**Эстетика и удобочитаемость шрифта**

А.Ю.Бизяев

**Введение: Шрифтовая система измерений**

В основу измерений типографских шрифтов положены система Дидо, распространенная в Европе и принятая в России, и так называемая англоамериканская система или система Пика. И в том, и в другом случае основной единицей измерения является типографский пункт, равный в системе Дидо 0,376 мм, а в системе Пика — 0,352 мм.

Величина шрифта в наборе выражается в кеглях. Размер кегля определяется в пунктах. Кегль — это величина площадки, на которой размещается знак (буква). Например, кегль 10 пунктов равен 3,76 мм (3,52 мм в системе Пика), но очко знака, размещенного на нем, естественно, меньше, т. к. необходимо предусмотреть место для свисающих, надстрочных и подстрочных элементов (диакритических знаков).

Еще во времена металлического набора у наборщиков сложилось профессиональное наименование кеглей различного размера, которые и в наше время употребляются типографиями и фигурируют в специальной литературе: кегль 6 пунктов — нонпарель, кегль 8 пунктов — петит, кегль 9 пунктов — боргес, кегль 10 пунктов — корпус, кегль 12 пунктов — цицеро и т.д.

Длина строки или формат полосы набора также определялся в типографских единицах — цицеро или квадратах (цицеро = 4,51 мм, а квадрат = 18,04 мм). При проектировании шрифтов рисунки знаков выполняются в так называемом базовом кегле. Для шрифтов текстового набора таким базовым кеглем является кегль 10 пунктов в 20-кратном увеличении. Причем для шрифтов металлического набора таких базовых кеглей было не менее двух: кегль 6 пунктов для шрифтов от 5 до 8 пунктов и кегль 10 пунктов для шрифтов от 9 до 12 пунктов. Два базовых кегля для шрифтов текстового набора предусматривались потому, что рисунок знаков мелких кеглей, с целью повышения удобочитаемости, имел несколько иные пропорции — увеличенное очко и цветовую насыщенность. Рисунки крупнокегельных или заголовочных шрифтов разрабатывались в базовых кеглях 24 пункта или 36 пунктов с 10-кратным увеличением.

С переходом в проектировании рисунков шрифтов с металлического набора на фотонабор, а затем и на компьютерный набор, количество базовых кеглей свелось к двум — по одному для текстовых и крупнокегельных шрифтов, а впоследствии и вообще к одному базовому кеглю. Это привело к тому, что в мелких кеглях текст стал хуже распознаваться и потерял значительную долю удобочитаемости, а в крупных кеглях «рассыпался», т. е. утратил компактность и стал походить на разрядку. В фотонаборе это компенсировалось за счет увеличения или уменьшения полуапрошей (левых и правых полей литеры), а в компьютерном наборе — трекингом (изменением межбуквенных расстояний).

**Некоторые последствия наступления цифровой эпохи**

Демократичность, доступность и свободу, столь характерную умонастроениям нашего времени, многие известные художники и дизайнеры книги восприняли как катастрофу. Согласно представлениям многих из них, художественный уровень изданий должны гарантировать суровые советы-правила, а появление настольных издательских систем вылилось в торжество профанов и безвкусицы. Поскольку некоторый минимальный функциональный уровень издания автоматически задает техника, в элитарную сферу вторглись любители. Поначалу это действительно привело к некоторому преобладанию низкого вкуса и поверхностных решений и эффектов. Но профессиональных дизайнеров такая ситуация заставила заново осмыслить само понятие профессионализма.

В недавнем советском прошлом оформитель мог и не привлекаться к выбору гарнитуры набора, не говоря о более тонких вещах. За него это, пусть и с благими намерениями, решали технические, художественные и другие редакторы. Такой многократный контроль гарантировал некоторую удобочитаемость, традиционность или же обыденность оформления, научную точность. Но любое ярко-личностное или экспериментальное решение имело все шансы не пройти многократную проверку хорошим средним вкусом.

Современные дизайнеры тоже не гарантированы от отсутствия хотя бы минимального эстетического уровня у заказчика, но все же роль дизайнера за последнее время сильно возросла, по крайней мере в рекламе.

Невероятная свобода в выборе наборного материала любых стилей и эпох поставила дизайнера перед проблемой эстетики выбора. Сегодня в ходу случайные вкусовые предпочтения и эклектика. С другой стороны, нельзя отрицать некоторое соответствие подобной эстетики современной реальности...

**Требование удобочитаемости**

Издание, которое нельзя прочитать — бессмысленно. Однако в проблеме удобочитаемости существуют разные мнения, к тому же они меняются со временем и едва ли когда-нибудь примут вид точного и окончательного решения.

Следует разграничить термины: читаемость, читабельность, удобочитаемость. Читаемость (в смысле узнаваемость) можно отнести и к одному знаку — т.е. можно говорить о читаемости дорожного знака или логотипа. Читабельность скорее относится к слову — т.е. можно говорить о читабельности слова, надписи, гарнитуры. Удобочитаемость или комфорт чтения зависит от множества различных факторов, начиная от ширины строки и кончая образованием читающего. Этот термин скорее относится к полосе набора. В книге объемом более четырехсот страниц проблема удобства чтения должна быть решена (если, конечно, не ставится иная задача).

О качестве процесса чтения можно судить с двух сторон — скорость и комфорт (удобство). Второе при чтении «длинных текстов» важнее. Скорость чтения во многом связана с анатомией букв. Слово воспринимается при чтении нормальным взрослым человеком целиком — как парусный корабль, со своим характерным ритмом мачт и парусов. По мнению специалистов, основу читабельности латинского алфавита задают верхние и нижние выносные элементы и точка над i, а также чередование округлых и угловатых знаков. Кириллический алфавит по этим параметрам значительно отличается от латинского. Его ритм обычно сравнивают с частоколом. Но мы как-то «умудряемся» его читать.

Существуют два взгляда на проблему удобочитаемости. С одной стороны, прочитать можно все, с другой стороны, для набора «длинных текстов» фактически используется достаточно узкий выбор гарнитур (с точки зрения не количества названий, а пропорций и пластики).

В современных подходах к проблеме удобочитаемости существуют две крайние позиции. Одна из них была сформулирована в последний раз в 60-е гг. представителями швейцарской школы типографики. В те годы пытались создать или выбрать некий универсальный и вненациональный шрифт. Искали также окончательное решение в споре о наилучшей удобочитаемости между флаговым и выключенным текстами. И даже находили! Тогда утверждалось, что шрифт должен быть универсальным, удобочитаемым и не должен быть слишком личностным или особенным, дабы не искажать своей эстетикой содержания.

Результатом подобного эстетического подхода стала мода на гарнитуры Times и Helvetica, и их повсеместное господство, которое, несмотря на все достоинства этих гарнитур, к 80-м годам уже вызывало у многих дизайнеров эстетический протест. Вторая позиция формировалась по мере распространения цифровых технологий. Многие дизайнеры и верстальщики отрицают проблему удобочитаемости, «лишь бы верстка была удобной».

В зависимости от тиража и специфики аудитории, проблема соответствия определенному уровню удобочитаемости и привычности шрифтового оформления может приобретать большее или меньшее значение. Проще говоря, если вы издаете книгу тиражом от 1 до 100 экземпляров для вполне представимого читателя, то проблему удобочитаемости можно и не обсуждать. Если тираж — 100 000, то идея оформления, дизайнерские приемы и шутки должны быть понятны по меньшей мере 90 000 читателей или хотя бы не оскорблять их. Примером служат популярные журналы — чем больше тираж и явственней электорат, тем сдержанней, привычней и предсказуемой становится оформление. Исключение составляют издания (как правило, малотиражные), спецификой которых является шокирующее впечатление или профессиональная тематика в области дизайна. То есть эстетике удобочитаемости можно противопоставить эстетику эпатажа и «дизайна ради дизайна».

Эстетика книжного набора, как и конструкция книги, принципиально не менялась с эпохи инкунабул (инкунабулы — книги, напечатанные наборными литерами до 1500 года), если не считать технологических усовершенствований, касающихся в основном качества бумаги, уменьшения растискивания при печати и увеличения скорости набора. Мы без колебаний выбираем в меню Font для реализации собственных мыслей вариации шрифтов Джона Баскервилла и Джамбаттисты Бодони, Кристофа Плантена и Клода Гарамона, семьи Дидо или Уильяма Кэзлона, которые появились на свет 200, 300, 400 и более лет назад.

**Факторы, влияющие на скорость чтения**

Перечисление основных проблем, связанных с удобством чтения, можно в собранном и сжатом виде найти в книге немецкого шрифтового дизайнера А.Капра. В частности, он утверждает, что хорошо читаются известные классические и современные шрифты.

Набор прописными (опыт проводился в латинском алфавите, но в данном случае это не имеет принципиального значения — авт.) читается на 12% медленнее прямого строчного начертания. Это связано с тем, что они примерно на 35% шире строчного начертания. Если придерживаться взгляда на процесс чтения как на скачкообразный, то понятно, что за одинаковые по длине скачки читатель «проглатывает» меньшее количество букв при наборе прописными. Отчасти это можно объяснить и привычкой — мы привыкли читать книги, набранные строчными знаками.

Курсивный набор читается почти так же хорошо как и прямой, но только в «средних» по длине текстах.

То же самое можно сказать про полужирные начертания. Основным наборным шрифтом являются не слишком светлые и средние по жирности начертания.

О превосходстве гротесков в удобочитаемости над антиквой с засечками нет единого мнения. Обычно их рекомендуют при обучении грамоте и не рекомендуют для набора беллетристики.

Буквы должны быть черными и печататься по белой или кремовой бумаге. Все остальные варианты с точки зрения удобочитаемости проигрывают.

Предупреждение! Если вы не хотите, чтобы читатель посылал проклятия на вашу голову, ни в коем случае не применяйте в наборе длинных материалов (две страницы журнального текста и больше) таких сочетаний, как светлое начертание ITC Garamond, кегль 8 пунктов, по черному фону белым или яркими оттенками. На экране все хорошо, но глаза заболят на пятом абзаце. Если все-таки хочется применить мелкий кегль по черному фону, то лучше взять полужирное начертание гротеска, но только не зауженное. И не больше нескольких абзацев.

Второе предупреждение! Применение ярких фонов-подложек под текст является сильным выразительным средством, Но помните, что читать текст по яркому фону трудно, но можно, если фон не очень контрастен, приглушен, а текст достаточного кегля и жирности (проверяется только опытным путем на бумаге). Прочитать текст без лупы невозможно, если рисунок под текстом растрирован или состоит из иллюзорно-объемной фактуры, а растр или элементы фактуры соразмеримы с размером строчных знаков. В первом случае происходит интерференция, и буквы сливаются с изображением. Объемная фактура во многих случаях является значительно активней фактуры текста, и если это происходит, то есть основания подозревать вас в скрытой неприязни к автору текста.

Здесь можно вспомнить упреки, предъявляемые современниками Д.Бодони в том, что он начал использовать слишком белую бумагу и слишком насыщенную черную краску в погоне за внешней эффектностью и с вредом для глаз. Он оправдывался тем, что со временем бумага теряет яркость, что черная краска через несколько столетий тоже утратит насыщенность, и что если глаза испытывают дискомфорт от контраста шрифта и бумаги, то можно выбрать менее освещенное место.

Наиболее удобочитаем для нормально развитого взрослого человека текст набранный 9 или 10 кеглем на шпоны в 2 пункта (если расстояние между строчками надо было увеличить, то между ними вкладывали тонкие одно- или двухпунктовые металлические линейки (шпоны)). Надо оговориться, что удобочитаемость набора определяется также шириной строки, качеством бумаги и печати.

Большие кегли заставляют дальше «скакать» при чтении, но рекомендуются при ослабленном зрении. Меньшие кегли читаются с большим напряжением при разглядывании знаков. Специалисты советуют начинать учиться чтению с 36 кегля.

Идеальная ширина строки для беллетристики — 22 цицеро, для научных текстов — 28 цицеро (особенно если текст содержит длинные формулы, которые некорректно переносить). Более широкие строки неприятны более широким разворотом головы в процессе чтения, узкие — неравномерностью межсловных пробелов при выключке (скачки с конца предыдущей строки в начало следующей становятся слишком частыми). В строке «идеальной ширины» умещается 50-55 знаков. Ширина строки может меняться в зависимости от восприятия стилистики произведения оформителем текста, а также других эстетических и экономических факторов. Например, в тексте с частыми абзацами длинная строка менее экономична.

Следует перечислить и другие факторы: положение при чтении, степень освещенности, личный опыт чтения, привычка (к определенным шрифтам или оформлению) и т.д. Вспоминаются слова К.Петрова-Водкина, относящиеся к восприятию цвета — он писал, что житель сельской местности или города, пустыни или гор по-разному воспринимает пространство и цвет, то есть по-разному видит один и тот же пейзаж.

**Основные требования к шрифту**

Какие требования мы предъявляем к утилитарным и художественным качествам печатного шрифта?

Известный специалист в области разработки шрифтов Г.И.Козубов пишет: «Эстетика наборного шрифта определяется как выразительными характеристиками отдельно взятого значка, так и критериями целого ансамбля, а также мерой соответствия формы ее функции... — оптимальной фиксации, передаче и хранению больших объемов текстовой информации, в комфортной для читателя и экономичной для производства форме». В этом определении на первый план выходит утилитарная обусловленность всех форм.

А.Капр дополняет подобный взгляд. По его мысли в «прекрасном и конгениальном шрифте», то есть в шрифте, который «превращает достойно оформленное произведение печати в произведение искусства», должно произойти слияние «в превосходной форме» трех качеств: красоты, удобочитаемости и выразительности.

Конечно, замечает Капр, это не разные свойства, а скорее разные стороны, если можно так сказать, одной медали. Каждое из этих качеств важно для шрифта, но эстетически оценивать шрифт нужно именно с этих трех точек зрения.

Примерно о том же писал немецкий дизайнер Пауль Реннер: «Совершенное типографское произведение соответствует трем основным взглядам:

1) оно есть продукт графической техники, мастерства исполнения и материалов;

2) оно выполняет задачу, которую ставит перед ним издатель (в ином же случае все эстетические достижения являются нулями без палочки);

3) оно есть открытое выражение личного вкуса (это соревнование, которое никто не может закончить)».

Эстетические качества гарнитуры, в конце концов, выявляются именно в конкретном оформлении. Оформитель, обычно никогда не видевший автора шрифта и даже не задумывавшийся о его существовании, своим отношением к расположению знаков на плоскости подчеркивает либо затемняет какие-либо пластические качества гарнитуры. С другой стороны все свойства шрифта уже заложены в него при проектировании, и их можно заранее, хотя и субъективно оценить.

**Назначение и срок службы издания**

Ниже приводятся некоторые требования к различным жанрам изданий. По назначению требуют особого внимания к проблеме удобочитаемости издания для детей, юношества и престарелых, то есть для всех тех, кто легко может испортить себе зрение или уже испортил. Человек с ослабленным зрением просто не сможет прочитать неудобочитаемый текст, как бы он этого ни хотел.

Эстетика дизайна в книгах для детей не должна быть слишком агрессивна, а представители старших поколений проявляют консерватизм во вкусах, что дизайнер должен учитывать.

В роскошных изданиях удобочитаемость не столь важна, так как их не столько читают, сколько гордятся ими. Эффектного оформления требуют также вступления в художественных альбомах и тому подобное.

Соответственно, анализируя любое конкретное издание с точки зрения удобочитаемости, прежде всего надо попытаться определить назначение и предполагаемый срок службы издания.

В изданиях большого объема — например, научных трудах или национальных энциклопедиях, важным требованием является экономичность шрифта. Спецификой подобных изданий является то, что никто не читает энциклопедию подряд. Не так принципиально, чтобы шрифт был классичен или стилен, но он должен обладать крупной строчной, что позволит употреблять его в меньшем кегле, то есть приведет к экономии места и, соответственно, удешевит издание и упростит его использование и хранение.

Чем выше ценность текста (например, в культурном смысле), тем менее значимым становится требование экономичности. Ведь стараются же обычно не наливать хорошее вино в пластиковые стаканчики.

Соотношение эстетических и экономических нюансов в оформлении издания зависит также от срока службы издания. Срок жизни плаката колеблется от 5 секунд до 5 минут, газеты — от 1 дня до 1 недели, журнала — 1 месяц — 1 год (в научных — 3–5 лет), книги — 1–5 столетий. Соответственно, для газеты важен экономичный дизайн, позволяющий легко манипулировать информацией и ее объемами. Для журнала важен стиль, который бы выделял его среди прочих, а также следование моде и тому подобные соображения. В книге важна традиционность и удобочитаемость, сдержанное употребление модных приемов, так как на нее будут смотреть многие поколения после вас. Плакат же должен привлекать внимание, какие бы аморальные средства для этого не использовались, вплоть до полного поругания удобочитаемости. Выше приведены идеальные представления об эстетике жанров. В жизни мы встречаем газеты, которые превосходят качеством оформления многие журналы, журналы, выходящие еженедельно, то есть являющиеся почти газетами, книги-газеты — боевики, рассчитанные на то, чтобы после прочтения забыть, в которых соответственно оформление не идет дальше обложки. Реклама в журнале — маленький плакат. В каждом из жанров дизайнер может проявить свой темперамент, свое отношение к материалу, надо только ясно представлять жанр и адрес данного издания.

Издания классики — Шекспира или Пушкина — требуют осознанного подхода к выбору гарнитур шрифта. Times в большинстве случаев не годится. Также хорошо, если шрифт соответствует стилю эпохи или стилистике автора. В большинстве случаев нельзя рекомендовать (хотя могут быть и исключения) набирать оды Державина гротеском, а манифесты футуристов гарнитурой Лазурского или Академической. В то же время для произведений Довлатова вполне можно рекомендовать гротеск советского времени Журнальная рубленая, чьи достоинства и недостатки сопоставимы с описанной жизнью. Журнальная рубленая — удобочитаемый и даже красивый шрифт, но в нем ощутимо не хватает изысканности.

**Зачем нужны медленно-читаемые шрифты**

История развития алфавита есть история все более тщательного членения текста. Можно составить следующий примерный порядок развития структуризации в фонемографических системах письменности, происходившей в разных культурах неравномерно и неодинаково: разделение на предложения; разделение на слова; развитие сложной пунктуации.

Мы привыкли к определенным правилам и традиции книжного набора. Например, мы воспринимаем отдельную строку как заголовок, особенно если текст выделен пробелами или прописными знаками, курсивным или жирным начертанием, другой гарнитурой или кеглем, В этом смысле нам нужны, по выражению К.Ф.Бауэра, «медленно-читаемые шрифты, которые ощутимо препятствовали бы беглости чтения», так как ясное восприятие структуры текста является условием удобочитаемости. Функция таких шрифтов — привлекать внимание.

**Дизайнер и информационное общество**

В современном «информационном» обществе очень важна способность шрифта привлекать или останавливать внимание. Для текстов нашей эпохи в газетах, журналах, электронных системах обмена информацией одной только ясности и удобочитаемости недостаточно.

В современном обществе информация все чаще распространяется бесплатно. Можно услышать утверждения, что в будущем не вы будете платить при покупке носителя информации, например, журнала, а вам будут платить за то, что вы его прочитаете.

Поэтому в первую очередь информация должна привлечь внимание, причем именно той специфической группы, к которой она обращена. Поэтому информация приобретает в современном обществе все более рекламный характер. Выразительность достигается даже за счет потери удобства и легкости чтения. В такой эстетике открывается широкий простор изобретению и применению приемов акциденции, так как без графического членения и акцентирования смысла текст скорее всего останется непрочитанным просто потому, что на него не обратят внимания в «океане» информации.

**Читабельность технических шрифтов**

Интересной проблемой является читабельность технических шрифтов, которые существуют для общения людей с помощью технических устройств — экрана компьютера, радиотелефона или калькулятора. Со шрифтами мы встречаемся также на кассовом чеке, на панели принтера и т.д. Например, при проектировании шрифта OCR-B перед А.Фрутигером стояла задача создать моноширинный шрифт таких пропорций и пластики, чтобы буквы как можно сильнее отличались друг от друга и чтобы считывающий луч имел как можно меньше шансов ошибиться. Этим требованием можно объяснить появление особенностей пластики в буквах I, J, l — i, j, r, f — M, W, m, w и других. Иногда интересные формы порождают технические ограничения для букв, например — крупный или сверхкрупный шаг сетки. Например, первоначально возникшая в моноширинных шрифтах специфическая форма строчной i в гротесковых гарнитурах, популярных в 90-х гг.

**«Акцидентные» и «наборные» печатные шрифты**

Чем «наборные гарнитуры» отличаются от «акцидентных»? Это характеристика гарнитур по потенциальной удобочитаемости. Под наборными мы подразумеваем те гарнитуры, которые обычно называются в профессиональной среде «текстовыми», «наборными», «телесными» (body type), «хлебными» и предназначены для максимально комфортного и неутомляющего чтения «длинных текстов». Вторые переводятся как выделительные, и их эстетика весьма разнообразна: от акцидентных начертаний — жирные и светлые, узкие и широкие, наклонные и курсивные, — до гарнитур, специально созданных для акциденции. Понятие акциденции в книге включает в себя на уровне шрифта выделение отдельных букв (к ним можно отнести буквицы), слов, заголовков, частей текста. Но не следует думать, что акцидентные гарнитуры не являются наборными.

По мнению Г.И.Козубова, существует четкое разграничение большой массы наборных и акцидентных гарнитур, обладающих ясными пластическими и пропорциональными «породными» характеристиками, по сравнению с немногочисленными гарнитурами «фантастических» пропорций.

Для набора книг используются очень сдержанные по пластике шрифты с заметными в основном только профессионалам различиями. Это связано с тем, что на протяжении 300-500 страниц, набранных 10 или 9 кеглем и предназначенных для последовательного и сосредоточенного чтения, любое украшение становится навязчивым. Однако следует упомянуть, что сдержанные и удобочитаемые гарнитуры традиционно употребляются вместе с менее читаемыми и, соответственно, более акцидентными начертаниями и гарнитурами.

Наборные гарнитуры — это гарнитуры, удобочитаемые в длинных текстах в традиционном книжном наборе в 9–10 кеглях (и в массовом тираже) . Также отчасти наборными можно назвать шрифты, с помощью которых с нами общаются технические устройства. Точнее, это просто специфическая техническая эстетика.

Эстетика наборных гарнитур — это традиционная логика пропорций и пластики, которые меняются в достаточно узких пределах. Признаками наборных гарнитур является ясность, простота, определенная сдержанность (даже относительно курсивного начертания) и срединность пластики, пропорций, насыщенности.

Понятно, что при увеличении кегля наборные гарнитуры в большинстве случаев вполне справляются с акцидентными функциями.

Акцидентными гарнитурами можно назвать гарнитуры, уступающие наборным в удобочитаемости в 9–10 кеглях, что не позволяет их применять для набора длинных текстов. Обычно советуют применять чисто акцидентные гарнитуры в кеглях не меньше 24-го. К акцидентным шрифтам следует отнести жирные, очень светлые, курсивные, капительные, узкие, широкие и декоративные начертания даже в наборных гарнитурах.

Отличительными особенностями эстетики акцидентных гарнитур будет большая выразительность, сложность и чувственность, что отразится в пластике, пропорциях, насыщенности, степени контраста элементов, эстетике апрошей.

Традиционная оценка удобочитаемости, характерности или нейтральности, употребимости, прозрачности гарнитур некоторых шрифтовых семейств

Поскольку удобочитаемость зависит от множества вышеперечисленных объективных и субъективных факторов, то определить ее в процентах невозможно, это понятие субъективное. Можно говорить о соответствии уровня удобочитаемости задачам конкретного издания. В то же время существует ряд гарнитур, которые стоят между чисто наборными и чисто акцидентными гарнитурами.

Есть гарнитуры на все случаи жизни, современные и с многовековым возрастом. Есть гарнитуры с характерными чертами стиля и пластики определенных эпох — но тоже применимые всегда. Первым примером может быть гарнитура Times, вторым — Garamond. Первый отличается официальностью и повышенной удобочитаемостью. Второй — грацией и элегантностью, он популярен уже более 400 лет.

Проблема конгениальности конкретной гарнитуры при выборе оформления конкретного издания также определяет необходимую степень удобочитаемости. То есть выбор гарнитуры для издания серьезной художественной литературы будет определяться не только наилучшей читаемостью знаков, но и их эстетическими особенностями,

Традиционно считаются наиболее удобочитаемыми гарнитуры эпох ренессанса и барокко, а также сделанные по их мотивам. Например, классицистические антиквы одни специалисты считают такими же применимыми, другие считают их слишком связанными со стилем ампир и, благодаря особенностям пластики, требующими несколько большего кегля в наборе (12–14). И те, и другие не стоит применять в газетном наборе и при печати на некачественной бумаге.

Кириллические шрифты благодаря особенностям пластики и пропорций часто более выигрышно смотрятся в классицистических «одеждах». Газетные гарнитуры XIX века в беллетристике применяются редко, как и гротески, зато более применимы в наборе текста в «сложных» условиях. Западные специалисты отмечают большую употребимость и нейтральность гротесков, сделанных в «теплых» ренессансных пропорциях. Совсем редко применяются египетские шрифты и обычно близкие к ним по пластике шрифты пишущих машинок и других технических устройств. Шрифт пишущей машинки, появившийся в XIX веке, это скорее каллиграфия XX века.

Западные авторы выделяют такие качества гарнитуры, как «нейтральность» и «прозрачность» (transparence). Нейтральность свидетельствует об уместности применения какой-либо гарнитуры в определенных типах литературы. В этом смысле классицистические антиквы несколько уступают ренессансным. Прозрачность (коммуникабельность, общительность) гарнитуры говорит о возможности ее использования в паре с другой гарнитурой для лучшей структуризации информации. Выбор зависит от оформителя текста, но известно, что наиболее гармонично смотрятся рядом гарнитуры одних пропорций и духа. Когда говорят о «прозрачности» (совместимости, коммуникабельности) гарнитур разных шрифтовых видов, то обычно упоминают об особой гармоничности совместного использования гарнитур одного автора, имеющих заметное различие в пластике и родственные особенности в пропорциях (насколько это возможно в разных шрифтовых видах). В качестве примера можно назвать гарнитуры Самнера Стоуна — Sans и Serif, Герарда Унгера — Demos, Praxis, Flora и др. Можно упомянуть также гарнитуры Кудряшевская и Букварная. Эти гарнитуры имеют некое духовное единство, в основном на пропорционально-ритмическом уровне, и нельзя сказать, что одну можно получить из другой автоматическим, как может показаться на первый взгляд, изменением пластики — «добавлением» засечек или контраста штрихов. Каждая из этих гарнитур есть явление целостное и самостоятельное. Можно говорить о единой пропорционально-ритмической идее и о предпочтении автора к определенным особенностям медиан, но каждый раз гарнитура создается заново по правилам данного шрифтового вида, или пытается их освоить и приспособить под себя. И это освоение является процессом творческим. Именно вкус и мера при выборе определенного типа решений придают эстетический характер гарнитуре. И несмотря на принципиальное различие пластики мы можем увидеть пропорционально-ритмическое единство в гарнитурах, разделенных столетиями — Бодони и Акциденц-Гротеск, ГиллСанс и Лазурского.

В определенном смысле «механический» принцип добавления засечек мы видим в гарнитурах Officina и Thesis. Они включают в себя гротесковое и египетское «начертания», а вторая еще и «смешанное» — Mix. То есть «исходным» начертанием является гротеск, а к нему «прибавлены» брусковые засечки. Но оба автора не довольствуются подобной «механической» концепцией. Механистичность «добавления» компенсируется изысканностью выбора при «использовании». В Оффицине они частично пробираются в «гротескное начертание», а в «египетском» используются весьма экономно.

Подобную же картину мы видим в «смешанном» начертании Thesis, где выборочное использование засечек создает актуальную для конца 90-х фактуру полосы набора.

Также стоит стремиться к максимальному контрасту гарнитур по какому-либо параметру — жирности, наклону или пластике. Среднее же сочетание гарнитур — Таймc и Гарамон, Гарамон и Бодони — выглядит с традиционной точки зрения негармоничным и невыигрышным ни для какой из гарнитур. Каждая из этих гарнитур — это целостный мир гармонично соотносящихся начертаний, поэтому их совместное использование преимущественно подчеркивает их недостатки.

Дизайнер может опровергнуть готовой и красивой работой любое запрещение. Но как правило, когда мы хотим добиться гармонии, а не эффектного контраста, лучше не применять подобные пары в приличном обществе, как не принято смешивать пиво с водкой, коньяк закусывать салом и т.д. Но... всегда бывают исключения. Например, болгары с удовольствием поливают арбуз кетчупом.

Для профессионала в большинстве случаев подобное сочетание выглядит дисгармоничным, так как данные гарнитуры противоположны в своей эстетике. Гарнитура Бодони отличается «рисованной» пластикой, выровненностью знаков по ширине (О, Р), статичностью расположения наплывов и закрытостью знаков. Гарнитуре Лазурского свойственна пластика письма пером с косым срезом, динамичное расположение овалов, разноширинные пропорции и вольготно открытые знаки.

В профессиональной среде сочетание Бодони-Прагматика выглядит приемлемым, так как обе гарнитуры, несмотря но сильные различия в пластике — классицистической антиквы и гротесковой — имеют подобную эстетику пропорции, что мы видим в близости знаков по ширине (О, Р), закрытой классицистической форме (С, 2, 3), близком рисунке некоторых знаков (R).

Надо учитывать, что взгляды на удобочитаемость, прозрачность, да и просто мода постоянно меняются, особенно в акцидентной типографике, и то, что казалось невозможным вчера, вполне может стать модным завтра.

**Высота строчного знака в наборных гарнитурах**

Высота строчного знака без выносных элементов в западной терминологии определяется как высота знака «х». В наборных гарнитурах она колеблется в достаточно узких пределах, в акцидентных бывает и очень большой, и очень маленькой.

Исторически можно проследить постепенный рост высоты строчного знака. Ренессансные гарнитуры на современный взгляд имели слишком маленькие строчные и слишком длинные выносные элементы. Впрочем они чаще использовались в наборе 12-14 кеглями. Укорачивание выносных элементов произошло, когда была поставлена задача «единой базовой линии» для всех гарнитур, что конечно было утилитарно оправдано. Заметный рост строчного знака произошел в газетных и акцидентных гарнитурах XIX века. В XX веке было создано много гарнитур с повышенной высотой х. Это необходимо для гарнитур, которые применяются в сложных условиях, например, на неровной газетной бумаге.

В акцидентных надписях более важен размер буквы, чем изысканность пропорционального соотношения строчных и прописных. С другой стороны, рост строчного знака повышает удобочитаемость до определенного предела, так как для удобства чтения в длинных текстах не менее важны пробелы между строчками, которые при более крупной строчной тоже должны расти. В то же время более высокая строчная повышает комфорт чтения в недлинных текстах: сообщение на экране компьютера, статья в энциклопедии или даже в газете, текст на рекламной листовке. Поэтому высота знака «х» тоже характеризует акцидентный характер гарнитуры.

Рекордсменом среди наборных гарнитур по высоте строчной является гарнитура Прагматика, создававшаяся для Большой Советской Энциклопедии, что в общем ухудшает ее удобочитаемость в нормальном наборе, но позволяет экономить много места в энциклопедическом.

Логическим развитием в сторону акцидентной выразительности за счет увеличения строчных знаков были спроектированные в Америке в 70-е годы гарнитуры ITC Авангард и ITC Гарамон, являющиеся вариантами гарнитур Футура и Гарамон.

**Удобочитаемость и пробелы**

«Тридцать спиц сходятся в ступице, но как раз промежутки между ними составляют суть колеса. Из глины делаются горшки, но как раз пустота внутри них составляет суть горшка. Стены с дверьми и окнами образуют дом, но как раз пространство между ними составляет суть дома. Мораль: телесное имеет пользу, бестелесное составляет суть бытия».

Одиннадцатый афоризм Лао-Цзе.

На первый взгляд пробелы, т. е. незапечатанное пространство, есть явление негативное по отношению к тексту. Более внимательный взгляд заметит, что современный набор — например текст, читаемый вами — это изощренная система не только передачи информации, но и ее семантического членения, в которой незапечатанные пробелы играют важнейшую роль (конечно, существуют и другие инструменты смыслового членения текста — точки, запятые, знаки вопроса и восклицания, дефис и тире, кавычки разных толков, скобки, слэши и т.п.). Мы не замечаем сложность этой системы, как не замечаем сложности телевизора. Современный вид набор принял не так давно, и общей тенденцией является дальнейшее усложнение.

Например, в русских книгах XIV века мы находим следующую систему: начало смыслового фрагмента (абзаца в современном понимании) обозначается буквицей, в конце часто ставится значок из четырех точек, точками (но не обязательно на базовой линии шрифта) отделяются предложения (прописных букв нет) и иногда некоторые слова. Межсловных пробелов и запятых тоже нет. Читать трудно, но можно.

Если обобщить современные представления о гармоничном и удобочитаемом наборе, то это прямоугольник, воспринимаемый на некотором отдалении по тону ровно-серым. Абзацные, межстрочные и межбуквенные пробелы не настолько малы, чтобы не выполнять свою функцию, и не настолько велики, чтобы останавливать на себе внимание. В очень мелких кеглях пробелы должны увеличиваться.

Вот мнение Джамбаттисты Бодони, высказанное в 1818 году: «...Литера окажется тем прекраснее, чем отчетливее выразятся в ней упорядоченность, тщательность, хороший вкус и изящество. Но для того, чтобы она отчетливо и ясно выглядела на странице, необходимо, кроме того, поместить ее в безукоризненно выровненную строку, не слишком плотную, но и не слишком разреженную (здесь необходимо учитывать соотношение с высотою строки); более того, в каждой строке необходимо оставлять между отдельными словами, так же как между эскадронами в полку, одинаковые интервалы, в которые нельзя было бы втиснуть какой-либо из знаков, входящих в состав алфавита».

В акцидентной (рекламной) эстетике иногда ставится задача, прямо противоположная вышеперечисленному.

В современном наборе можно выделить разнообразные виды пробелов. Это: спуск — отступ сверху в начале большого смыслового куска; пробел, обозначающий абзац — обычно отступ; пробел между строчками — интерлиньяж; межсловные пробелы; межбуквенные пробелы — апроши.

**Абзац**

О появлении абзацных отступов повествует Ян Чихольд (в 20-30-е годы он был известным конструктивистом и революционером (в типографике), а в пятидесятые годы безапелляционно требовал вернуться к эстетике средневековых и первопечатных книг). Вначале текст набирался последовательно без всяких отступов. Но существовали и сложноструктурные тексты. В юридической литературе существовало деление на параграфы, знак которого вписывали другой краской, и, соответственно, оставляли для него пустое место. Однажды по какой-то случайности это не было сделано, что послужило толчком к осознанию удобства смыслового членения напечатанного текста незапечатанным пространством. С тех пор не было изобретено другого такого столь явного и, одновременно, ненавязчивого приема. В первопечатных книгах абзацы редки. В современных изданиях, соответственно ритму жизни, едва ли не каждое предложение стремится стать абзацем.

Существует большое количество вариаций абзацного отступа (выступа, пробела...), и большинство из них можно встретить уже в инкунабулах. В рекламных изданиях и экспериментальной типографике нередки попытки придумать что-либо новое и эффектное. Спецификой книги является то, что абзацный отступ встречается в ней тысячи раз. Поэтому его главным качеством становится сдержанность и неагрессивность. В большинстве современных изданий мы встретим абзацный отступ, более или менее приближающийся к величине под названием «пробел в 1 круглую» (Em space), который равен кеглю. Об отступе в одну круглую Ян Чихольд писал как о «величайшем богатстве», доставшемся нам от эпохи Возрождения.

**Спуск полос**

Так же, как в случае с абзацем, спусковые полосы раньше содержали в себе заставки (гравюры или рисунки). Сейчас они по разным причинам почти исчезли. Но пробел перед началом новой части прочно вошел в современную типографику.

Большое незапечатанное пространство на титульной полосе в современных книгах — пробел между названием (сверху) и годом издания (внизу) — раньше традиционно украшался гербом издательства. Современный аскетизм дизайнеры успешно используют в своих целях. В современной книге количество белого указывает на иерархию внутри текста. Еще в 70-е годы прозвучало предложение все научные журналы обозначить с помощью дизайна, а именно — набирать в них все тексты и заголовки одним кеглем. Если бы этот утопический проект осуществился, то ясно, что основную роль в иерархическом членении текста (заголовки, подзаголовки, примечания и т.д.) играло бы положение колонки или строчки на странице и количество белого вокруг нее.

**Интерлиньяж**

«Набор без шпон есть преступное легкомыслие по отношению к зрительной силе народа».

Пауль Реннер, Германия, 1940

В металлическом наборе минимальный пробел между строчками не мог быть меньше кегля, то есть металлической литеры. В цифровую эпоху понятие кегля приобрело весьма абстрактный смысл. Интерлиньяж в современном наборе можно измерить только как расстояние между базовыми линиями двух соседних строчек. А именно это расстояние компьютерные программы позволяют делать любым, в том числе и близким нулю. К уменьшению интерлиньяжа подталкивает отсутствие в кириллическом алфавите достаточного количества выносных элементов в строчных буквах. Такое решение повышает емкость полосы набора, но с точки зрения удобства чтения является крайней мерой. В целом можно сформулировать прямо пропорциональную зависимость интерлиньяжа от ширины строки. Гармоничный интерлиньяж для каждого конкретного случая лучше определять визуально, так как шрифт воспринимается в наборе из строчных букв, а их пропорции весьма различны даже в наборных (текстовых, хлебных, body type) гарнитурах, что можно увидеть при сравнении гарнитур Прагматика и Академическая.

Понятие автоматического интерлиньяжа (interleading/auto) различно в программах верстки PageMaker и QuarkXpress. В первом случае интерлиньяж по умолчанию равен 120% кегля. То есть для 10 кегля он равен 12 пунктам, что традиционно принято, а для 72-го — 86,4 пунктам, что явно чрезмерно. В QuarkXpress автоинтерлиньяж может быть равен кеглю +n пунктов, что в общем-то более соответствует традиции и эстетике набора.

**Межсловные пробелы**

В доцифровую эру представление о величине правильного и прекрасного межсловного пробела различалось в Советском Союзе и на Западе. В СССР пробел был равен полукруглой шпации (1/2 кегля) , что усиливало проблему вертикальных коридоров в наборе, но было удобно людям с ухудшенным зрением. Западная традиция употребляет более тонкий пробел, близкий к третной шпации (1/3 кегля). Эстетика тонких пробелов вытеснила в начале века прежнюю эстетику, при которой пробелы образовывали обширные вертикальные коридоры в наборе. Проявлением хорошего вкуса считается использование в наборе более тонких пробелов (thin space) между инициалами и фамилией, между порядками цифр (3 000 000) и в сокращениях типа «и т.д.», «и т.п.». В технических моноширинных шрифтах межсловный пробел равен соответственно ширине всех остальных знаков.

**Межбуквенные пробелы**

Алфавит состоит из знаков, каждый из которых выполняет ассимилятивную и диссимилятивную функцию. То есть каждый знак отличается от другого, но вместе они составляют единое целое. В разных условиях трансформируются правила создания и восприятия этого целого. Например экранные шрифты рассчитаны на сетку с крупным шагом, а в банковских отчетах принципиально, чтобы все десять цифр размещались на литерах одной ширины. Решая подобные проблемы проектировщики гарнитур создают ту или иную эстетику шрифта и, в частности, пробелов, даже если и не ставят перед собой художественных задач. Можно вспомнить столь популярные сегодня шрифты, созданные для специфических требований пишущих машинок, дорожной разметки, диапозитивов и т.д.

Межбуквенные пробелы называются по традиции апрошами (от французского approche — подход, приближение). В металлическом наборе они были фиксированы — от крайней боковой стенки литеры до крайней боковой точки ее очка. Каждый апрош состоит из двух таких расстояний — полуапрошей — стоящих рядом знаков.

Из огромного количества современных гарнитур можно вычленить всего 3 основных и еще 2 редко встречающихся «типа» эстетики апрошей. Под эстетикой апрошей в данном случае имеется в виду определенное мировоззрение или принцип устроения мира букв и, соответственно, пробелов между ними. Различают «классическую» и «техническую» эстетики апрошей; «акцидентную» эстетику пробелов; эстетику «грязных» апрошей и сверхразрядку.

«Классическая» эстетика апрошей. Эстетический принцип большей части шрифтов — пробелы между буквами гармонично чередуются с внутрибуквенными пробелами и соразмеримы с ними. Шрифты подобной эстетики апрошей обеспечивают наилучший комфорт чтения и применяются в наборе большинства современных изданий, а в художественной литературе почти всегда.

Подобной эстетике соответствует также традиция набора прописными с небольшой разрядкой и разноширинные минускульные (строчные) цифры. К сожалению, в кириллическом алфавите при минимальном количестве выносных элементов в строчных буквах минускульные цифры выглядят слишком навязчиво.

«Акцидентная» эстетика пробелов. Эстетический принцип — из набора заголовков. В больших кеглях буквы естественно ставить теснее друг к другу. Смешивать гарнитуры и начертания в эстетических целях стали не так давно. То есть для заголовков и для набора использовались буквы одной гарнитуры, но разных кеглей. В металлическом наборе пластика букв и апроши определялись отдельно для каждого кегля. В фотонаборе возникла дилемма — или шрифт наборный, соответственно, с более грубыми формами и большими апрошами, или акцидентный, где и пластику, и пробелы можно делать более утонченными. Акцидентная эстетика заметна в таких, на первый взгляд вполне наборных гарнитурах, как ITC Kabel или ITC Garamond, особенно в сравнении с «наборной» вариацией гарнитуры Клода Гарамона. Эта эстетика доведена до логического конца в гарнитуре Херба Любалина ITC Avangard и его шрифтовых работах в 70-е годы, С точки зрения апрошей мы имеем принципиально подчеркнутый контраст меж- и внутрибуквенных пробелов (см. рис. 2.3).

Во всех учебниках говорится, что в мелких кеглях желательно для улучшения удобочитаемости увеличивать межсловные и межбуквенные пробелы, а также очко знака. Этот принцип был частично осуществлен в технологии Multiply Master и в кривых трекинга (tracking curve). Однако в некоторых руководствах по разработке шрифтов можно встретить такие сообщения: «В 8 кегле и ниже делаем трекинг теснее». Поначалу это удивляет, поскольку противоречит традиционным взглядам на удобочитаемость, но заставляет задуматься.

Появление подобных взглядов в конце XX века свидетельствует о том, что акцидентная эстетика апрошей повлияла на эстетику книжного набора. Как замечают специалисты, современный набор значительно плотнее металлического. Это связано с отсутствием физической (металлической) ширины буквы, поэтому есть возможность задавать отрицательные полуапроши в нужных случаях. Второй причиной является широкое распространение ярко-белых, глянцевых бумаг. В современной офсетной печати на гладкой хорошо проклеенной бумаге с форм, выведенных с разрешением 2400 dрi, рисунок знака практически не растискивается и буквы можно ставить теснее друг к другу, что экономит место, которое в рекламных изданиях к тому же и дорого стоит. Читать такой текст менее комфортно, но никто и не набирает 8 или 6 кеглем длинные тексты.

Еще в металлическом наборе появилась проблема визуального выравнивания апрошей между такими парами букв, как VА, LV, LT, Та, ГА и др. Выравнивание осуществлялось через впиливание одной буквы в другую, что могло естественно применяться только в особо важных случаях, а также через отливку лигатур. В цифровых технологиях аналог этого процесса получил название кернинга.

Кернингом называется изменение величины пробела (апроша) между двумя знаками по сравнению со стандартными установками, что необходимо, когда полуапроши двух знаков складываются в пробел, явно отличающийся визуально от большинства других. Кернинг называется ручным (manual kerning), когда вы ставите курсор между двумя знаками и вводите отрицательное или положительное значение кернинга. Кернинг измеряется менее чем в сотых долях от пробела в 1 круглую (em space), который в стандартном значении равен кеглю, а в альтернативном (alternate em space) — ширине двух нолей.

В PostScript-гарнитуры при проектировании можно встроить кернинг между сложными парами знаков — так называемая таблица кернинговых пар (kerning tables). Кернинговые пары включаются по умолчанию для акцидентных (больше 12-го) кеглей, но это значение можно изменить. В QuarkXpress'е можно создать собственную таблицу с подкорректированными значениями кернинга для каждого конкретного начертания (font face).

Tracking manually. То же самое, что и ручной кернинг, но только не для двух знаков, а для нескольких селектированных. В AdobeIllustrator как только вы селектируете хотя бы две буквы, опция кернинга меняет название на трекинг.

Custom tracking tables. В QuarkXpress для каждого начертания по умолчанию существует таблица трекинга, в которой стоят регулируемые установки, уменьшающие апроши в акцидентных кеглях и увеличивающие их в очень мелких.

В PageMaker трекинг также можно присвоить селектированному тексту или стилю. Существуют пять стандартных типов трекинга — от очень тесного до очень светлого (very tight — tight — normal — loose — very loose), кривизну которых также можно регулировать.

В большинство современных шрифтов встроено от нескольких десятков до тысяч кернинговых пар в зависимости от фирмы-изготовителя. В принципе возможно (но не нужно) кернить каждый знак с каждым. Верстальные программы включают кернинг по стандартным установкам только для акцидентных кеглей (в PageMaker — больше 12-го). Это связано с тем, что психология восприятия равномерности апрошей разнится в акцидентных и наборных кеглях, и в маленьких кеглях более важно отделить одну букву от другой, а правильно «откерненные» буквы в данном случае визуально слипаются.

Интересна система определения апрошей, предложенная фирмой В&Р — Incremental spacing. Большинство гарнитур в ее библиотеке имеют по 7 градаций жирности. Они предложили уменьшать апроши в процессе увеличения жирности. То есть при нарастании толщины штрихов и уменьшении внутрибуквенных пробелов происходит параллельное уменьшение апрошей, что создает более гармоничное впечатление. С точки зрения удобочитаемости происходит нарастание акцидентных признаков. Но ведь жирные начертания и предназначены для акциденции.

«Техническая» эстетика апрошей. Принципы подобной эстетики возникли при решении чисто технических задач. В пишущих машинках из-за технического несовершенства все — и широкие, и узкие — буквы должны были уместиться на площадке одной ширины. Похожие требования предъявляются к экранным и другим шрифтам, работающим в сложных или экстремальных условиях.

Проявлением подобной эстетики является тот факт, что в большинстве современных гарнитур цифры отвечают требованию моноширинности. Это связано с необходимостью вертикального выравнивания столбцов цифр, что крайне необходимо для нужд современной цивилизации. Естественно, что, несмотря на все ухищрения проектировщиков, о равновеликости полуапрошей у 1 и 8 не может быть и речи, и наивно звучат жалобы, что «единица в 1997 году отваливается». В наборных кеглях этот недостаток можно и не заметить, а в крупных можно применять ручной кернинг. Тотальное решение этой проблемы предложено в гарнитуре Thesis. Каждое начертание в ней имеет 4 варианта цифр: моноширинные маюскульные (прописные) и моноширинные минускульные (строчные) — для набора таблиц и тому подобного, и минускульные цифры с визуально гармоничными равновеликими апрошами и, соответственно, разной шириной — для употребления в наборе текста, и еще одно с цифрами, имеющими небольшие выносные элементы, как в ITC Garamond, но более низкие, чем прописные.

В 60-70 гг. специалисты писали об однозначно безобразных апрошах и пропорциях в гарнитурах для пишущих машинок. Современная популярность таких гарнитур, как Courier или Letter Gothik для решения акцидентных задач говорит об изменении вместе со сменой поколений чувства эстетики шрифта на прямо противоположное. И действительно, когда перед мысленным взором встает 100-этажный небоскреб с 5000 одинаковых окон или просто типовая застройка новых микрорайонов, рука сама тянется выбрать в меню Font что-нибудь моноширинное.

В книжном оформлении шрифты «технической» эстетики применяются только в технических целях — для набора учебной и научной литературы, инструкций, руководств и т.д., и обычно небольшим тиражом.

Можно упомянуть еще 2 типа эстетики апрошей, которые встречаются достаточно редко и очень редко, и только в акцидентных целях.

Сверхразрядка. Некоторые дизайнеры-изверги находят особое удовольствие в том, чтобы слово разогнать на формат полосы набора. Эстетическим принципом здесь является сверхконтраст огромных пробелов (не поворачивается язык назвать их апрошами) между буквами и самих букв, которые воспринимаются прежде всего как черная точка, как ритмический удар. Внутрибуквенные пробелы в этой пластической игре практически не участвуют.

Эстетика «грязных» апрошей. Эстетический принцип — как можно большая и разнообразная неравномерность апрошей, при сохранении возможности отделить букву от других и опознать ее. Подобную эстетику можно встретить соответственно в «грязных» шрифтах.

Мы коснулись основных проблем, возникающих в связи со шрифтовым оформлением любого текста. В современной реальности каждый владелец компьютера так или иначе соприкасается с этими сугубо профессиональными вопросами, поскольку стилистически неверное и неаккуратное оформление, или неудобочитаемый набор компрометируют издание.

В то же время одного умения «удобочитаемо» оформить текст недостаточно. Заметит это достоинство только профессионал, но вслух вас не похвалит, так как это то же самое, что похвалить повара за съедобность пищи, или скрипача за умение пользоваться смычком, или оперного певца за то, что он хорошо разбирается в нотах. Все это вещи необходимые, но само собой разумеющиеся. Так, или иначе, выбирая гарнитуру в меню Font, вы делаете свой эстетический выбор.