с проявлениями эклектики (например, неоклассицизмом), стилизациями (например,

модерном) и традиционалистами. Выпуски сопровождались лозунгами: «Долой эклектику!», «Да здравствует функциональный метод мышления!», «Да здравствует конструктивизм!», «Архитектор, не подражай формам техники, а учиись методу конструктора». Стоит отметить, что несмотря на свою идеологию, «Современная архитектура» писала о работах зарубежных архитекторов разных направлений — от экспрессиониста Эриха Мендельсона и представителя «новой вещественности» Бруно Таута (неблизких конструктивизму) до рационалистов Вальтера Гропиуса и Людвига Миса ван дер Роэ (вполне сочетающихся с конструктивизмом). «Современная архитектура» была самым значимым архитектурным изданием в СССР с точки зрения культурного и идейного значения, поскольку после нее полноценной архитектурной публицистики и теоретизирования не существовало.<sup>1</sup>

В 2000–2010-е гг. произошла популяризация тем архитектуры и урбанистики в отечественном медиа-пространстве. Они начинают освещаться в таких сетевых изданиях, как «The Village», «Look at me», «Openspace» (закрыто в 2012 г.), а также в блогах «Живого журнала», которые читают миллионы людей. Самые известные тематические архитектурные сайты — Archi.ru и Archspeech.com (соответственно 400 тысяч и 200 тысяч посетителей ежемесячно<sup>2</sup>).

В России издаются архитектурные журналы: например, «AD. Architectural Digest» для массовой публики, а также «Проект Россия», «Проектор» и «SPEECH» для более узкой аудитории. Параллельно происходит бум издания классических книг по архитектуре и дизайну от Рема Колхаса и Кристофера Александера до Альдо Росси и Фрэнка Ллойда Райта. В первую очередь этим заняты издательства «Татлин» (в Москве и Екатеринбурге), «Strelka Press» и «ИЗДАЛ» (оба — в Москве).

Выводом данного параграфа является таблица 2 в приложении Б, которая распределяет периодические издания по архитектуре и дизайну на три

---

<sup>1</sup> Петухова, Е. Кирилл Асс: «Мы оказались в ситуации безъязыкости архитектуры». — <http://archi.ru/russia/62125/kirill-ass-my-okazalis-v-situacii-bezyazykosti-arkhitektury>, 2015.

<sup>2</sup> По данным сервиса SimilarWeb: <https://www.similarweb.com>, 2017.

типа по сумме таких параметров, как целевая аудитория, подготовленность аудитории, тираж и т. д.:

- 1) Первый тип — массовое издание. Характерен широкий круг тем, начальная подготовленность аудитории, крупные тиражи, приоритет иллюстраций над текстом и т. д.;
- 2) Второй тип — профессиональное издание. По сравнению с массовым изданием больше роль текста, предназначенность для профессионалов и т. д.;
- 3) Третий тип — альманах: малые тиражи, осведомленная аудитория, приоритет текста над иллюстрациями и т. д.

Приведем и рассмотрим примеры по каждому типу (в соответствии с пунктами в таблице):

- 1) Массовое издание: русскоязычный журнал «AD. Architectural Digest» (на примере номера 2 за 2016 г.):
  - a. Аудиторией является широкая публика;
  - b. Очевидно, предназначен для непрофессиональной аудитории;
  - c. Издается коммерческой организацией. Содержит много рекламы;
  - d. Тираж — 40 000. Выходит ежемесячно;
  - e. Изображения важнее текста: они занимают больше места и вокруг них строится композиция;
  - f. В качестве подтверждения вышесказанного, примеры заголовков:
    - i. «Выбор. Лучшие новинки февраля в магазинах Москвы»;
    - ii. «Шоп-тур. Декоратор Кира Чувелева выбрала в московских салонах предметы для уютных интерьеров»;
    - iii. «Цветовая терапия. Яркая квартира в Москве»;

- 2) Профессиональное издание: американский журнал «Architect» (на примере номера 12 за 2016 г.):
- a. Аудиторией являются профессиональные архитекторы;
  - b. Очевидно, предназначен для профессиональной аудитории;
  - c. Издается Американским институтом архитекторов. Содержит рекламу;
  - d. Выходит ежемесячно;
  - e. Текст и иллюстрации равнозначны. Есть и крупные тексты, и крупные изображения;
  - f. Примеры заголовков:
    - i. «Проектирование потолка музея Мияхаты Йомона» (Miyahata Jomon Museum Ceiling);
    - ii. «Проектирование крыши вестибюля музея Amazeum» (Amazeum Lobby Roof);
    - iii. «Системный взгляд на строения Йозефа Франка» (A Methodical Look at Josef Frank's Houses);
- 3) Альманах «Academia. Архитектура и строительство» (на примере номера 1 за 2017 г.):
- a. Аудиторией являются практикующие архитекторы и эрудированные любители;
  - b. Очевидно, предназначен для осведомленной в теме аудитории;
  - c. Издается Российской академией архитектуры и строительных наук. Не содержит рекламы;
  - d. Тираж — 500 экземпляров. Издается раз в три месяца;
  - e. Очевидно, важнее текст: например, для размещения иллюстраций нет отдельной сетки;
  - f. В качестве подтверждения вышесказанного, примеры заголовков:
    - i. «Эпохи в зеркале архитектуры»;

- ii. «Государственная галерея в городе Штутгарте: история строительства и модернизации»;
- iii. «Латинская Америка 21 века. Инновационное развитие и архитектура».

## **§2.2. АНАЛИЗ ТИПОГРАФИКИ АРХИТЕКТУРНЫХ ИЗДАНИЙ**

Анализ будет проведен методом т. н. «дизайн-исследования» — «системного изучения, цель которого состоит в получении знания о форме, строении, структуре, назначении, ценности и смысле вещей и систем, создаваемых человеком»<sup>1</sup>. В данном параграфе таковой целью является описать следующие аспекты:

- 1) Материальные характеристики: удобство пользования, бумага и пр.
- 2) Использование инструментов типографики, выявленных и описанных в предыдущей главе: шрифта, цвета, композиции и пропорций.

Выборка изданий для анализа осуществлялась по следующим критериям:

- 1) Должны быть и отечественные, и зарубежные издания;
- 2) Должны быть преимущественно современные журналы, но следует рассмотреть 1–2 из XX века;
- 3) Должны быть изданиях всех трех типов, описанных в предыдущем параграфе.

Согласно этим критериям выбраны следующие издания:

- 1) Журнал «AD. Architectural Digest». №2, 2016 г. Россия. Первый тип;
- 2) Альманах «Academia. Архитектура и строительство». №1, 2017 г. Россия. Третий тип;
- 3) Журнал «Architect». №12, 2016 г. США. Второй тип;
- 4) Журнал «Decormag». №8, 2011 г. Франция. Первый тип;
- 5) Журнал «Domus». №12, 2004 г. Италия. Второй тип;

---

<sup>1</sup> Михеева, М. Дизайн-исследование: методическое указание. — М.: МГТУ им. Н. Баумана, 2009. — Стр. 4.

- 6) Журнал «Dwell». №5, 2016 г. США. Первый тип;
- 7) Журнал «Современная архитектура». №3, 1927 г. СССР. Второй тип;
- 8) Журнал «Bauhaus». №1, 1929 г. Веймарская Германия. Второй и третий типы.

Образцы разворотов выбранных изданий см. приложение В. Анализ см. приложение Г.

\* \* \*

У данной главы три вывода. Во-первых, современный книжный и журнальный дизайнер стоит сразу на двух основах. Ими являются:

- 1) Классическая типографика, сложившаяся еще в эпоху Возрождения: пропорции, композиция, тесная связь с принципами архитектуры и живописи и т.д.;
- 2) Типографика европейского модернизма: функциональность, сетка, модульность, гротески, сильные контрасты и т.д.

Несмотря на противоположность этих традиций, в настоящее время оформители сочетают их, но в качестве основной выбирают какую-либо одну и демонстративно используют несколько самых значительных формальных признаков.

Во-вторых, современные тематические архитектурные издания бывают трех типов: массовые и профессиональные журналы, а также альманахи. Типы отличаются друг от друга набором характеристик: по тиражу, аудитории, способу существования и др. (см. приложение Б, таблицу 2).

В-третьих, потребление печатной продукции в цифровую эпоху вынуждает читателя уделять внимание таким материальным характеристикам издания, как бумаге, фактуре обложки, качеству переплета и т. д.

Все три вывода следует учесть при разработке композиционно-графической модели.

## ГЛАВА 3. МАКЕТ АРХИТЕКТУРНОГО АЛЬМАНАХА

Задачей данной главы — обосновать макет архитектурного альманаха на основе теоретических результатов предыдущих глав. Сверстанный пилотный выпуск на 112 страниц находится в приложении Д.

### §3.1. КОНЦЕПЦИЯ ИЗДАНИЯ

Архитектурный альманах получил название «Пантеон». Это иллюстрированный сборник текстов по архитектуре и дизайну.

В «Пантеоне» собирают отрывки из значимых книг по архитектуре, самостоятельные произведения и рекомендации материалов, достойных внимания. В фокусе находятся история и теория архитектуры. Альманах предназначен для тех, кто интересуется архитектурой и предпочитает вдумчивое чтение.

Выбор текстов для сборника осуществляется по следующим критериям:

- 1) Разнообразие тематического масштаба. Например, для пилотного выпуска выбраны тексты по истории как отдельного здания, так и целого движения с большим числом действующих лиц;
- 2) Хронологическое разнообразие. Хронология пилотного выпуска — с середины XIX по середину XX века, т. е. целое столетие;
- 3) Жанровое и стилистическое разнообразие.

«Пантеон» обладает следующими характеристиками:

- 1) Тираж — 1000 экземпляров;
- 2) Выходит раз в три месяца;
- 3) Издается на русском языке;
- 4) Распространяется в Санкт-Петербурге, Москве, крупных городах;
- 5) Способы распространения — по подписке и через книжные магазины.

Потенциальной аудиторией издания являются любители архитектуры в Санкт-Петербурге, Москве, крупных городах:

- 1) Мужчины и женщины, 30 лет и старше;
- 2) Имеют высшее образование;
- 3) Доход средний или выше среднего;
- 4) Проживают в крупных городах;
- 5) Интересуются теорией и историей архитектуры: студенты-архитекторы, практикующие архитекторы, дизайнеры, представители смежных профессий;
- 6) Ценят качественную полиграфию.

Предполагаются следующие каналы распространения альманаха:

- 1) Подписка. Удобный для читателя способ. Кроме того, поскольку подписка оплачивается единым платежом сразу за несколько номеров, появляется возможность планирования будущих выпусков без кассовых разрывов;
- 2) В розницу в книжных магазинах.

Очевидно, что согласно выводу второй главы «Пантеон» является архитектурным изданием третьего типа (см. приложение Б, таблицу 2).

Таким образом, в соответствии с вышесказанной информацией по концепции издания и его целевой аудитории была поставлена следующая дизайнерская задача: сделать простую, солидную, внушающую доверие и авторитет композиционно-графическую модель. Дизайн «Пантеона» должен быть сдержанным и умеренным. В соответствии с выводом второй главы должно быть уделено внимание материальным характеристикам. Концепция и требования аудитории предполагают, что альманах должен создавать ощущение качественного и премиального издания, поэтому в нем не должно быть рекламы, а также высокие требования к качеству печати и деталям типографики.

Чтобы выполнить поставленную задачу и удовлетворить целевую аудиторию, было решено придать «Пантеону» следующие параметры:

- 1) Формат — 14,5 на 19 см;

- 2) Рельефная тонированная бумага:
  - a. Достаточной плотности, чтобы не царапать пальцы и не просвечивать изображения;
  - b. Не белая. «Белизна кажется не только холодной и неприязненной — она мешает, слепит глаза, как снежное поле. Книжная страница становится неприятно прозрачной; белый тон бумаги, вместо того чтобы сливаться воедино с зеркалом набора, отходит в глубину, образуя другую оптическую плоскость»<sup>1</sup>;
- 3) Сделан как традиционная книга: с твердым переплетом и потетрадным шитьем, что придает изданию увесистость;
- 4) Черно-белые изображения, но печать полноцветная (подробнее в параграфе 3.3);
- 5) В верстке совмещены приемы классической и модернистской типографики (см. приложение Б, таблицу 1).

Таким образом, «Пантеон» представляет собой «удлиненный вертикальный прямоугольный блок из сфальцованных в тетради листов, сшитых в корешке, с переплетом»<sup>2</sup>, т. е. классический формат книги, сформированный еще в XVI веке при Клоде Гарамоне. Это придает альманаху увесистый и надежный вид. В то же время применение в верстке некоторых приемов модернистской типографики придает изданию более современный вид.

В следующих параграфах композиционно-графическая модель описана подробнее и обоснованы принятые решения.

### **§3.2. КОМПОЗИЦИЯ И ПРОПОРЦИИ: ФОРМАТ, ПОЛЯ, СЕТКА**

«Книги можно поделить на две основные группы: те, что мы кладем на стол, чтобы их изучать, и те, которые мы читаем сидя, откинувшись на стуле,

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 199.

<sup>2</sup> Там же. — Стр. 32.

в кресле или в поезде».<sup>1</sup> Альманах «Пантеон» предназначен прежде всего для чтения. Это значит, что следовало выбрать формат такой, какой удобно читать и носить с собой. Чихольд считал, что этих целей предназначен формат ин-октаво, т. е. 20 на 25 см.<sup>2</sup>

Выбранный формат крышки альманаха — 14,5 на 19 см, т. е. практически 3:4. Чихольд считал этот формат «простым, рациональным» и «ясным, продуманным и определенным»<sup>3</sup>. Такой формат выбран по следующим причинам:

- 1) Удобно держать в руке. Удобно положить на полку. Не слишком громоздкий, чтобы переносить с собой;
- 2) С другой стороны, слегка вытянутый в ширину формат, чтобы было удобно размещать широкие и панорамные архитектурные снимки.

Для верстки альманаха выбраны два шаблона размещения материала на страницах: для текстовых страниц и для страниц с фотографиями.

Для полосы набора выбран канон Д. ван де Граафа (см. приложение А, рис. 10), потому что эти пропорции удобны для чтения в малом формате. Дело в том, что при чтении издания формата 14,5 на 19 см пальцы читателя закрывают низ и край страницы. Поэтому подходит канон с большими полями внизу и по бокам. Пример см. рис. 7–8, приложение Д.

В то же время, чтобы разнообразить дизайн, для некоторых страниц выбран альтернативный формат на основе модульной сетки. Этот шаблон предназначен для страниц с иллюстрациями, шмуцтитулов, страницы с содержанием и некоторых других.

Один из примеров использования этого формата на рис. 4 приложения Д. Фотография занимает все печатное поле страницы. Отступы по 1 см со всех сторон и 1,4 см со стороны корешка (на 4 мм больше из-за изгиба бумаги, ви-

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — Стр. 45.

<sup>2</sup> Там же. — Стр. 46.

<sup>3</sup> Там же.

зуально отступ со всех сторон выглядит одинаково). Поле в 1 см воспринимается зрителем как рама, делает снимок более основательным и цепляет внимание к снимку больше, чем цеплял бы, если этого отступа не было.

На том же развороте (на странице справа) показан другой пример использования шаблона фотостраницы. На одном развороте должен быть только один визуальный акцент, поэтому эта фотография сверстана меньше, чем та, что на левой странице.

Колонцифра (т. е. номер страницы) и колонтитул не относятся к полосе набора. В альманахе они расположены на 24 пт ниже полосы набора, по вертикали выравнены по внешней границе полосы набора. Такое местоположение стройнит страницу.

### **§3.3. ЦВЕТ**

Концепция альманаха предполагает, что издание черно-белое. Такое решение принято по следующим причинам:

- 1) Черно-белая гамма соответствует концепции и поставленной перед дизайнером задаче;
- 2) Черно-белый вид фотографий несколько маскирует недостатки, артефакты, плохое качество снимков, если есть такие;
- 3) С черно-белыми изображениями легче работать оформителю: для получения приемлемого результата возможно просто придерживаться алгоритма, который будет рассмотрен дальше. Для цветных изображений такой единый алгоритм слишком сложен.

Несмотря на то, что все изображения черно-белые, печать требуется полноцветная. Это нужно, потому что черно-белая печать недостаточно контрастна и снижает резкость. Благодаря полноцветной печати существует возможность добавить легкое тонирование некоторым элементам оформления. Например, плашкам под шмуцтитутлами (см. приложение Д, рис. 13). Такое тонирование незаметно, но делает композицию страницы визуально стройнее.

Можно провести аналогию с веб-дизайном, где для текста используют 80-процентный серый, а не абсолютно черный цвет.

Недостаток идеи делать альманах черно-белым выражается в том, что пропадает возможность создания контраста и динамичности с помощью цвета.

Вместо этого контраст создается другими способами, например, с помощью разницы буквицы и кегля основного шрифта (см. пример приложение Д, рис. 14).

В подготовке изображений альманаха к печати существуют нюансы. Например, нельзя просто перевести фотографию из цветной в черно-белую, поскольку независимо от способа перевода результат получается малоконтрастный и неприемлемый (пример см. приложение А, рис. 11). Дело в том, что цветные и черно-белые изображения воспринимаются зрителем по-разному. Даже очень хорошая цветная фотография, переведенная в градации серого, как правило становится блеклой и тухлой. По этой причине работа с изображениями предполагает наличие определенного порядка действий.

Все изображения в альманахе делятся на фотографии и схемы. Для тех и других порядок обработки различен. Применяется программа Adobe Photoshop. Для фотографий разработан следующий алгоритм:

- 1) Сделать изображение черно-белым с помощью соответствующего корректирующего слоя;
- 2) Преобразовать изображение в цветовой профиль СМУК. Сделать это нужно на этом этапе, потому что на любом другом вероятно возникновение артефактов на финальном изображении. Например, качественное ухудшение градиентов;
- 3) Кадрировать фотографию в нужные пропорции;
- 4) Повысить контрастность подходящими способами. Например, через корректирующий слой кривых. Желательно настроить точки белого и черного;
- 5) Вручную добавить контраст на необходимых местах фотографии с помощью инструментов осветления и затемнения, используя слой с

50-процентным серым и режимом наложения «перекрытие». Делать это нужно несколько раз с использованием масок для создания эффекта контрастных границ как на пленочных снимках;

- б) Настроить виньетирование;
- 7) Применить фильтр «рассеянное свечение» с маленькими показателями, что добавит снимку легкое свечение как на пленке;
- 8) Настроить резкость любым способом. Например, с помощью фильтра «цветовой контраст» с режимом наложения «перекрытие»;
- 9) Перевести фотографию в нужный размер и в разрешение 300 точек на дюйм;
- 10) Еще раз настроить резкость любым способом.

Пример работы алгоритма см. приложение А, рис. 12.

Алгоритм обработки схем:

- 1) Сделать изображение черно-белым соответствующим корректирующим слоем;
- 2) Повысить контрастность подходящим способом, чтобы сделать изображение штриховым. Это можно сделать также с помощью каналов;
- 3) Преобразовать изображение в цветовой профиль СМУК;
- 4) Настроить резкость любым способом. Например, с помощью фильтра «цветовой контраст» с режимом наложения «перекрытие»;
- 5) Перевести фотографию в нужный размер и в разрешение 300 точек на дюйм;
- б) Еще раз настроить резкость любым способом.

### §3.4. ШРИФТ

*«Дело не только в том, чтобы выбрать красивый шрифт для определенной задачи. Шрифт должен соответствовать своему назначению и окружению»<sup>1</sup>*

Для композиционно-графической модели альманаха выбраны следующие шесть шрифтов (см. приложение А, рис. 13 и 14):

- 1) PT Serif в трех начертаниях: Regular для основного текста, а также Italic и Bold;
- 2) PT Sans в двух начертаниях: Regular и Bold;
- 3) Intro Cond Black в качестве ключевого акцентного шрифта.

PT Serif и PT Sans выпущены российскими дизайнерами в 2009–2010-е гг. Это шрифты универсального назначения. PT Serif — антиква переходного стиля. PT Sans — гуманистический гротеск.<sup>2</sup>

«Шрифтовые формы точно так же, как слова и фразы, имеют тон, тембр, характер».<sup>3</sup> PT Serif и PT Sans выбраны по следующим причинам:

- 1) Удобочитаемы (см. параграф 1.2.3);
- 2) Красивы;
- 3) PT Serif смотрится достаточно консервативно, что визуально соответствует концепции альманаха;
- 4) PT Serif, как антиква переходного стиля, хорошо печатается и на гладкой, и на фактурной бумаге;
- 5) PT Serif и PT Sans сочетаются друг с другом (см. параграф 1.2.3);
- 6) У обеих гарнитур большое количество знаков для разных языков — подойдут на все случаи;

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. — Стр. 45.

<sup>2</sup> Общедоступные шрифты с поддержкой национальных алфавитов России. — <https://www.rgature.ru/public>, 2011.

<sup>3</sup> Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике. — М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2006. — Стр. 23.

- 7) Есть дополнительные начертания, например, узкие (Condensed), широкие (Caption), моноширинные (Mono);
- 8) Гарнитурные распространяются по открытой пользовательской лицензии, т. е. бесплатны.

Шрифт Intro Cond Black в качестве акцентного выбран по следующим причинам:

- 1) Удобочитаем;
- 2) Красив;
- 3) Шрифт насыщенный, т. е. штрихи толстые. Это подходит для печати шелкографией по тканевой обложке книги;
- 4) Шрифт также бесплатен;
- 5) Отлично сочетается и контрастирует с гарнитурами PT Serif и PT Sans (см. параграф 1.2.3).

Шрифт Intro Cond Black сочетается с гарнитурами PT Serif и PT Sans по следующим причинам:

- 1) Строчные буквы PT Serif и PT Sans имеют примерно одинаковые пропорции с буквами Intro Cond Black. Это видно, например, по букве «О»;
- 2) Заостренные засечки PT Serif соответствуют заостренным элементам некоторых букв Intro Cond Black, например, «И», «М»;
- 3) Шрифты сильно разнятся по насыщенности, хорошо отличаются издали.

Все случаи применения шрифтов в альманахе настроены в соответствующем файле .indd в меню «Стили абзаца» и «Стили символов». Самые распространенные случаи:

- 1) Стил «Текст». Предназначен для основного текста. Выбран шрифт PT Serif Regular: кегль — 11 пт, интерлиньяж — 16 пт, выключка влево. Эти параметры смотрятся гармонично при заданном формате издания и пропорциях полосы набора;

- 2) Стил «Текст: акцент». Применяется для выделения отдельных слов и фраз в основном тексте. Шрифт — PT Sans Bold. Чтобы стиль визуально не выбивался из полосы набора (что неприемлемо), кегль уменьшен на 1 пт — до 10 пт — и увеличена разрядка. Это выглядит и достаточно контрастно относительно основного текста, и не слишком бросается в глаза (см. пример на рис. 8 и 14, приложение Д);
- 3) Стил «Текст: цитата». Применяется для цитат в основном тексте. Шрифт — PT Sans Regular, выравнивание посередине. На 5 мм сужены поля слева и справа;
- 4) Стил «Пояснение». Предназначен для подписей к иллюстрациям и схемам. Шрифт — PT Sans Regular, 10 пт;
- 5) Стил «Заголовок 2-го уровня». Шрифт — PT Sans Bold, 12 пт. Стил настроен так, чтобы заголовок занимал две строки, но был визуально ближе к тому тексту, к которому относится.

Основным принципом в составлении шрифтового расписания было соблюдение баланса между тем, чтобы создать достаточный визуальный контраст, и тем, чтобы этот контраст не слишком бросался в глаза.

\* \* \*

В разработанной композиционно-графической модели применены сдержанные, умеренные дизайнерские приемы, призванные не отвлекать внимание читателя от текстов, а наоборот — концентрировать на содержании.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разработана композиционно-графическая модель архитектурного альманаха «Пантеон»:

- 1) Сверстан пилотный выпуск на 112 страниц (см. приложение Д);
- 2) Подготовлен файл .indd с настроенными шаблонами, сетками и стилями.

Для разработки макета проведена теоретическая работа. Поскольку альманах — это сборник текстов, во главу угла поставлена типографика. В первой главе выявлены и описаны ее инструменты, в результате были получены следующие выводы:

- 1) Типографика складывалась на протяжении столетий на основе фундаментальных законов человеческого восприятия;
- 2) Все инструменты типографики можно разделить на три группы: шрифт, цвет, а также композиция и пропорции;
- 3) Изначально типографика была очень консервативна. В девятнадцатом веке произошел кризис, который привел к европейскому модернизму, обогатившему типографику новыми инструментами;
- 4) Кризис разделил типографику на две исторические традиции: классическую и модернистскую, сравнение которых дано в приложении Б, таблице 1.

Во второй главе рассмотрено на примерах, как работают выявленные и описанные в первой главе инструменты типографики. Выводы второй главы:

- 1) Современный книжный и журнальный дизайнер работает сразу и с классической, и с модернистской типографикой;
- 2) Современные тематические архитектурные издания бывают трех типов: массовые и профессиональные журналы, а также альманахи.

Типы отличаются друг от друга набором характеристик: по тиражу, аудитории, способу существования и др. (см. приложение Б, таблицу 2);

- 3) Потребление печатной продукции в цифровую эпоху вынуждает читателя уделять внимание таким материальным характеристикам издания, как бумаге, фактуре обложки, качеству переплета и т. д.

Полученные выводы были использованы при разработке композиционно-графической модели.

В соответствии с указанной концепцией издания и его целевой аудиторией была поставлена следующая дизайнерская задача: сделать простую, солидную, внушающую доверие и авторитет композиционно-графическую модель. Дизайн альманаха должен быть сдержанным и умеренным, создавать ощущение качественного и премиального издания, поэтому в нем не должно быть рекламы, а также высокие требования к качеству печати и деталям типографики.

В разработанной композиционно-графической модели применены сдержанные, умеренные дизайнерские приемы. Они призваны концентрировать внимание читателя на содержании, не отвлекать от вдумчивого чтения.

Результаты данного труда могут быть применены в реальной работе.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике. — М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2006. — 432 с.
2. Ващук, О. Швейцарская школа графического дизайна как явление проектной культуры XX в.: автореф. дис. канд. искусств. — СПб, 2009. — 33 с.
3. Головач, В. Культура дизайна. — <https://medium.com/culture-of-design>, 2014.
4. Горбунов, А. На что опереться русскому дизайнеру. — <http://artgorbunov.ru/bb/soviet/20141201>, 2014.
5. Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — 384 с.
6. Ильяхов, М. Макет журнала «Главбух». — <http://artgorbunov.ru/projects/glavbukh-print/recycled>, 2015.
7. Иттен, Й. Искусство цвета. — М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2007. — 96 с.
8. Качалова, М. Зачем нужны архитектурные журналы: как PIN-UP, Clog, Candide и другие журналы помогают архитекторам. — <http://www.lookatme.ru/mag/live/opinion/196669-archzine>, 2013.
9. Королькова, А. Живая типографика. — М.: Контрформа, 2006. — 224 с.
10. Косенко, П. Живая цифра: книга о цвете, или Как заставить дышать цифровую фотографию. — М.: Тримедиа Контент, 2013. — 286 с.
11. Красильщик, А. Как оформлять книги: рассказывает Борис Трофимов. — <http://arzamas.academy/mag/378-trofimov>, 2016.
12. Кричевский, В. Типографика в терминах и образах. Том I. 158 терминов. — М.: Слово, 2000. — 144 с.
13. Мильчин, А. Культура издания, или Как не надо и как надо делать книги: практическое руководство. — М.: Логос, 2002. — 224 с.

14. Михеева, М. Дизайн-исследование: методическое указание. — М.: МГТУ им. Н. Баумана, 2009. — 85 с.
15. Мюллер-Брокманн, Й. Модульные системы в графическом дизайне: пособие для графических дизайнеров, типографов и оформителей выставок. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014. — 184 с.
16. Общедоступные шрифты с поддержкой национальных алфавитов России. — <https://www.paratype.ru/public>, 2011.
17. Патрикеев, Я. 95% веб-дизайна составляет типографика. — <https://habrahabr.ru/post/40056>, 2008.
18. Петухова, Е. Кирилл Асс: «Мы оказались в ситуации безъязыкости архитектуры». — <http://archi.ru/russia/62125/kirill-ass-my-okazalis-v-situacii-bezyazykosti-arkhitektury>, 2015.
19. Рудер, Э. Типографика: руководство по оформлению. 3-е изд. — М.: Книга, 1982. — 290 с.
20. Суходольский, И. Швейцарская типографика: что и зачем? — <https://medium.com/@iliasunset/-f452aa37be68#.4updknpml>, 2014.
21. Уайт, Я. Редактируем дизайном. Классическое руководство: как завоевать внимание читателей. — М.: Университетская книга, 2008. — 244 с.
22. Феличи, Д. Типографика: шрифт, верстка, дизайн. 2-е изд. — СПб: БХВ-Петербург, 2014. — 496 с.
23. Хмельницкий, Д. Личный вклад: Сталин и архитектура. — <http://archi.ru/files/publications/virtual/hmelnitsky.htm>, 2004.
24. Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — 244 с.
25. Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — 228 с.
26. Чихольд, Я. Образцы шрифтов: руководство с примерами шрифтов для дизайнеров, графиков, скульпторов, граверов, литографов, издательских работников, типографов, архитекторов и студентов художественных училищ. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. — 248 с.

27. Шпикерманн, Э. О шрифте. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. — 208 с.
28. Штанга, И. Три способа закрыть прямоугольник. — <http://nobelfaik.livejournal.com/70458.html>, 2014.
29. Harrower, T. The Newspaper Designer's Handbook. 6th Edition. — N. Y.: McGraw-Hill Education, 2007. — 192 p.

# **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



**Рис. 1. Надписи на станциях московского метро как образец деградации визуальной среды в России**

Вверху — две оригинальные надписи на станциях, возведенных, соответственно, в 1954 и 1935 гг. Внизу — надпись, появившаяся в результате современной реконструкции. Очевидна разница во внимании к деталям у авторов разных эпох

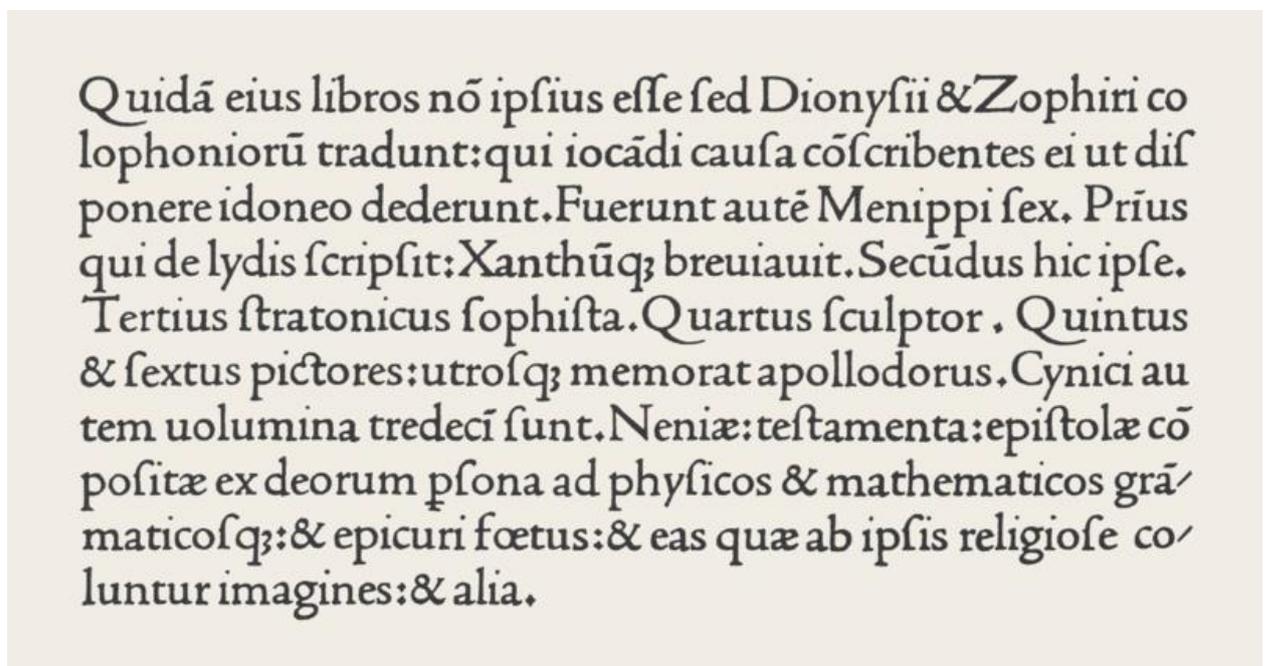
*Источник: Головач, В. Культура дизайна. — <https://medium.com/culture-of-design>, 2014.*



**Рис. 2. Демонстрация контрастности разных шрифтов**

Контрастность шрифта — это разность толщины горизонтальных и вертикальных штрихов букв

*Источник: Правила удобочитаемости: дизайн как наука. — [http://designscience.ru/2009/04/pravila\\_udobochitaemosti\\_p1](http://designscience.ru/2009/04/pravila_udobochitaemosti_p1), 2009.*



**Рис. 3. Репродукция шрифта Николя Жансона, ок. 1470 г.**

Образец печатного шрифта, разработанного на основе антиквы

*Источник: Wikimedia Commons. — [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jenson\\_1475\\_venice\\_laertius.png?uselang=ru](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jenson_1475_venice_laertius.png?uselang=ru), 2006.*

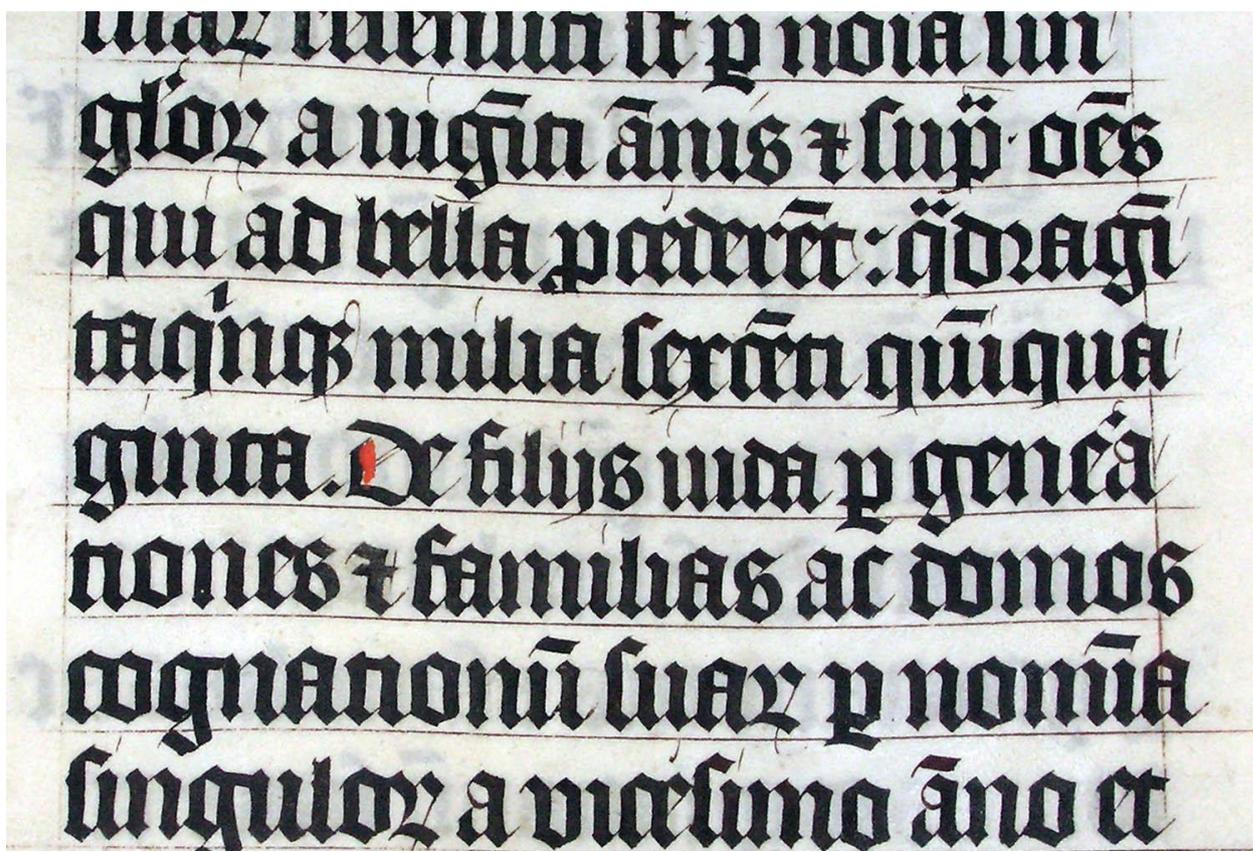


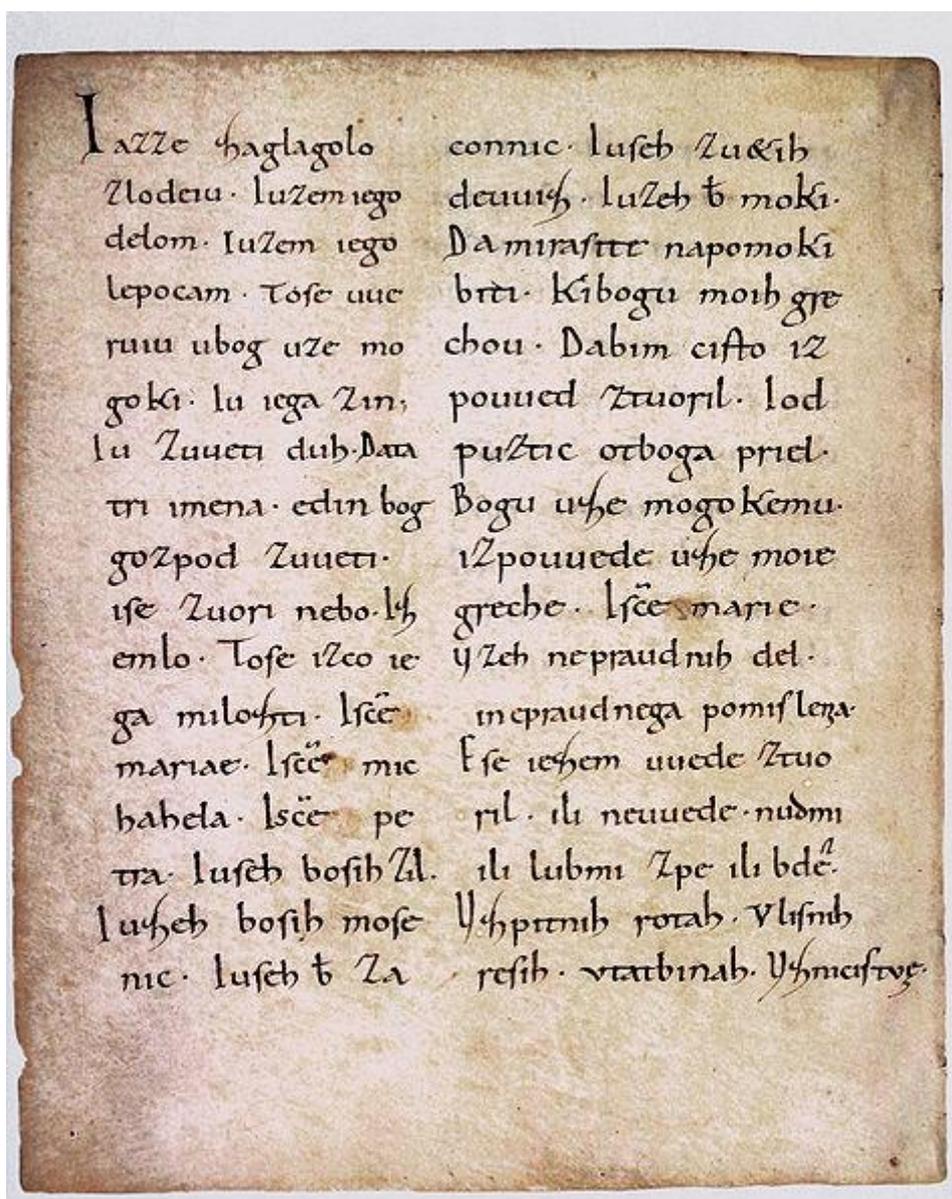
Рис. 4. Образец готического шрифта в рукописи Библии, 1407 г.

Источник: Wikimedia Commons. — <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Calligraphy.malmesbury.bible.arp.jpg?uselang=ru>, 2005.



**Рис. 5. Надпись на колонне Траяна, 62–65 гг. нашей эры**

Образец древнеримского капитального шрифта, из которого впоследствии вырос маюскульный шрифт, затем ставший современными прописными буквами  
*Источник: Жуков, М. Шрифт Траяновой колонны — в России и Америке. — <http://typejournal.ru/articles/The-Trajan-Letter-in-Russia-and-America>, 2015.*



**Рис. 6. Фрагмент Фрейзингенской рукописи, написанной каролингским минускулом, X–XI века**

Каролингский минускул является разновидностью т.н. «минускульного шрифта» — предка современных строчных букв

Источник: *Wikimedia Commons*. — [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freising\\_manuscript.jpg?uselang=ru](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freising_manuscript.jpg?uselang=ru), 2004.

**Garamond**  
Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll  
Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Xx Yy  
Zz ! @ # \$ % & \* ( ) + = \_ -

**Bodoni**  
Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll  
Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Xx  
Yy Zz ! @ # \$ % & \* ( ) + = \_ -

**Рис. 7. Гарнитурa Garamond (XVI век) и Bodoni (XVIII век)**

Наглядные образцы антикв старого и нового стилей соответственно



**Рис. 8. Немецкие плакаты, 1920-е гг.**

Образцы новой типографики, в которых применены приемы, описанные на стр. 11–12

*Источник: The New Typography — <http://www.sundance.tv/blog/tag/new-typography>, 2010.*



Рис. 9. Современные плакаты в швейцарском стиле

Наглядно использование идей интернациональной типографики, описанных на стр. 13–14, особенно модульной сетки

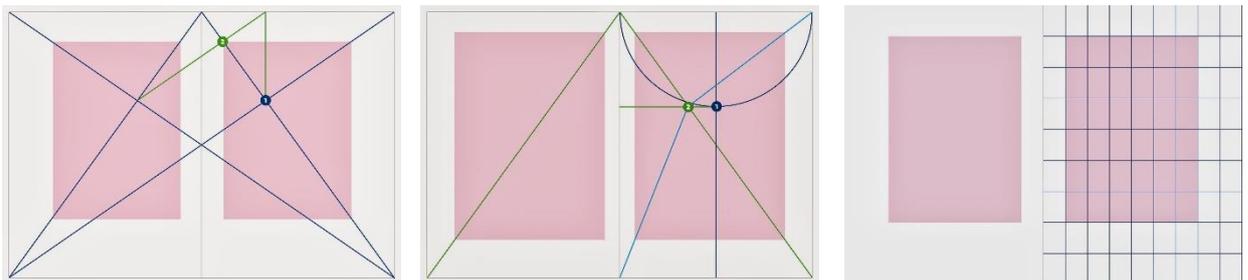


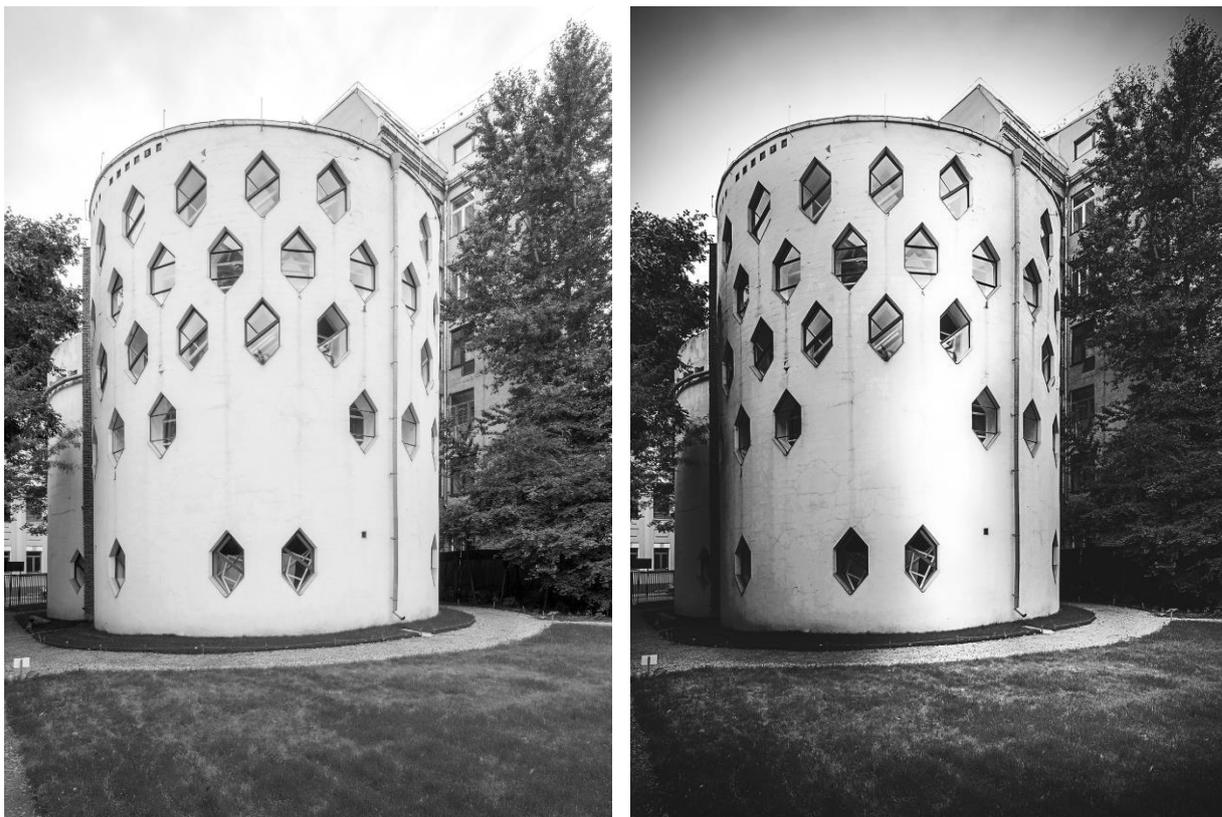
Рис. 10. Каноны для выбора полосы набора: Д. ван де Граафа, Д. Шульца и Р. Розариво соответственно

Источник: Арап, Е. Способы определения формата полосы и полей. — [http://earap.blogspot.ru/2014/03/blog-post\\_16.html](http://earap.blogspot.ru/2014/03/blog-post_16.html), 2014.



**Рис. 11. Перевод изображения из цветного в черно-белое**

Использовано простое наложение черно-белого корректирующего слоя, поэтому результат получился слабым и малоконтрастным. Очевидно, требуется дополнительная обработка



**Рис. 12. Сравнение результата обработки изображения с помощью алгоритма, описанного в параграфе 3.3, с исходником**

Исходное изображение слева. Снимок справа стал четче, контрастнее, живее



Рис. 13. Шрифты, выбранные для композиционно-графической модели архитектурного альманаха

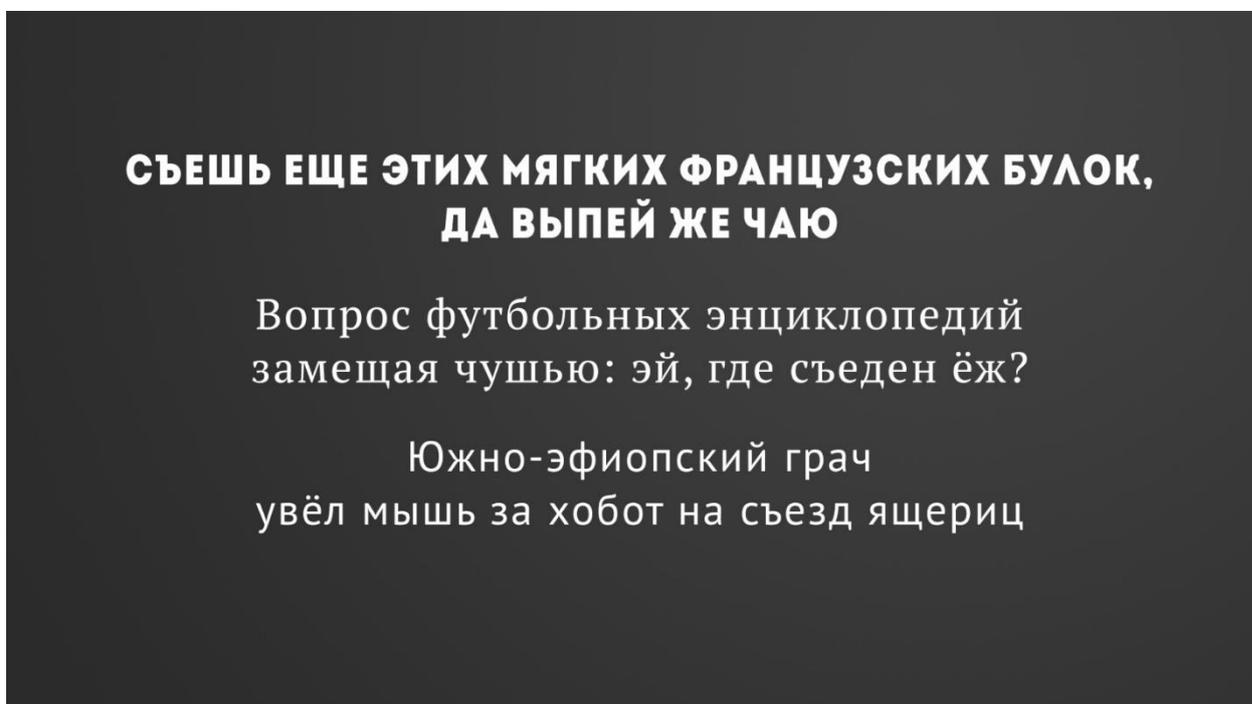


Рис. 14. Панграммы с выбранными шрифтами

Панграмма — это фраза, в которой использованы все буквы алфавита. Используется в типографике, чтобы увидеть все буквы в шрифте

## ТАБЛИЦЫ

Таблица 1

### Сравнение инструментов классической и модернистской типографики

	<b>Классическая типографика</b>	<b>Модернистская типографика</b>
<b>Общие принципы</b>	Соблюдение традиций	Отказ от традиций
	Красота и декоративность, индивидуальность	Функциональность, ясность, простота, массовость
<b>Композиция и пропорции</b>	Строго симметричная композиция	Особый акцент на ассиметричной композиции
	Широкие поля	Зачастую малые поля
	Буквицы и абзацные отступы	Отказ от буквиц, абзацных отступов и использование слепых строк вместо них
	Применение полосы набора	Абсолютно свободная композиция
	Строгость в соблюдении правил орфографии	Эксперименты с орфографией: иногда все слова могут писаться или только строчными или только прописными
	Слабый контраст. Издалека текст должен смотреться серым пятном	Любовь к контрасту
		Любовь к секте и модулям
	Колонцифра и колонтитулы равняются по полосе набора	Колонцифра и колонтитулы могут располагаться где угодно
<b>Цвет</b>	Редкое применение цвета	Частое применение цвета как приема выделения
	Редкое применение иллюстраций ввиду технологических ограничений	Применение фотографий

## Окончание таблицы 1

<b>Цвет</b>	Иллюстрации равняются по общей полосе набора	Иллюстрации могут занимать любое положение на листе
	Орнаменты, иногда цветные	Отказ от орнаментов
<b>Шрифт</b>	Скромные шрифтовые приемы	Зачастую очень контрастные шрифтовые приемы
	Заголовок всегда крупнее основного текста	Заголовок может быть и меньше основного текста
	Применение антиквы	Широкое применение гротеска
	Выключка по ширине	Любая выключка
	Частое использование национальных шрифтов, например, готических	Отказ от национальных шрифтов, например, фразтуры

Таблица 2

## Типы архитектурных изданий

	<b>Массовое издание</b>	<b>Профессиональное издание</b>	<b>Альманах</b>
<b>Аудитория</b>	Массовая аудитория. Максимально широкая	Профессиональное сообщество	Профессиональное сообщество и эрудированные любители
<b>Уровень подготовленности аудитории</b>	Начальный	Профессиональный	Высокий
<b>Способ существования</b>	Реклама, партнерские программы	Реклама, партнерские программы, гранты, спонсорство. Зачастую издаются какими-либо организациями.	Гранты, спонсорство. Как правило, издаются какими-либо организациями. Зачастую не нацелены на окупаемость
<b>Тираж</b>	Десятки тысяч, иногда сотни тысяч	Тысячи, десятки тысяч	Сотни, тысячи
<b>Периодичность</b>	Чаще всего издается ежемесячно	Ежемесячно или реже	Раз в три месяца или реже
<b>Что важнее: текст или иллюстрация</b>	На первом месте иллюстрация, но текст тоже имеет значение. В каждом номере есть большие тексты	Важны и текст, и иллюстрация	На первом месте текст, но иллюстрации тоже есть
<b>Примеры (подробнее см. параграф 2.1)</b>	«AD. Architectural Digest», «Dwell»	«Architect», «Современная архитектура» (1926–1930-е)	«Academia. Строительство и архитектура»

# АРХИТЕКТУРНЫЕ ИЗДАНИЯ



Рис. 1. Журнал «AD. Architectural Digest». №2, 2016 г. Стр. 34–35



Рис. 2. Журнал «AD. Architectural Digest». №2, 2016 г. Стр. 42–43



Рис. 3. Журнал «AD. Architectural Digest». №2, 2016 г. Стр. 64–65



Рис. 4. Журнал «AD. Architectural Digest». №2, 2016 г. Стр. 114–115



## UNDERSTANDING HAZARD, EXPOSURE, AND RISK IN THE BUILT ENVIRONMENT

Presented by:  
**American Council**



**LEARNING OBJECTIVES**

Upon completion of this course the student will be able to:

1. Understand the difference between "hazard," "exposure," and "risk" and how they relate to indoor air quality and product selection.
2. Describe the limitations of hazard-only assessment when selecting building materials and the benefits of including other factors beyond hazard in product selection.
3. Identify appropriate national guidance materials for evaluating building products and materials to enhance the health, safety and welfare of the occupants.
4. Identify resources available that help you evaluate exposure levels to ingredients in building products and materials.

**CONTINUING EDUCATION**

AIA CREDIT: 1.0 LU/LEW  
AIA COURSE NUMBER: AIA/CESU2016-015

Use the learning objectives above to focus your study as you read this article. To earn credits and obtain a certificate of completion, visit [www.aiaa.org](http://www.aiaa.org) and complete the quiz for free as you read this article. If you are new to AIA, visit [www.aiaa.org](http://www.aiaa.org) to learn more about continuing education in your area.

By Andrew Hunt

Very dry architects, builders, and other building professionals specify and use products that help them create appealing, durable, and functional homes, offices, schools, hospitals and other structures. Innovations in chemistry contribute greatly to developing building materials that help meet today's evolving needs. For example, high performance spray foam insulation helps improve buildings' energy efficiency, synthetic flooring in hospitals and operating rooms can be easily cleaned and disinfected, and plastic coatings added to metal roofing can protect the roof for years from corrosion and the physical impacts of storms and the elements.

While these innovations have tremendous benefits, there is increased interest around how building materials may affect the health of building occupants and the environment. Architects and other building professionals want to understand health and safety information about product ingredients and be able to make informed choices about the materials they select.

Balancing important factors like performance, durability, and aesthetics with health, safety and environmental impacts can be a challenge. But an informed material selection process can help address the health, safety and welfare of building occupants without confining the building materials used.

This article will review basic concepts that could change how you look at materials and your materials specification process. It begins with understanding the differences between hazard, exposure and risk or danger—the importance of considering product use and exposure and the limitations of using a hazard-only decision making process when selecting building materials. This article also will do some tool, guidance and resource available for evaluating products and materials to help

achieve both a high quality construction project, and one that is safe for building occupants. Finally, the article will provide information to help you select building materials safely.

**SECTION 1—CONSIDERING HAZARD, EXPOSURE AND RISK WHEN SELECTING BUILDING MATERIALS**

Material selection is a critical aspect of the building design and construction process. The materials that comprise a building not only affect how the building looks and performs, but also can have an impact on the health, safety, and welfare of the people in the building. Increasingly, architects and builders seek to specify and provide clients with innovative materials that not only perform well, but also reduce the amount of resources consumed and improve overall health and environmental impacts.

Selecting the appropriate building materials can be a straightforward task with the proper information. But what information should building professionals consider before making a selection decision?

**Defining hazard, exposure, and risk**

When selecting a material or product for a building project, the core issue comes down to understanding the difference between hazard and exposure, and the distinction of both when it comes to informing risk or danger. So what goes into the determination that a material or product might cause harm to a person or the environment?

An easy way to think of the relationship is that a **hazard** is anything that might cause harm to a person because of some characteristic it has. **Exposure**, or contact, relates to the amount of or frequency with which a person comes in contact with the hazard. Think of exposure as "haz and in contact" with use or another form of contact. **Risk** is the possibility of harm that may come from exposure to a hazard. Danger is a commonly used term to indicate risk. Alone, a hazard does not present a real danger unless there is contact, a level of exposure.

To put it in terms of a simple equation:  
**Hazard x Exposure = Risk**

An example that illustrates this concept is exposure to sunlight, specifically the sun's ultraviolet rays. In temperate climates, ten minutes of direct sun exposure without sunscreen will likely not harm a person, and can be beneficial by providing a natural dose of Vitamin D. However, longer time spent in the sun—30 minutes, an hour or longer, might result in painful sunburn, and the risk of the negative effect—the sunburn—increases as the exposure time increases. Risk can also increase if the exposure is more concentrated—ten minutes of exposure in a very hot climate at the peak of summer may result in sunburn, and longer exposure will increase the risk. To take this a step further, repeated or severe unprotected sun exposure may lead to skin cancer.

We can look at chemical ingredients in building materials in a similar fashion:

- **Hazard** refers to the inherent properties of a chemical substance that makes it capable of causing harm to a person or the environment.
- **Exposure** describes the amount, duration, and frequency with which

a chemical substance comes into contact with a person, group of people, or the environment.

- **Risk**, or danger, then, is the possibility of harm arising from particular exposure to a chemical substance, under specific conditions.

**Evaluating hazards**

In this article, we will consider two main types of hazards: human health and environmental. If direct human contact is anticipated, then questions related to human health hazards—also called the human health endpoints—are important. If direct human contact does not occur, but the product or material is expected to be used or discarded in a way that impacts water, soil, outside air, or wildlife, then environmental hazards are key.

Table 1 below provides a starting point for considering which hazards are relatively more important.

Hazard Endpoints	Human Health	Environmental
Chronic Effects	Yes	Yes
Cancer (Metastatic)	Yes	Yes
Reproductive Toxicity (EMG, Legal Organ System Toxic)	Yes	Yes
Acute Effects (Skin, Eye or Respiratory Irritation or Corrosion)	Yes	Yes
Chronic or acute aquatic toxicity	Yes	Yes
Respiratory or Neurotoxicity	Yes	Yes

Scientists classify hazards based upon test results that address exposure to the chemical in its pure form. Some tests are designed to indicate chronic toxicity (longer term or recurring repeat exposure) or acute toxicity (single or short term exposure). Generally, most chemical manufacturers are required to use the World Health Organization's Globally Harmonized System of Classification and Labeling (GHS), which provides a global framework for hazard labeling, classification, and labeling. In compliance with GHS, manufacturers provide a Safety Data Sheet that identifies chemical having a hazard classification. Most other manufacturers use a format similar to GHS to identify the chemical

Рис. 7. Журнал «Architect». №12, 2016 г. Стр. 46–47

## IDENTIFY PARAMETERS TO EVALUATE RETROFIT SCENARIOS AND BANK THEM

The expert identified six critical evaluation parameters and assigned a weighted percent for each parameter:

- Cost effectiveness—30%
- Moisture management/durability—20%
- Thermal performance—18%
- Air leakage—12%
- Disruptiveness/constructionality—9%
- Indoor air quality—6%

The nine retrofit scenarios were then evaluated against the six parameters and compiled into a final performance evaluation matrix to provide the overall performance for each scenario.

The top three scenarios in the matrix were then evaluated through the next stage. The three down-selected wall retrofit scenarios were Scenarios 1, 5, and 8.

**Test Key Parameters in the Lab for Energy Modeling**

The next stage of the evaluation process was to test the three down-selected scenarios using constructed mock-up walls, in the laboratory at ORNL, for:

- Thermal Performance (in accordance with ASTM C1363)
- Air Leakage (in accordance with ASTM E283)

The results obtained from the laboratory tests were then used as inputs for the energy modeling software to compute the energy savings and payback period for the three down-selected scenarios. The energy savings were computed against two baseline scenarios:

- Baseline 1: Baseline without existing insulation having an air leakage of 8 L/s/m² (1.6 dm³/m²) with existing existing insulation (Baseline R-value: R5).
- Baseline 2: Baseline with existing insulation having an air leakage of 8 L/s/m² (1.6 dm³/m²) and existing fiberglass insulation in the steel stud (Baseline R-value: R-11).

Based on the lab test results, the top two scenarios down-selected for field testing on the RFP at ORNL, were as follows:

- Scenario #1: Rigid R8 foam board (2") insulation with taped joints installed over existing insulation. Although this scenario was the most cost effective, it is dependent on the condition of the existing insulation.

## FIELD PERFORMANCE EVALUATION

Scenario	Installation Method	Cost Effectiveness	Moisture Management	Thermal Performance	Air Leakage (Equivalent)	Disruptiveness/Constructionality	Indoor Air Quality	Final Ranking
1	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	1st
2	Open wall	Low	Low	Low	Low	Low	Low	9th
3	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	2nd
4	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	3rd
5	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	4th
6	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	5th
7	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	6th
8	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	7th
9	2" rigid foam board (2") foam board	High	High	High	High	High	High	8th

**Field Performance Evaluation Matrix**



After laboratory tests were completed, the two top-performing scenarios were installed in the two-story RFP at ORNL to collect field data. The purpose of the field test was to analyze the field performance and construction for both retrofit scenarios.

The baseline wall assembly of the RFP was built to represent the typical wall assembly for a majority of the existing commercial buildings built before 1980.

The RFP is divided into eight zones with four zones on each floor. Each zone has the capability to be monitored separately.



Two retrofit scenarios, down-selected for field demonstration through this project, were installed in two of the eight zones in the RFP. The chosen zones were:

- Northwest zone on the first floor—installed with the energy efficient Scenario #5 (closed-cell spray foam R-5.7) insulation.
- Northwest zone on the second floor—installed with the cost-effective Scenario #1 rigid R8 foam board (2") insulation with taped joints installed over existing insulation.

Рис. 8. Журнал «Architect». №12, 2016 г. Стр. 52–53

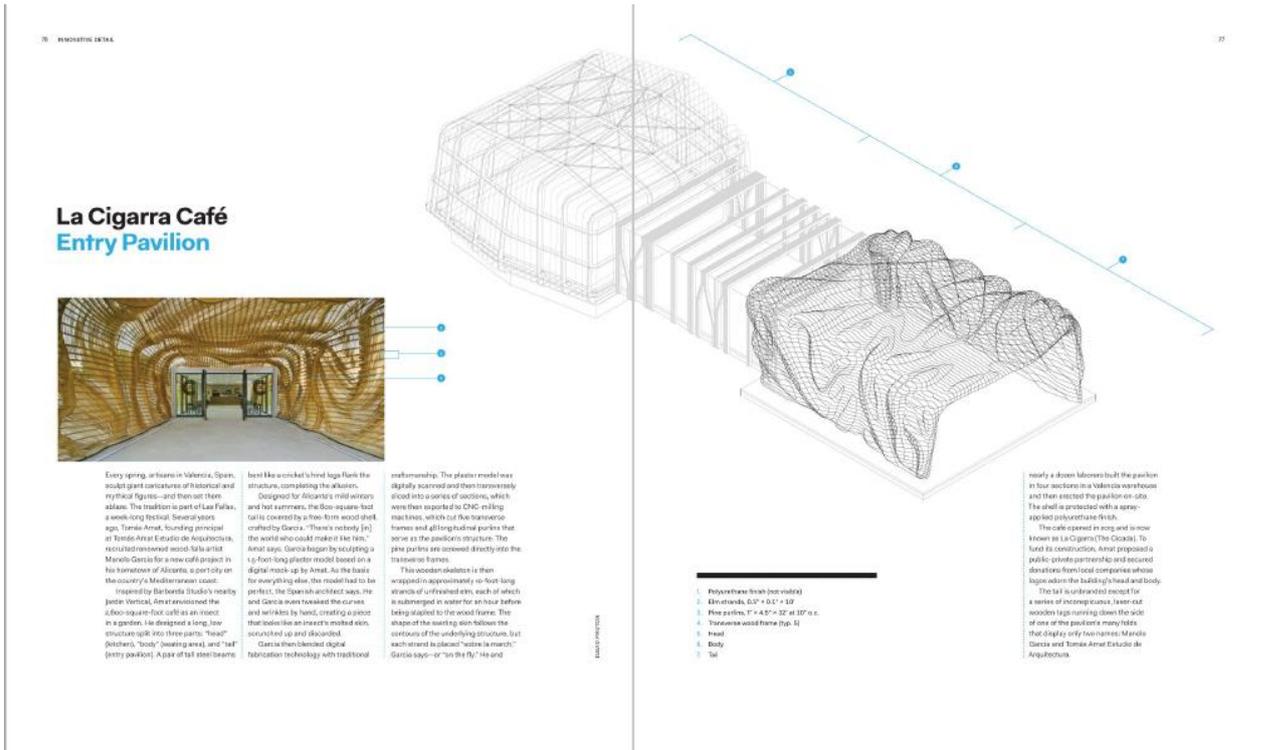


Рис. 9. Журнал «Architect». №12, 2016 г. Стр. 76–77



Рис. 10. Журнал «Architect». №12, 2016 г. Стр. 122–123



# les stars DU SALON DE MILAN

Parmi les innombrables nouveautés présentées au Salon de Milan en avril dernier, voici une sélection d'objets promis à un bel avenir.

PAR MYRIAM GAGNON

**E**nviron 2 500 entreprises réparties dans les 20 pavillons de la foire, sans compter 400 événements entre autres. Aussi bien dans qu'en survolant tout et son contraire, comme chaque année d'ailleurs, au Fatti Salone 2011. Il n'est pas facile, au long des kilomètres de stands, quelques tendances fortes ressortaient. Première constatation : en ces temps incertains, le design se veut rassurant.

### NOS CHOIX

1. En Rose - un tissu élastique et mailles exclusif à la marque Helene Pina Levi - vendu sur une roue en acier, la collection Haven est l'œuvre de architectes sud-ouest Chesson Kristvo Rune. **Latitude Nord, 4410 boul. St-Laurent, Montréal, 514 287-9038, latitude nord.com.**



2. Grâce au rembourrage ultra-épais garni d'un tissu stretch, le biennôme Plume épouse les formes du corps peu importe la position : assis, allongé, étiré. Une irrésistible invitation à la paresse que signent les Hères Boumoulec, étudiantes du design français, pour Ligne Roset. **Maxim Corbell, 1312, boul. Cavendish O., Montréal, 514 382-1443 / 1646, boul. Le Corbusier, Level, 490 682-3022, maisoncorbell.com.**

3. La nature selon Ferruccio Laviani (également à travers l'adorable suspension Bloom, récemment de Fezzetti en polycarbonate). **Kartell, Trieste, 385, place d'Youville, Montréal, 514 849-5225, kartell.com.**

4. Surtout sur la tendance salon créta, les grosses portures comme Celine ou B&B Italia admettent certaines pièces emblématiques à l'usage extérieur. **Miliché (C), Charles, d'Antonio Citraro, dans sa version plein air en polypropylène tissé et aluminium. Azzurro, 600, boul. de Malonneau Ouest, Montréal, 514 385-6762, azzurro.com.**

5. David Trubridge, chef de file néo-zélandais du mouvement slow design, a revisité la gloriette des jardins victoriens en mode contemporain. Stable et robuste malgré sa légèreté, la structure de Dream Space Dome se compose de languettes de pin de 5 mm d'épaisseur. Une fois démontée, elle pourrait tenir dans une valise. **Galene Co., 5235, boul. Saint-Laurent, Montréal, 514 377-8303, galene.com.**

6. Favis, du Barcelonais Jaime Hayton pour la marque scandinave Fritz Hansen, évoque, par sa forme enveloppante et ses petits pieds métalliques, le style élégant d'Alno Jacobson, architecte danois des années 50. **Latitude Nord (page 34).**

Рис. 11. Журнал «Decormag». №8, 2011 г. Стр. 34–35



« NOUS VOULIONS RESTER PROCHES DE LA TERRE ET GARDER LA SENSATION D'ÊTRE EN PLEIN BOIS. »

ANNE SPORTUN, PROPRIÉTAIRE

« Anne Sportun, adorable créatrice de bijoux, adore raconter des histoires. Comme ses souvenirs de camping en famille. Elle évoque avec moult détails les nuits passées à cinq - Anne, son mari Ian Woodbury, leurs enfants Haley, 17 ans, Merton, 13 ans, Sean, 7 ans, sans oublier leur chien de 45 kilos - dans deux minuscules cabanes, sur un lot reculé de 10 acres à Haliburton. « Nous avons été tellement heureux là-bas ! Nous n'avons pas l'électricité ! Tous nos repas étaient préparés avec un simple poêle Coleman. »

« Campeurs avertis, fervents amateurs de canot, les membres du clan ont mûrement réfléchi à la conception de leur maison de campagne. « Nous voulions rester proches de la terre, explique Anne, et garder la sensation d'être dans le nord, en plein bois. »

En 2008, notre joaillière a remarqué dans un magazine le chalet de Dan Molenaut. Elle y a tout de suite reconnu ce qu'elle cherchait pour sa propre demeure : un impact minimal sur l'environnement, un design sobre et une fenestration abondante. Par un heureux hasard, le cabinet d'architecture de Dan, charpentier manuel de métier, se trouvait dans la même rue que sa boutique de bijoux. Anne y a vu un signe du destin.

Baptisée « Sportwood », amalgame des notes de famille des propriétaires, la maison aux lignes étonnamment épurées qui se dresse aujourd'hui en bordure du lac

À GAUCHE C'est Anne Sportun, la propriétaire, qui a conçu les niches pleine hauteur bordant le poêle à bois. Très sobre, le mobilier de salle à manger accorde le minimalisme de l'aménagement.



« Les trois enfants s'amusent dans l'eau fraîche. Les grandes fenêtres offrent une belle perspective sur la nature. Pas d'embarras à redoubler sur le petit lac : un rive pour la tribu qui passe le plus clair de l'été à se baigner et à canoter. L'absence de meubles de rangement supérieurs dégage la cuisine. Armoires et poignées restent simples et fonctionnelles. »

Рис. 12. Журнал «Decormag». №8, 2011 г. Стр. 60–61

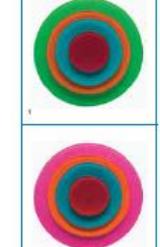
<p><b>Il Concorso SIDI</b></p> <p>Il debutto del SID avvenne nell'ambito del Salone Internazionale del Mobile di Valencia del 1989. L'impeto prese piede alla manifestazione con un'offerta di prodotti a una moltitudine di presentazioni inediti. SID ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte. Il Concorso SIDI ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte. Il Concorso SIDI ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte.</p>	<p><b>The SIDI Competition</b></p> <p>offer and presentation approach, making a remarkable impact that triggered much of SID's success at home and abroad in the years to come. SID thought it only right to choose the same event to celebrate its 20 years and, during FIM 2009, we set an international and fun area in Pavilion 16 of the exhibition centre covering more than 500 sq. m., where all the companies in the group were represented. The "SID 20 years in Valencia" area, in particular, was devoted to remember those who have been present at the Valencia Fair every year since 1989.</p>	<p><b>Stua: design e qualità</b></p> <p>Nei suoi vent'anni di attività come produttore di mobili, Stua ha sempre avuto collaterale, grazie per quanto mai associata per le qualità del design e della lavorazione, il suo formato particolare: modelli creati per durare a lungo. In questi 20 anni, un unico stile è sempre stato interpretato di anno in anno. La scelta del design è sempre stata di alto livello, in parte di ricerca, in parte di tradizione. Stua ha da poco aperto il suo primo negozio in Spagna, a Bilbao, ma è già presente a aperture del mondo, a Parigi, nei Marche. I due negozi sono stati progettati da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED. Il sistema di illuminazione è stato progettato da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED. Il sistema di illuminazione è stato progettato da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED.</p>	<p><b>Stua: design and quality</b></p> <p>"Vokobraci" lines of the structure were also available in stainless steel making it suitable for more critical surroundings, as suggested in the image from the advertising campaign in which the chair is placed inside a swimming pool - conditions for creating a piece that is perfect from all angles. Although the Stua's design products in the Stua chair, designed by Imela Garcia. Available in steel or brushed models, it is appropriate for the "dynamic" environment of the user without the need for complicated mechanisms.</p>
			
<p>In occasione di FIM 2009, SID ha allestito un'area di presentazione dedicata all'anno di nascita e al 20° anniversario del Salone Internazionale del Mobile di Valencia del 1989. L'impeto prese piede alla manifestazione con un'offerta di prodotti a una moltitudine di presentazioni inediti. SID ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte. Il Concorso SIDI ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte.</p>	<p>Il SID 20 years in Valencia area, in particular, was devoted to remember those who have been present at the Valencia Fair every year since 1989. The group participants in the event with a previously unseen product.</p>	<p>Stua è un marchio che ha sempre avuto collaterale, grazie per quanto mai associata per le qualità del design e della lavorazione, il suo formato particolare: modelli creati per durare a lungo. In questi 20 anni, un unico stile è sempre stato interpretato di anno in anno. La scelta del design è sempre stata di alto livello, in parte di ricerca, in parte di tradizione. Stua ha da poco aperto il suo primo negozio in Spagna, a Bilbao, ma è già presente a aperture del mondo, a Parigi, nei Marche. I due negozi sono stati progettati da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED. Il sistema di illuminazione è stato progettato da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED.</p>	<p>STUA 118 Paseo 26 E-48100 Barakaldo (País) T +34-943-125181 F +34-943-125222 www.stua.com</p>

Рис. 13. Журнал «Domus». №12, 2004 г. Стр. 28–29

<p><b>Andreu World: il prestigio dell'esperienza</b></p> <p>Con più di quarant'anni di esperienza, Andreu World occupa una posizione di prestigio nel mondo del furniture design. Tra i suoi prodotti più recenti, nel campo della sedia e della poltrona, si segnalano la sedia Carlota e Marisa, disegnate da Mario Botta e Albert Balcells, e la poltrona Carlota, progettata da Albert Balcells. In grado di soddisfare sia il desiderio di una sedia di design che quello di un'idea di design, la sedia Carlota è un'idea di design che ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte. Il Concorso SIDI ha ottenuto il premio di design e di innovazione in gran parte.</p>	<p><b>Andreu World: the prestige of experience</b></p> <p>With more than 40 years of experience, Andreu World holds a position of prestige in the world of furniture design. Among its most recent products, in the field of chairs and sofas, we highlight the Carlota chair and Marisa chair, designed by Mario Botta and Albert Balcells, and the Carlota sofa, designed by Albert Balcells. Capable of satisfying both the desire for a design chair and the desire for an idea of design, the Carlota chair is a design idea that has won the SIDI award for design and innovation in large part. The SIDI Competition has won the award for design and innovation in large part.</p>	<p><b>Nani Marquina: un approccio originale</b></p> <p>Con un approccio originale, Nani Marquina continua a essere un marchio che ha sempre avuto collaterale, grazie per quanto mai associata per le qualità del design e della lavorazione, il suo formato particolare: modelli creati per durare a lungo. In questi 20 anni, un unico stile è sempre stato interpretato di anno in anno. La scelta del design è sempre stata di alto livello, in parte di ricerca, in parte di tradizione. Stua ha da poco aperto il suo primo negozio in Spagna, a Bilbao, ma è già presente a aperture del mondo, a Parigi, nei Marche. I due negozi sono stati progettati da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED. Il sistema di illuminazione è stato progettato da Imela Garcia, un'artista di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato un sistema di illuminazione, con punti coperti da lampadine a basso consumo e illuminazione a LED.</p>	<p><b>Nani Marquina: an original approach</b></p> <p>With an original design, Nani Marquina continues to be a brand that has always had a collateral, thanks to the quality of design and craftsmanship, its distinctive format: models created to last. In these 20 years, a unique style has always been interpreted year after year. The choice of design is always of a high level, in part research, in part tradition. Stua has recently opened its first shop in Spain in Bilbao, but is already present in openings of the world, in Paris, in the Marche. The two shops were designed by Imela Garcia, an artist of Stua. For both shops, the designer has developed a lighting system with points covered by low consumption lamps and LED lighting. The lighting system was designed by Imela Garcia, an artist of Stua. For both shops, the designer has developed a lighting system with points covered by low consumption lamps and LED lighting.</p>
			
<p>1. Carlota, sedile di un tavolo disegnato da Mario Botta nel 1982 (foto: un'immagine del modello originale, che è l'immagine di Copia del 1982). Interpretazione contemporanea.</p> <p>2. Marisa, sedia di design di Balcells e Balcells, in legno scuro con schienale a rete, disegnata da Balcells, Albert e Balcells.</p>	<p>1. Carlota, sedile di un tavolo disegnato da Mario Botta nel 1982 (foto: un'immagine del modello originale, che è l'immagine di Copia del 1982). Interpretazione contemporanea.</p> <p>2. Marisa, sedia di design di Balcells e Balcells, in legno scuro con schienale a rete, disegnata da Balcells, Albert e Balcells.</p>	<p>1. Carlota, sedile di un tavolo disegnato da Mario Botta nel 1982 (foto: un'immagine del modello originale, che è l'immagine di Copia del 1982). Interpretazione contemporanea.</p> <p>2. Marisa, sedia di design di Balcells e Balcells, in legno scuro con schienale a rete, disegnata da Balcells, Albert e Balcells.</p>	<p><b>nanimarquina</b></p> <p>NANI MARQUINA Paseo 26 E-48100 Barakaldo (País) T +34-943-125181 F +34-943-125222 www.nanimarquina.com</p>

Рис. 14. Журнал «Domus». №12, 2004 г. Стр. 30–31



Рис. 15. Журнал «Dwell». №5, 2016 г. Стр. 56–57



Рис. 16. Журнал «Dwell». №5, 2016 г. Стр. 65–66

backstory



The 14-foot-tall redwood fragment dwarfs visitors to architect Allan Shop's living room, though its sheer size betrays a different kind of immortality: over a 200-year period of fine-grained rings, a humbling reminder of nature's passage of time. The lesson of the ancient redwood—a pillar of its ecosystem for centuries, quickly felled by humans with little understanding of their actions—is an integral part of Shop's new home, built with reclaimed materials and filled with wood furnishings made by his own hand.

Located not far from Hudson, New York, the dwelling is a fitting way for Shop to honor the dramatic work of ecology and responsibility. "I love second lives for things," Shop says of the salvaged bronze that decorates parts of his home. "I feel representing a second life for his architectural career. While he's always appreciated the beauty of nature, Shop's sensitivity to its vulnerability and complexity hadn't always manifested in his work.

At the age of 58, he cofounded Shop Reno Wharton, a firm that specializes in extra-vagant, sprawling, and historic buildings. His professional success provided the means for him and his wife, Julie, who

Shop's bronze bird-capturer, Victor, then releases one redwood beam each year. To date, all but one beam, the heart of a 200-year-old tree, is a testament to its longevity.

has written and produced nature programming for radio and television, to purchase a farm in America, New York, where they spent summers with their four children, now 11, 25, 27, and 29. Ten years ago, they took up his hobby. "The bird binds my whole life," Shop says. The challenge being hobby demands an exquisite understanding of nature: Each animal must be patient, trained, tracked across an acre of forest if occupied, and carefully fed over its entire months in a



120

backstory



DWELL MAY 2016

121

Рис. 17. Журнал «Dwell». №5, 2016 г. Стр. 120–121

focus

A custom table designed by Shaffner, made of salvaged 20, runs the length of the room. Designers and artists Lagerstrom's tables in Gothenburg, Sweden, presents for the table with Love for Materials. A hand-chosen by Carl Lagerstrom for Shaffner and designed by Henrik Persson complete the space.

TEXT BY  
NATHAN WATKINS  
PHOTOS BY  
JAMES O'BRIEN

PROJECT  
VILLA KRISTINA  
ARCHITECT  
WINGÅRHS  
LOCATION  
GÖTTEBORG, SWEDEN

With Alvar Aalto in mind, a renowned Swedish architect crafts a serene home on a long-held family plot.

### Natural Instinct

A subtle 15-minute drive east of Gothenburg, Sweden's second largest city, seems an unlikely place to find a house designed by one of the world's most celebrated architects. For Matt Still, he is, Wingårds—run by principal Gent Wingårds—has chosen a home for a young couple that offers near complete privacy, even though the closest neighbor is just yards away.

Villa Kristina rests atop the kind of rocky ground that's the secret gem much of Sweden's rugged west coast. Passersby have little inkling of what hides behind the structure: Just one narrow window faces the street.

Wingårds chose Alvar Aalto's summer house on the island of Mårnäs in Finland as an inspiration for the house's form. "It is very closed on the outside and it opens to the view so when nature is in the best," he says.

Sitting at a 23-foot-long table that was custom-built for the dining and space outside, Anders Lagerstrom, a car designer for Genty, says, "This is our own little world." His wife, Kristina Lagerstrom, nods in agreement: She is a judge who is just finishing maternity leave; the couple's one-year-old daughter, Ingrid, was born about a year after the house was built.

"They live in a piece of land that has been in my family for four generations," says Kristina. "It will be five generations now that I regard it as here!"

148

MAY 2016 DWELL

focus



DWELL MAY 2016

149

Рис. 18. Журнал «Dwell». №5, 2016 г. Стр. 148–149

**За работу по рационализации.**

AMT ZUR ARBEIT FÜR RATIONALISIERUNG

Новый этап нашего хозяйственного развития выдвинул перед промышленностью задачу с заданием количественного норматива и ряд огромнейшей важности задач качественного характера. В числе этих последних, как неотъемлемую, важнейшую задачу — задачу рационализации производства, рационализации систем производственного управления, рационализации всего производственного аппарата в целом.

Это значение рационализаторской работы вышло свое выражение и в социальном движении ИК ВКП, в ряде постановлений и специальных указаний руководителей хозяйственных органов. Теперь, когда основное содержание, основное выражение этой работы замечены и постигнуты, необходимо всесторонне приступить, на практике, на деле и в широком и планомерном проведении в жизнь конкретных мероприятий по рационализации производства.

Понемногу большие трудности и препятствия ожидают проведение в жизнь работ по рационализации, но тем больше усилий, тем больше настойчивости и воли должно быть направлено и их преодоление как со стороны хозяйственного и технического персонала, так — и это в особен-

ности важно — со стороны самих рабочих масс.

Надо твердо помнить и помнить, что без сочувствия, без активной поддержки и помощи со стороны широких рабочих масс дело рационализации производства было бы обречено на неудачу. И своей массе наш рабочий пункт значимо и смело работы по рационализации. Наш рабочий в своей массе стоит за рационализацию. Но что тем больше обязывает продолжать, разъяснить смысл и значение рационализаторской работы, знакомить рабочие массы с уже достигнутыми результатами и достижениями, связывать их не только с общими хозяйственными и политическими задачами, стоящими перед страной.

Максимально ополучая их опыт, их инициативу, их знание производства, выдвигая перед ними совершенно конкретные задачи по рационализации собственно производства, возлагая в конкретном отношении важнейших вопросов жизни предприятия, будь то вопросы себестоимости и качества продукции, вопросам индустриального роста, заводской культуры и т. д. — надо добиться такого положения, такой ясности в этом деле, чтобы каждому рабочему была понятна связь между тем, что делает он, чему он обязывает и что он поддерживает, и его общим историческим задачам, как активного и инициативного участника и первого солдата на фронте социалистического строительства. И тогда, путь даже несколько медленнее, но зато несравненно более верно и надежно будет разовьются дело рационализации производства.

Тогда мы достигнем истинности такого размаха, участия таких широких слоев и такого эффекта рационализаторской работы, с которым мы сейчас и не мечтаем. Вся рабочая масса будет тогда понимать, что рационализация — необходимое звено в цепи основных и важнейших задач социалистического строительства, что рационализаторская работа теснейшим образом связана и обуславливает дальнейший полет производительности труда, а вместе с тем и улучшение материального положения рабочего класса, снижение себестоимости, отпусков цен, улучшение качества продукции и, следовательно, уверенность, участие союза рабочих масс с крестьянством.

Отправным пунктом рационализаторской работы должна быть, в первую очередь, ликвидация ущем мест,

НЕОБХОДИМО МОБИЛИЗОВАТЬ ВСЕ ПЕРСОНАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ШИРОКОГО ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ РАТЦИОНИЗИРУЮЩИХ МАСС

JEDEB MEINE VON BEWAHR ERHOLDEN SIEBE KRITIK DIE ABWEICHENDE

уменьшения проступку способность предприятия, и всякого рода технических и организационных дефектов. Но в корне ошибочно и неверно было бы полагать, что и этому только и должна служить наша работа по рационализации. Рационализация должна охватить весь производственный процесс в целом, весь производственный аппарат сверху до низу. Рационализация должна быть всеобъемлющей, эффект рационализации, достигнутый, когда каждое отдельное мероприятие будет увязано с делом других мероприятий, когда будет обеспечен подъем на более высокую техническую и организационную ступень всего производственного цикла, а не отдельных его частей. Иначе рационализация неизбежно приведет к себе новый ряд безобразных явлений для самого производства, ибо «уши ветра» будут неизбежно определять и задерживать весь ход производственного процесса на предприятии.

Мы сделали только первое приступить в деле рационализации нашего предприятия, и это обязывает нас относиться с особой серьезностью и с особой задушевностью ко всем мероприятиям, направленным в сторону рационализации. Мы должны заранее предусмотреть все возможные отрицательные стороны неизбежно осторожного и взвешиваемого и проведение рационализации. Мы должны требовать от себя ответственности и технического персонала наших предприятий прежде всего продуманности плана работ по рационализации, технически и экономически обоснованности, охватывающего все основные проблемы организации и техники, ухватывающего в единый производственный комплекс всю систему мероприятий по рационализации производства. Этот общий план работ по рационализации должен быть всесторонне обдуман и проанализирован нашей рабочей массой на заводе.

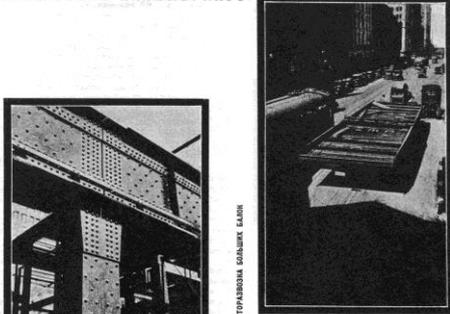
И тогда мы можем быть уверены, что эта рационализация стоит на верном пути, что она обеспечит поддержку широких рабочих масс, что она выльет ту задачу, которая на нее возложена, и всем развитием нашего хозяйства.

С максимальной тщательностью и вниманием должно расследовать трудовые и бытовые процессы на фабрике, и в школе.

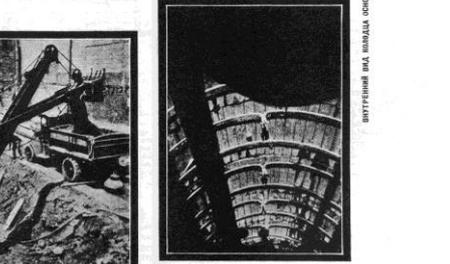
↑ ↓  
WICHTIG IST ES, MIT MAXIMALER BEWAHR ERHOLDEN SIEBE KRITIK DIE ABWEICHENDE

№ 19, 23 июня 1927. Переводим: Leitartikel der Zeitung „Pravda“ 1927

**ПОСТРОЙКА ОТЕЛЯ ПЭЛЬМЕРХАУЗ**



АТМОСФЕРНОМ КОМФОРТНОМ СЛАБО



ПАРОВАЯ ЗЕМЛЕЧЕРПАЛА. ВЫГРЕБАЮТ ЗЕМЛЮ ИЗ ФУНДАМЕНТИЧЕСКОГО РВО

**ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

ERSTE AUSSTELLUNG DER ARCHITECTUR DER GEGENWART

18 июня открылась Первая Выставка Современной Архитектуры, организованная Главнаукой и ОСА. Две основные задачи выдвинуло разрешить выставку. Первая заключалась в том, чтобы продемонстрировать все еще господствующему и наивному притормаживающему беспринципному эстетическому фронту современной архитектуры. Вторая — в том, чтобы иметь возможность подвести итоги достигнутому, увидеть ясно все недостатки и намечать четкие ориентиры к активному завоеванию нашей строительной действительности.

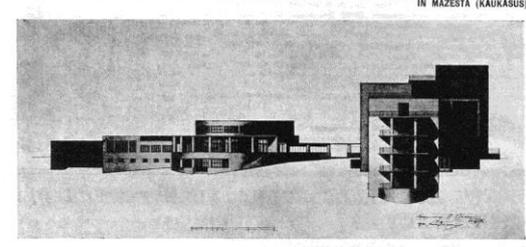
Перую задачу можно считать выполненной вполне удачно. Единый фронт современной архитектуры подтвердил свое существование. Работы Выставочного Комитета закрепили тесную связь между персонами архитекторов Москвы, Ленинграда, Киева и др. городов СССР. Они обнаруживали тот отрывной факт, что почти нет такого угла в Союзе, такого архитектурного ПУТА, где не было бы большей или меньшей внешней архитектурно-решающей, горючо отставших интересах подлинно современной архитектуры, в чрезвычайно тяжелых условиях безнадёжного тупища окружающей их среды. Выставка показала, что все усилие наших

московских товарищей, находящихся в более благоприятных условиях, должны быть направлены на помощь и поддержку наших соратников других городов Союза. С другой стороны, Выставка показала, что переломные моменты современной архитектуры, интернациональной в общих своих принципах, сильнейших тех пограничных коллизий и препятствий, которые создали последние капиталистические Европы. Выставка показала, что нет такой Европейской страны где бы не существовало большей или меньшей группы архитекторов-новаторов, организованных, международному, международному, тупой реакции — явных идей современной архитектуры. И конечно совершенно естественно эти архитектурные течения, представляющие собой самые прогрессивные слои Европы, проявляющие исключительный интерес и симпатии к новой Советской России и в частности к ее представителям в области архитектуры.

Единый фронт современной архитектуры противостоит теперь своим силам от Парижа, Дюсселя и Берлина, Праги и Брюсселя до Москвы, Ленинграда, Киева и Томска.

Наша дальнейшая задача теперь — эти силы всемерно продолжать и укрепить. Вторая проблема, которая должна разрешить Выставка — это итоги и выводы, результаты и перспективы. Проблема очень важная и насущная. Ее решение современной архитектурой отходит для нас ближайших месяцев, намечается как можно полнее представить себе наиболее интересное из экспонатов Выставочного и на базе этих экспонатов провести учет сделанного и прогноз дальнейших путей.

A. A. И A. A. ВЕСНИНЫ. ПРОЕКТ ГОСТИНИЦЫ В НОВОЙ МАЦЕСТЕ. L. LUND A. WESSNIN. ENTWURF EINES HOTELS IN MAZETA (KAUKASUS)



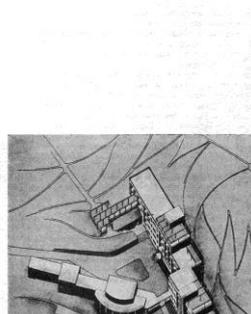
**ГОСТИНИЦА В НОВОЙ МАЦЕСТЕ**

Отведенный для постройки участок земли находится недалеко от главного ванного здания Новой Мацесты. Он обладает сложным рельефом местности и своей формой — крутыми угловыми горами, идущими к морю. При выборе места для постройки гостиницы, пришлось учесть существующие площадки, дороги и подъезды. Здание гостиницы должно расположиться, густеруя что около площадки, которая служит местом подъезда в гостиницу и столовую.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН, АКСОНОМЕТРИК, ПЛАНЫ, ЛАЙЕПЛАН, АКСОНОМЕТРИЧЕСКОЕ ДАРСТЕЛЛЕН, ГРОНДПЛАН

**ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ МОСКВА**

ERSTE AUSSTELLUNG DER ARCHITECTUR DER GEGENWART



100 номеров имеют индивидуальные изолированные балконы, выходящие на восток и запад; остальные имеют террасы и веранды общего пользования. Вблизи вестибюля и перехода в столовую расположены комнаты отдыха и общего пользования.



Столовая проектируется как для обслуживания населения гостиницы, так и окрестных дач, имеет большую веранду, открытую к морю на юго-запад. Здание проектируется железобетонное с устройством центрального отопления и вентиляции, с общей культурной площадью около 20.000 м².

Весь участок гостиницы обрабатывается парковыми дорожками, площадками для игр и террасами с уклонами 1/100, 1/100, ведущими к беседке отдыха, расположенной в верхней части парка.



ПАРКЕТЫ

Рис. 20. Журнал «Современная архитектура». №3, 1927 г. Стр. 96–97



## АНАЛИЗ ТИПОГРАФИКИ АРХИТЕКТУРНЫХ ИЗДАНИЙ

**Журнал «AD. Architectural Digest». №2, 2016 г.** (см. пример приложение В, рис. 1–4):

- 1) Композиция и пропорции:
  - a. Полоса набора по всему печатному листу. Отступы около 1 см;
  - b. Сложная сетка с множеством модулей;
  - c. Большие изображения. Композиция строится вокруг них. Контраст создается за счет разницы размеров фотографий и разнообразия их расположения;
- 2) Цвет:
  - a. Разные акцентирующие цвета — всего около десяти;
  - b. Цвет используется для заголовков, букв и изображений;
  - c. Яркие фотографии без стилистического единства;
- 3) Шрифт:
  - a. Применяются гротески, антиква, в нескольких местах — декоративный рукописный шрифт. Нет единого шрифтового расписания;
  - b. Плохие сочетания шрифтов: с недостаточным контрастом;
  - c. Выравнивание по левому краю с абзацным отступом с редкими переносами;
  - d. Используются неправильные кавычки.

Журнал отличается сложной сеткой, беспорядочным цветовым разнообразием и несистемным использованием шрифтов, что не создает последовательного стилистического впечатления.

**Альманах «Academia. Архитектура и строительство».** №1, 2017 г.  
(см. пример приложение В, рис. 5–6):

- 1) Композиция и пропорции:
  - а. Широкая полоса набора по всему печатному листу. Отступы около 1–1,5 см;
  - б. Четкая сетка в две колонки по всему 160-страничному изданию, что выглядит монотонно;
  - с. Большое количество маленьких изображений, которые верстаются внутри колонок сетки;
- 2) Цвет:
  - а. Цвет есть только в фотографиях. Очевидно, не было цветокоррекции. Цвет совершенно не используется как дизайнерский инструмент;
- 3) Шрифт:
  - а. Применяются гротески;
  - б. Не создаются шрифтовые контрасты;
  - с. Шрифтовое разнообразие создается только чередованием нормального и курсивного начертаний.

В альманахе не используется большинство дизайнерских инструментов.

**Журнал «Architect».** №12, 2016 г. (см. пример приложение В, рис. 7–10):

- 1) Композиция и пропорции:
  - а. Сетка чередуется от страницы к странице — от двух до трех колонок;
  - б. Чрезвычайное композиционное разнообразие;
  - с. Композиционный акцент на изображениях. Все остальные элементы подстраиваются под них;

2) Цвет:

- a. Несколько акцентирующих цветов, подобранных друг к другу по светлоте и насыщенности, поэтому смотрятся стилистически едино;
- b. Цвет используется для заголовков и плашек, также выделяет отдельные фрагменты текста или заголовков, создавая контраст;
- c. Цвет в изображениях используется сдержанно: снижена насыщенность;

3) Шрифт:

- a. Шрифтовое разнообразие: и гротески, и антиква;
- b. Шрифтовые контрасты создаются за счет разницы кеглей и цвета.

**Журнал «Decormag».** №8, 2011 г. (см. пример приложение В, рис. 11–12):

1) Композиция и пропорции:

- a. Сложная сетка. Как правило, три колонки;
- b. Чрезвычайное композиционное разнообразие;
- c. Композиционный акцент на изображениях. Все остальные элементы подстраиваются под них;

2) Цвет:

- a. Несколько акцентирующих цветов, подобранных друг к другу по светлоте и насыщенности, поэтому смотрятся стилистически едино;
- b. Яркие иллюстрации;

3) Шрифт:

- a. Большое шрифтовое разнообразие: и гротески, и антиква.
- b. Для основного текста по всему изданию применена одна и та же антиква, для пояснений — один и тот же гротеск;
- c. Шрифтовые контрасты создаются за счет разницы кеглей и цвета.

**Журнал «Domus». №12, 2004 г. (см. пример приложение В, рис. 13–14):**

1) Композиция и пропорции:

- a. Полоса набора по всему печатному листу. Отступы около 1,5 см;
- b. Четкая сетка: как правило, четыре модуля в ширину и пять — в высоту, местами — в две или три колонки;
- c. Большое количество изображений, которые верстаются не поперек модульной сетки, а в соответствии с ней;

2) Цвет:

- a. Несколько акцентирующих цветов, подобранных друг к другу по светлоте и насыщенности, поэтому смотрятся стилистически едино;
- b. Цвет используется только для заголовков, не слишком часто, а также для изображений;

3) Шрифт:

- a. Применяются гротески;
- b. Шрифтовые контрасты создаются за счет разницы кеглей и цвета;
- c. Выравнивание по левому краю с абзацным отступом с редкими переносами.

**Журнал «Dwell». №5, 2016 г.** (см. пример приложение В, рис. 15–18):

1) Композиция и пропорции:

- a. Сложная сетка. Как правило, четыре колонки;
- b. Чрезвычайное композиционное разнообразие;
- c. Композиционный акцент на изображениях. Все остальные элементы подстраиваются под них;

2) Цвет:

- a. Яркие цвета. Это журнал для массовой аудитории, поэтому издание пестрое;
- b. Несмотря на чрезмерное цветовое разнообразие издание смотрится гармонично, поскольку внутри каждой статьи изображения стилистически соответствуют друг другу;
- c. Для текста акцентирующий цвет — красный по всему макету;

3) Шрифт:

- a. Большое шрифтовое разнообразие: и гротески, и антиква. Для основного текста по всему изданию применена одна и та же антиква, для пояснений — один и тот же гротеск, что визуально уравнивает разнообразие, которое вносят цветные и яркие фотографии.

Оформление «Dwell» — хороший пример баланса, когда яркие иллюстрации уравновешены единым шрифтовым расписанием и композиционными решениями.

**Журнал «Современная архитектура».** №3, 1927 г. (см. пример приложение В, рис. 19–20):

1) Композиция и пропорции:

- a. Полоса набора по всему печатному листу. Отступы около 1,5 см;
- b. Четкая сетка: как правило, четыре модуля в ширину и пять — в высоту, местами — в две или три колонки;
- c. Большое количество изображений, которые верстаются не поперек модульной сетки, а в соответствии с ней;

2) Цвет:

- a. Издание черно-белое. Красный цвет используется как акцентирующий только на обложке;
- b. Цвет используется только для заголовков, не слишком часто, а также для изображений;

3) Шрифт:

- a. Применяются гротески;
- b. Шрифтовые контрасты создаются за счет разницы кеглей и цвета;
- c. Выравнивание по левому краю с абзацным отступом с редкими переносами.

Оформителем «Современной архитектуры» был художник Алексей Ган, которого Чихольд упоминал как видного представителя новой типографики в России.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. — Стр. 65.

**Журнал «Bauhaus».** №1, 1929 г. (см. пример приложение В, рис. 21–22):

1) Композиция и пропорции:

- a. Композиция очень разнообразна несмотря на простую и явную сетку;
- b. Сетка — две колонки и либо четыре, либо шесть модулей в высоту;
- c. Композиционное разнообразие достигается за счет чередования использования сетки: на одной странице текст набирается в одну колонку, на следующей — в две, еще на следующей — иллюстрация;
- d. При этом иногда сетка трактуется вольно и элементы могут на 1–1,5 см сместиться в сторону;
- e. Изображения часто верстаются на всю страницу, им уделяется много внимания. Нет маленьких иллюстраций;

2) Цвет:

- a. Издание черно-белое;
- b. Все используемые иллюстрации — простые и с ясной композицией;

3) Шрифт:

- a. Гуманистические гротески чередуются с антиквой;
- b. Шрифтовые контрасты достигаются с помощью выделения разного кегля и более насыщенных начертаний;
- c. Весь текст набран строчными буквами.

**КОМПОЗИЦИОННО-ГРАФИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ  
АРХИТЕКТУРНОГО АЛЬМАНАХА**



Рис. 1. Обложка



Рис. 2. Титульная страница



Рис. 3. Стр. 2–3. На странице справа — содержание



Дом Мельникова, Москва. На илл. слева – северный фасад. На илл. сверху – вход с южной стороны

Мельников был настолько привязан к своей семье, что не представлял для себя иной, кроме домашней, атмосферы для творчества.

В отличие от других построек Мельникова, собственный дом-мастерская проектировался архитектором с учётом исключительно собственного вкуса и представлений о жилище и рабочей среде. В процессе эскизирования дома Мельников выступал сразу в двух ролях — заказчика и проектировщика и мог позволить себе максимальную свободу формотворчества.

Первый из известных проектов возведения нового дома — это двухэтажная, квадратная в плане постройка, в центре первого этажа которой располагалась большая, поставленная под углом русская печь. На других эскизах общий объём дома представляет собой усечённую пирамиду, в едином внутреннем пространстве которой как бы подвешены врезанные в наклонные стены небольшие антресольные помещения. При этом, и в первом и в последующих вариантах проекта дома Мельников уделял больше внимания интерьеру и пла-

10 КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ

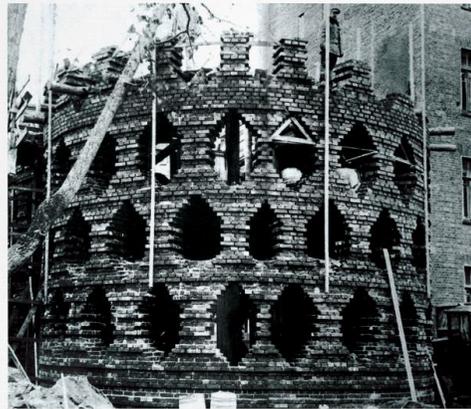
нировке помещений, чем внешнему облику дома, примеряя пространство на себя и свою семью.

Эксперименты с округлым планом впервые возникли в чертежах Мельникова в 1922 г. Архитектор рисует эскизы овального и даже яйцеобразного здания, продолжая отрабатывать интерьер. Окончательный вариант проекта, предусматривающий сочетание двух врезанных друг в друга цилиндров, по мнению исследователей творчества Мельникова, идёт от неосуществлённого проекта клуба имени Зуева. В 1927 г., участвуя в конкурсе на проектирование этого клуба, Мельников создаёт по его собственному выражению «орган из пяти цилиндров», а затем, когда строительство здания стало вестись по проекту архитек-



Портрет Константина Мельникова. Художник М. Наппельбаум, 1930-е гг.

ДОМ МЕЛЬНИКОВА 11



Строительство дома, 1928 г.

Стены дома были выполнены из красного кирпича особой узорчатой кладкой, создающей ажурный каркас. Кладка осуществлялась по проекту со сдвигом вдоль стены через ряд и поперёк стены через два ряда. В результате такой конструкции

16 КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ

в наружных стенах дома образовались 124 шестиугольных проёма. Большая часть проветров в ходе строительства была заложена, но около 60 оставлены под окна и ниши. Оригинальный каркас стен создаёт возможность в процессе эксплуатации дома, не ослабляя несущих конструкций, менять в случае необходимости расположение оконных проёмов, устраивая новые окна практически в любом месте стены и заделывая существующие. Ненужные проёмы закладывались в процессе строительства битым кирпичом и строительным мусором, что позволило удешевить стоимость строительства и сэкономить строительные материалы — как вспоминают современники строительства, со стройки не было вывезено ни одной тачки мусора. Помимо очевидной экономии, предложенная Мельниковым система кладки позволила обеспечить распределение напряжений равномерно по всей стене и исключить потребность в несущих столбах и перемычках. Необычная конструкция стен позволяет некоторым авторам публикаций о творчестве Мельникова сравни-

ДОМ МЕЛЬНИКОВА 17

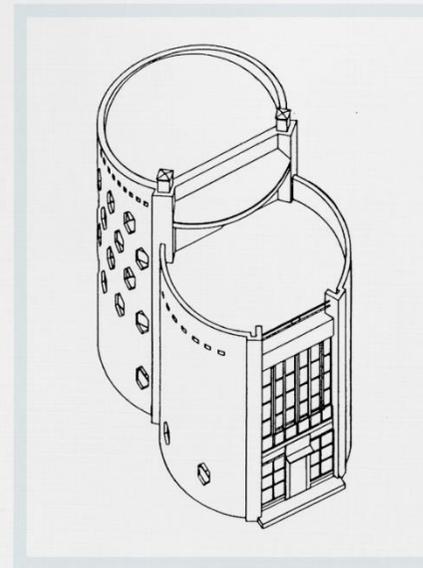
Такое перекрытие обеспечивает конструктивную надёжность, даже прогибаясь под тяжестью. Так, в мастерской архитектора со временем потолок несколько провис, однако Мельников при ремонте не стал его выпрямлять, объяснив это тем, что выгнутый в виде линзы потолок лучше улавливает свет, отражая его вниз.

#### Архитектурное решение

Композиция дома представляет собой два разновысоких вертикальных цилиндра одинакового диаметра, врезанных друг в друга на треть радиуса, образуя тем самым форму плана в виде цифры «8», ориентированную по направлению «север — юг». Более низкий цилиндр со срезанной по вертикали южной частью завершён плоской крышей с открытой террасой. Возвышающийся над ним задний цилиндр имеет покатую кровлю, понижающуюся от центра здания к его северной части.

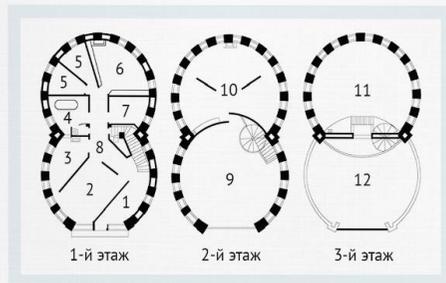
Обращённый к Кривоарбатскому переулку главный фасад дома имеет строго фронтальную симметричную композицию. В центре срезанной

20 КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ



Аксонометрия дома Мельникова

ДОМ МЕЛЬНИКОВА 21



Экспликация. 1 – передняя. 2 – столовая. 3 – кухня. 4 – санитарный узел. 5 – детские комнаты. 6 – гардеробная. 7 – комната хозяйки. 8 – коридор. 9 – гостиная. 10 – спальня. 11 – мастерская. 12 – открытая терраса.

Повседневная жизнь семьи протекала на первом этаже дома-мастерской, который был поделён на следующие комнаты:

**ПЕРЕДНЯЯ** (6,3 м<sup>2</sup>). Вход в небольшую переднюю устроен в центре уличного фасада. Оригинальна внутренняя стеклянная дверь: её створка может либо закрывать переднюю, объединяя ко-

ридор с лестницей на второй этаж, либо закрывать вход в коридор, как бы удлиняя пространство передней.

**СТОЛОВАЯ** (17 м<sup>2</sup>) – основное помещение первого этажа, где собиралась семья, устраивались обеды и приём гостей. Столовая освещена одним шестиугольным проёмом и большим прямоугольным окном слева от входа в дом.

**КУХНЯ** (7 м<sup>2</sup>) примыкает к столовой. Один из проёмов наружной стены со стороны кухни использовался для холодильного шкафа. Из кухни хозяйка дома по специальной переговорной трубе (внутреннему телефону) могла общаться с членами семьи, находящимися в других помещениях. Кухня освещается двумя шестиугольными окнами, перед которыми размещён рабочий фронт – газовая плита и длинный стол с ёмкостями для продуктов и посуды. Над плитой устроен уникальный для 1920-х гг. стеклянный экран-вытяжка, позволяющий удалять воздух от плиты через вентиляцию, что было особенно важно, так как кухня не имела закрывающейся двери.

иной мебели, кроме встроенных в пол трёх кроватей — двухспальной для родителей и односпальных для сына и дочери. Кровати были сделаны из оштукатуренных досок, во внутрь вставлялись панцирные сетки. Кровать родителей зрительно изолирована от кроватей детей двумя радиально расположенными перегородками-ширмами, не соприкасающимися между собой и недоходящими до наружных стен. О зонировании и выборе функциональности помещений Мельников писал:

«Мною употреблён принцип распределения жилых помещений не применительно к членам семейства персонально, а по функциям этих жилых помещений. Так, например, спальня — одна, и это только спальня, это даёт возможность соблюдения наибольшей гигиеничности».

Спальня освещается 12 шестиугольными окнами, выходящими в сад. Потолочных и настенных светильников в комнате предусмотрено проектом не было, только электрические розетки. Для отделки всего помещения спальни — стен, потолка

32 КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ



Мастерская. Вид с открытой террасы

ДОМ МЕЛЬНИКОВА 33

рапетом. Кровля была сделана ребристой и покрыта железом, поверх которого устроен решетчатый деревянный настил. Вода через ритмично расположенные отверстия стекала в желоба и отводилась в водосточные трубы, укрепленные в стыках цилиндров. Над частью террасы устроен козырёк, являющийся продолжением круглого перекрытия северного цилиндра. Летом на террасе Мельниковы пили чай, отдыхали на воздухе, использовали её как солярий.

Практически сразу после завершения строительства дом стал объектом своеобразного паломничества. Несмотря на то, что здание всегда являлось жилым, экскурсионными группами и по одиночке его посещали люди различных профессий, о чём в архиве семьи Мельниковых хранятся многочисленные записи. Так, побывавший в 1933 г. в доме Мельникова художник и историк Игорь Грабарь оставил следующий отзыв:

«Никогда не завидую, но, уходя отсюда, поймал себя на чувстве зависти: хотелось бы так пожить».

36 КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ

Сын архитектора, Василий Мельников, ставший хозяином дома после смерти отца в 1974 г., видел свою задачу в том, чтобы сохранить уникальное здание. В дом продолжали регулярно приходить посетители, специалисты, иностранные студенты-архитекторы. С 2014 г. в доме расположен музей. ♦

#### Рекомендуем литературу о Константине Мельникове и архитектуре советского авангарда

*Константин Мельников.* «Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика»

«Архитектор Константин Мельников. Павильоны, гаражи, клубы и жильё советской эпохи», Коллекция музея архитектуры им. Щусева, 4-й том

*Селим Хан-Магомедов.* «Архитектура советского авангарда», в двух книгах

*Владимир Паперный.* «Культура два»

Журнал «Современная архитектура». 1926–1930-е гг.

*Владимир Кринский, Иван Ламцов, Михаил Туркус.* «Элементы архитектурно-пространственной композиции»

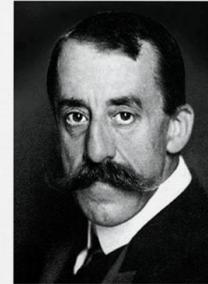
ДОМ МЕЛЬНИКОВА 37

В здании фабрики «Фагус» Гропиус и Мейер приспособили приемы композиции турбинного завода Беренса к более открытой архитектурной эстетике. Углы здания всё ещё определяют границы композиции, как и во всех крупных сооружениях, которые Беренс создал для концерна АЭГ. Создаётся впечатление, что вертикальные остеклённые панели, выступающие из плоскости облицованного кирпичом фасада, чудесным образом подвешены к консолям на уровне крыши. Этот эффект «занавеса» в сочетании с полупрозрачными углами меняет композицию турбинного завода: прозрачность вертикального стеклянного фасада подчёркивается классическим энтазисом облицованного кирпичом каркаса. Несмотря на подобные изменения, в здании фабрики «Фагус» с его атектоничным остеклением и ностальгией по классике всё ещё заметно влияние Беренса.

Разногласия между Мутезиусом и ван де Велде ясно продемонстрировал реакционный дух, который уже стал очевиден в большинстве работ Веркбунда ко времени выставки 1914 г. Тогда

58 КЕННЕТ ФРЕМПТОН

как «Ежегодник» 1913 г. посвящался «Искусству в промышленности и торговле» и «Транспорту» и описывал дизайн промышленных сооружений, подвижного состава, пароходов и летательных аппаратов, то «Ежегодник» в 1915 г., имевший зловещее название «Немецкая форма в год войны», ностальгически посвящал свои страницы преимущественно необидермейеровским работам выставки 1914 г. Того, что триумф и надежды развивающегося промышленного государства вскоре будут поглощены войной промышленных держав, кажется, никто не предвидел. Эту трагедию не испустило высокое качество проектов памятников погибшим в войне, которые заказали художникам Веркбунда (они стали исключительной темой «Ежегодника» Веркбунда, выпущенного в 1917 г.).



Анри ван де Велде

НЕМЕЦКИЙ ВЕРКБУНД 59

После войны Беренсу пришлось изменить свои взгляды, так как «народный дух» явно стал совершенно другим. Беренс отказался от холодного классицизма и оставил попытки создать архитектурные символы индустриальной мощи. Новые поиски архитектуры, которая бы выразила истинный дух немецкого народа, привели его к ретроспективизму на страницах журнала *Fruhlicht* через собственное беренсовское неоромантическое ницшеанское прошлое к формам и образам Средневековья. Однако его вера в «волю созидать» Ригля осталась непоколебимой. Когда в 1920 г. он получил от компании «И. Г. Фарбен» заказ на сооружение новых помещений во Франкфурте-Хёхсте, то попытался в сооружении из кирпича и камня интерпретировать утерянный синтаксис средневековой гражданской архитектуры. Ядро здания представляло собой некое мистическое пространство общественного ритуала и обновления — зал высотой в пять этажей со срезанными углами, выполненный из кирпича с расшивкой швов, увенчанный светопропускающей стеклянной крышей (вновь

60 КЕННЕТ ФРЕМПТОН

возврат к упоминаемому ранее туринскому павильону 1902 г.). Он напоминал то театрализованное пространство общественной значимости, которое вдохновляло Беренса в молодости, тот символ культуры, который столь же мучительно искали и члены «Стеклянной цепи» Бруно Таута. Подобный же импульс вдохновил Беренса на создание небольших выставочных сооружений 1920-х гг. — *Dombauhütte* (кафедральной масонской ложи) со шпилем и диагональными полосами из кирпича, спроектированной для Выставки искусств и ремёсел в Мюнхене (1922 г.), и стеклянной оранжереи в духе Райта, построенной для Выставки декоративного искусства в Париже (1925 г.). С этих пор работы Беренса приблизились в стилистическом отношении к ар-деко, тогда как будущее немецкого Веркбунда было неотделимо от движения «Новой вещественности», апофеозом которого стала организованная при содействии Веркбунда Международная выставка жилищного строительства (включая и известный посёлок Вайсенхоф), открывшаяся в Штутгарте в 1927 г. ♦

НЕМЕЦКИЙ ВЕРКБУНД 61



Рис. 13. Стр. 62–63. Шмуцтитул

Выдержка из классической книги по истории мебельного искусства «Стили мебели». Автор — Дюла Кес. Впервые издана на венгерском языке в 1979 г. Приведён текст по переводу 1981 г. от Академии наук Венгрии

**П**ервое десятилетие нового, XX века, с которым связывалось столько надежд, ознаменовалось энергичным наступлением стиля модерн на всех участках культурного фронта. Однако этому многообещающему художественному течению суждено было сойти со сцены с такой же внезапной быстротой, с какой оно заявило о себе в конце минувшего столетия. Модерн фактически исчерпал себя ещё до начала Первой мировой войны.

После окончания войны в искусстве начинается новая полоса исканий и экспериментов. Невиданные до тех пор темпы и масштабы строи-

64 ДЮЛА КЕС

тельства и многообразии направлений развития искусств порождают крайне сложную, почти хаотическую ситуацию, едва поддающуюся обзору. Для простоты ориентировки первые шесть десятилетий текущего столетия можно подразделить на три коротких периода:

**1-й ЭТАП:** 1900–1914-е гг. (до начала Первой мировой войны); интенсивное развитие художественной культуры, продолжавшееся 14 лет, внезапно прерывается войной.

**2-й ЭТАП:** 1919–1939-е гг. (до начала Второй мировой войны); в ходе нового подъёма художественная культура эпохи претерпела радикальные изменения; развитие и на этот раз было прервано войной, губительное воздействие которой теперь уже распространилось на все страны и континенты.

**3-й ЭТАП:** 1945–1960-е гг. Это период складывания современных форм; годы смелых экспериментов, осуществляемых на базе сильно возросших технических возможностей, годы драматических поисков и блужданий, стремительно сменяющихся теорий.

МЕБЕЛЬ XX ВЕКА 65

Рис. 14. Стр. 64–65



Шезлонг Алвара Аальто, разработанный в 1936 г.

Рис. 15. Стр. 88–89

торов он не мыслил вне связи с живой практикой промышленного производства. Речь в данном случае шла не об архитектурной деятельности в узком смысле этого понятия, а о целенаправленном формировании всей окружающей человека предметной среды. Новый институт содержал в себе функции учебного заведения и производственных мастерских. Главной задачей, стоявшей перед ним, была разработка для индустрии моделей утилитарных вещей повседневного обихода, с учётом новейших достижений как техники, так и современного искусства. Все попытки, предпринимавшиеся прежде в этом направлении, носили спорадический, единичный характер. Заслуживающие внимания успехи были достигнуты лишь отдельными крупными мастерами.

Баухауз существовал тринадцать лет; в 1933 г., после прихода к власти фашистов, он был закрыт, как «вредное для культуры» учреждение. Деятельность Баухауза на всём протяжении его существования была сосредоточена на разработке целесообразных и красивых форм; все процессы

96 ДЮЛА КЕС



Кресло «Барселона», Мис ван дер Роэ, 1929 г.

МЕБЕЛЬ XX ВЕКА 97