

УДК 003.075

**К ВОПРОСУ О МОРФОЛОГИИ ШРИФТОВОЙ ФОРМЫ
В РЕКЛАМНОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ
ИЗДЕЛИЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ И ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ**

Г.И. КОЗУБОВ

(Московский государственный текстильный университет им. А.Н.Косыгина)

Как известно, история письма в зависимости от предмета исследования разделилась на два направления: палеографию и эпиграфию, хотя объект их исследования один и тот же – это знаки письма. Напомним, что палеография занимается исследованием рукописных памятников, сделанных на мягких материалах: папирусе, пергаменте, бумаге и т.д. Эпиграфия исследует исторические формы знаков на порталах, фронтонах, колоннах, могильных плитах и других подобных памятниках, сделанных, как правило, из камня с применением технологии высекания. Учеными этих дисциплин проделана огромная работа по исследованию, обработке и интерпретации различных исторических памятников, что и составило историческое основание для шрифтоведения. К сожалению, собственно искусствоведческой интерпретации этих данных самим шрифтоведением в достаточной мере пока так и не сделано.

Не ставя перед собой задачи дать исчерпывающе полную характеристику данных по этим вопросам, мы здесь коснемся их в той мере, в какой это необходимо для использования в обосновании предлагаемой концепции формообразования шрифтовых знаков.

Не ставя перед собой задачи дать исчерпывающе полную характеристику данных по этим вопросам, мы здесь коснемся их в той мере, в какой это необходимо для использования в обосновании предлагаемой концепции формообразования шрифтовых знаков.

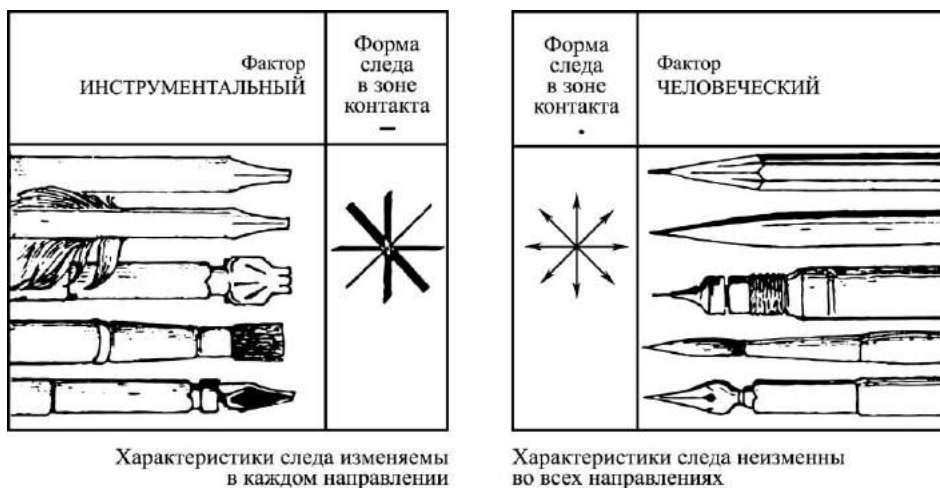


Рис. 1

При этом отметим, что методологической основой разделения этих дисциплин являются различия в инструментах (рис. 1 –

взаимосвязь следа и инструмента письма с учетом вектора его движения) и в способе формообразования знаков: в палеографии

это рукописная форма, в эпиграфии – скульптурная, что имеет принципиальные последствия для характеристики самой формы. Суть различий между ними в том, что в скульптурном формообразовании процесс имеет дискретный характер, то есть форму можно рассматривать как сумму множества статичных отпечатков инструмента (керны или зубила), возникающих в результате прерывистых движений. При этом обработке подвергаются отдельно друг от друга два контура: наружный и внутренний. В рукописном формообразовании изображение возникает как результат цельного, непрерывного движения в создании отдельных фрагментов тела знака, этими фрагментами являются дукты, из которых, в конечном счете, происходит "сборка" цельного знака.



Рис. 2

Графологической основой рукописной формы являются дукт и граф (рис. 2-б).

Рис. 2 – факторы, определяющие дуктальность и глиптальность формообразования шрифтовых знаков.

Первое происходит от латинского *duco* или *ductos* – линия, проведенная (образованная) свободным движением руки, второе восходит к греческому *grapho* – пишу. Разница между дуктом и графом в том, что первый возникает как траектория следа от ширококонечного инструмента (калам, плакатное перо и т.д.), что отражается на форме мерой ее контрастности в зависимости от инструмента и вектора движения пера. При этом под контрастностью следует понимать соотношение тонкой и толстой части в форме знака. Второй – граф – представляет собой одномерную линию (то есть неконтрастную), возникающую как траектория движения конусного инструмента (остроконечное перо, шариковая ручка, карандаш...) (рис. 1). В остальном дукт и граф имеют общие характеристики и поэтому при их описании в дальнейшем мы будем пользоваться просто термином дукт. Вместе с тем, здесь сразу необходимо уточнить, что это понятие означает одноконтурный рукописный элемент шрифтовой формы, созданный на основе закономерностей движения руки, обусловленных особенностями инструментально-технологических процессов формообразования шрифта. Дукты и графы являются мельчайшими графологическими единицами в оценке шрифтовой формы.

Предложенное толкование дукта (графа) несколько различается с формулировками, которые дают палеографы и иные специалисты. Как правило, для них дукт означает определенный порядок и направленность движения в письме. Так, например, Романова В.Л. определяет дукт (возможно, излагая, или интерпретируя Ж. Маллона (6)) как "...последовательность, в которой писец выводит элементы букв, и их направление..." [4, с.31]. У Добиаш-Рождественской О.А. (опять же в связи с Ж. Маллоном) дукт означает "...последовательность начертания составных элементов букв..." [3, с.280].

Соглашаясь в общем с данными толкованиями, необходимо отметить, что "последовательность" — это процесс, а дукт есть, скорее, результат, с учетом фактора последовательности. То есть речь идет о

линии, черте, представляющей собою след от действия одного рабочего такта в общем процессе рукописания, которое, как известно, представляет собой чередование рабочих и холостых движений, где инструмент по воздуху переносится в новое место формообразования и на этих траекториях движения не остается никаких следов, так как инструмент не касался рабочей поверхности (рис. 2-а). Подобную точку зрения можно встретить в статье Ч. Бигелу и Д. Дея [1], хотя согласно их объяснению создается впечатление, что они в понятие дукт включают также еще и эту "мертвую часть пути". В этом случае их трактовка понятия дукт практически не отличается от упомянутых выше. Однако в данном случае этот момент не принципиален. Главным представляется сам факт в необходимости различать активную часть траектории от пассивной, что и отражает предлагаемая здесь формулировка понятия дукт. В приведенных же примерах эта мысль не просматривается, в том числе и у Бигелу, и Дея, которые вместо формулировки понятия дукт дают его развернутое объяснение в виде комментария к рисунку, где сказано: "Пунктиром показаны те отрезки дукта, где пишущий инструмент не касался поверхности письма и не оставил на ней следов" (Выд. автора). Сам факт разночтений в вопросе определения понятия "дукт" свидетельствует о том, что в этой части вопрос об однозначном определении его оставался открытым до настоящего времени.

Скульптурная технология создания шрифта связывается с глиптальным процессом формообразования (от греческого *glyphō* – вырезанный, изваянный), означающим в сравнении с рукописным совершенно иную технологию, иные материалы и иные средства реализации шрифтовой формы. Как отмечалось, здесь форма создается множеством отдельных взаимодополняющих мелких движений, каждое из которых в отдельности не имеет эстетического содержания, поскольку представляет собой только статичный отпечаток инструмента. В зависимости от его формы мы различаем два типа следа: глипты и

морфы (*morphē* – форма). Один морф в виде черты соответствует отпечатку любого ширококонечного инструмента, а один глипт в виде точки в такой же мере соответствует острому концу всякого конусного инструмента (рис. 2-б). В оценке скульптурной формы глипты и морфы необходимо рассматривать как мельчайшие графологические единицы. В монографии Ф. Музыки [7, с.1] дается подробный обзор глиптальных шрифтов эпохи Рима, то есть как раз периода и места расцвета этой технологии формообразования. Его материал демонстрирует широкую экспозицию капитальных шрифтов, в которых Ф. Музыка выделяет различные эстетические формы, в частности, такие, как переходные шрифты со скрытыми и выявленными серифами, остроконечные и тупоконечные, узкие и широкие и т.д. [7, с.77...140]. К сожалению, он не рассматривает вопросов самого формообразования, в частности, взаимосвязи инструментов и технологии, что не обеспечивает достаточного понимания сущностных особенностей в морфологии формы. В решении вопросов инструментально-технологических взаимосвязей с характером формообразования представляют интерес работы американского специалиста Эварда Катича. К сожалению, у нас в стране его труды не издавались и мы можем иметь некоторое представление о его идеях и методах только по единственной публикации [5].

Выше рассмотренные дуктальный и глиптальный принципы формообразования отражают основополагающие тенденции в развитии шрифтовых форм. Очевидно, что в связи с этим можно говорить и о наличии соответствующих факторов, определяющих те или иные признаки формы. В частности, представляется интересным выяснить сами эти факторы и характер их воздействия на морфологию шрифта.

Многие исследователи начальной (в историко-эволюционном смысле) считают глиптальную технологию формообразования. Такой точки зрения, в частности, придерживается Добиаш-Рождественская О.А., которая в вводной части своей монографии указывает, что "...в нашем изложении мы

коснемся монументального письма лишь как исходной точки развития письма вообще..." [3, с.20], или более определенно: "Зародившееся и долго жившее на твердом материале камня, металла, глины, латинское письмо быстро меняется в облике, переходя на мягкий материал" [3, с.227] и т.д. Дальнейший текст ее труда также исходит из убеждения о направленном характере движения эволюции от монументальных надписей к форме рукописной буквы. Это со всей очевидностью подтверждается ее высказыванием о том, что "...человек, держащий кисть, молоток, резец или иглу, давно подчинился человеку, держащему в руке перо, и шел за ним в форме, как и в содержании" [3, с.282], то есть для нее человек с резцом и молотком был раньше, чем человек с пером.

Как ни велик авторитет Добиаш-Рождественской О.А., вряд ли можно согласиться с ее точкой зрения об однозначно глиптальном начале шрифтового генезиса; она не приводит развернутых аргументов для ее подтверждения. Кроме того, не совсем правомерно в один ряд ставить кисть, молоток и все остальное, так как кисть выполняла не просто роль разметочного мелка для правильной расстановки знаков в глиптальной надписи, но по существу ею и делалась сама эта надпись, если иметь в виду, что знаки высекались непосредственно по написанному образцу, сделанному к тому же не конусной кистью, а плоской. Эта кисть по законам графологии в ходе письма создает контрастность форм, то есть разнотолщинность вертикальных и горизонтальных элементов. В связи с этим вряд ли такую надпись можно в полной мере считать глиптальной, ибо она в точности повторяет своими средствами ранее произошедшее дуктальное формирование знаков. Такое монументальное письмо никак не получается предшествующим дуктальному, в данном случае имеет место смешанная технология.

Чисто глиптальная технология может быть нами связана только с различными вариантами клинописи, прямого высекания без разметки, гравированного процарапывания на известняках, а также в слу-

чае с германскими рунами и другими подобными формами письма. В первом случае речь идет о выдавливании изображения знака своего рода штампом, который сам создается глиптально, то есть путем вырезания по дереву. Руническое письмо также выполнялось путем вырезания знаков на палках и вообще, как правило, на твердых предметах. Во всех случаях отсутствовала дуктальная разметка, формообразование происходило непосредственно скульптурным путем, что видно по отсутствию в образцах этого письма округлых форм или иных знаков с мягкими криволинейными соединениями, которые бы свидетельствовали об их рукописном происхождении. Если О.А. Добиаш-Рождественская имела в виду подобные надписи, то и в этом случае нет достаточных оснований считать их более древними, чем другие, выполненные дуктальным способом, например, различные рукописные надписи, сделанные в египетских захоронениях и т.п.

Вопрос о первенстве глиптальной формы и соответствующей ей технологии формообразования вообще представляется не корректным, поскольку для его постановки нет достаточной аргументации. Во всяком случае это утверждение справедливо применительно к шрифтам фонетической системы письма, так как среди этих знаков имеются не только округлые и с мягкими соединениями, но также разноширинные формы, что свидетельствует об их рукописной основе происхождения. Это относится к самым ранним образцам алфавитного письма так называемого линейного типа, то есть не имеющим контрастности в штрихах. Однако уже в этом письме имеет место выраженная ритмическая структура шрифтовых форм, которая в совокупности с округлыми и дугообразными элементами знаков создает образ мягких, динамичных по композиции фигур. Очевидно, что не будь наработанности этих форм в рукописной технике, никому не пришло бы в голову вырубать их в камне сразу в округлом виде и весьма различными по ширинам. Иначе говоря, необходимо различать методику и технологию формообразования. По методике шрифт может

создаваться рукописно, но при этом технологически он реализуется глиптально, тогда в глиптальном шрифте мы улавливаем дуктальную его природу.

Возникновение алфавитного письма относится учеными к XI–X веку до н.э. Эти ранние формы настолько примитивны, что их пока трудно оценивать с эстетических позиций, хотя уже в этих образцах видна определенная художественная заданность, то есть сознательное стремление древнего художника к эстетической упорядоченности. В частности, можно говорить о ритмически организованном нанесении шрифтовых линий, в желании равномерно заполнить ими фон, удобно распределить их в пределах зоны письма, придерживаться композиционных принципов в расположении текста и т.д. Об этом свидетельствуют образцы надписей, демонстрируемых в книге Д. Дирингера [2] на рисунках 129, 130 и др. Подобные архаичные формы шрифта мы встречаем вплоть до IV и даже III-го столетия до н.э., что видно как по иллюстрациям из упомянутой книги Дирингера (№ 146, 233...235) так и по таблицам 1 и 2 из первого тома Ф. Музыки [7].

Необходимо отметить, что во всех этих эпиграфических надписях, предшествовавших 300 годам до н.э., весьма заметно проявляется нерегулярность форм знаков в пределах одного текста не только по росту и ширине, но и по разнотолщинности однотипных элементов. Это видно даже на образцах нагрудных надписей, помещенных в таблице III [7], хотя они и более позднего периода. Судя по всему, в этих надписях не было предварительной разметки, и используемый для работы инструмент затачивался вообще (чтобы быть острым), но не в связи с параметрами гравируемого шрифта. Случайность применяемого инструмента определяла нерегулярность признаков формы. Эти наблюдения свидетельствуют об отсутствии в это время развитых эстетических представлений, в части шрифтовой формы, хотя одновременно те же надписи нагрудных пластин уже демонстрируют нам зачатки будущих серифов в капитальных шрифтах. Видимо, столетие между 300 и 200 годами

до н.э. является в генезисе шрифтовой формы поворотным.

Появившиеся в 200 годах до н.э. образцы эпиграфических надписей очень быстро переходят в новое эстетическое качество: это так называемые лапидарные шрифты, которые уже можно относить к художественно совершенным формам, которые представлены в книге Альда Новареса [7, табл. VII–XII]. В них все четче начинают проявляться серифы, а овалы, окружности и дуги приобретают симметрично-совершенную и пластически упругую форму. Красота этих надписей – в плотной упаковке знаков и строк; они, как правило, достаточно длинны и в своей массе воспринимаются как ажурная вязь фонового орнамента. В характеристике формы угадывается легкая контрастность в толщинах элементов, что сообщает им динамичную напряженность и эффект движения. В дальнейшем признак контрастности все больше усиливается, и в шрифте Траяновой колонны мы уже видим во всех отношениях гармоничный и совершенный шрифт, выполненный глиптальной технологией, но мануальным (ручным) методом. Ведь характеристика контрастности в элементах формы к глиптальности совершенно не имеет никакого отношения, ибо отражает чисто дуктальную первооснову ширококонечного (плоского) писчего инструмента.

Что же приобрела шрифтовая форма от глиптальной технологии? Вообще говоря, осознанную методичность в самой работе, что отразилось и на характеристике формы: ввиду аналитичности метода, предполагающего вдумчивое, целенаправленное движение к результату, шрифтовые знаки были осознаны как особая цельность с соответствующими эстетическими представлениями и как единый ансамбль, имеющий типологическую общность всех форм, их регулярную повторяемость. Пластическое совершенство формы также было осознано именно в ходе глиптальной технологии, которая позволила разглядеть в характеристике формы сущностное начало и признаки субъективного фактора, привносимые в дуктальном формообразовании темпера-

ментом и волею художника. Можно сказать, что глиптальная технология остановила бег рукописного знака, и как в замедленной кинопроекции позволила разглядеть и изучить его.

В этой части данная технология породила и соответствующую ей методику оценки шрифтовой формы в смысле выявления в ней меры глиптальности. С точки зрения конкретного воздействия глиптальности на шрифт результатом можно считать появление серифов, то есть концевых засечек, придающих шрифту выразительную завершенность форм. Вероятно, осознание роли пробелов в массе текста можно также отнести к заслугам глиптального способа создания шрифтов. В целом сам факт существования таких шрифтов дал возможность рукописным формам подражать им, стилизовать эти формы своими средствами и расширять тем самым свои выразительные возможности.

На первый взгляд кажется, что шрифтовая эволюция действительно имеет тенденцию развиваться однонаправленно – от скульптурных форм к рукописным. Во всяком случае, в пользу такого предположения, казалось бы, свидетельствует весь ход данного изложения, тем более, что далее он действительно будет продолжаться уже разбором рукописной технологии формообразования. Однако по ходу этого изложения мы не раз отмечали наличие в самых ранних глиптальных образцах, когда развитие этой технологии имело характер восходящей линии, признаков, которые мы можем отождествлять только с рукописным происхождением: наличие округлых форм, радиусных соединений, разноширинность знаков и прочее. Если к тому же

взять в расчет точку зрения Бигелоу и Дея, считающих началом развития глиптальной технологии Гутенберговскую эпоху металлических наборных шрифтов, то набирается вполне достаточно оснований говорить, что в эволюции шрифта, скорее, просматривается тенденция цикличности, чем однонаправленного развития. В отношении утверждения Бигелоу и Дея о Гутенберговской эре глиптального шрифта требуется существенная поправка. Эти специалисты несомненно правы в том, что они отождествляют период развития наборного шрифта с Гутенберга и до современности с глиптальной технологией. Однако они ошибаются, начиная отсчет этой технологии со времен Гутенберга, а не Рима и, кроме того, современный регулярный шрифт не может увязываться только с одним фактором. В нем одновременно сосуществуют оба: дуктальный и глиптальный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бигелоу Ч., Дея Д. Графика цифрового шрифта // В мире науки. – 1983, № 10.
2. Дирингер Д. Алфавит. – М.: Иностран. лит-ра, 1963.
3. Добиаиш-Рождественская О.А. История письма в средние века. – М.: Книга, 1987.
4. Романова В.П. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв. – М.: Наука, 1975.
5. Hochuli Jost. Der ursprung der Seriff 93 Typografische Monatsblätter. – 1971, n 11, S. 801.
6. Mallon J. Paleographie romaine. – Madrid, 1952.
7. Muzika František. Krasne Pismo. – Praha, 1958, t. 1–11.

Рекомендована кафедрой рисунка и живописи.
Поступила 24.04.09.