

П.А. Кашевский

Шрифтовая графика

Для студентов
учреждений
высшего
образования



П.А. Кашевский

Цифровая графика

*Допущено
Министерством образования
Республики Беларусь
в качестве учебного пособия
для студентов учреждений
высшего образования
по специальностям
«Изобразительное искусство
и компьютерная графика»,
«Изобразительное искусство, черчение
и народные художественные промыслы»,
«Дизайн (по направлениям)»*



Минск
«Вышэйшая школа»
2017

УДК 76(075.8)
ББК 85.15я73
К31

Рецензенты: кафедра искусств учреждения образования «Государственный институт управления и социальных технологий БГУ» (заведующий кафедрой доктор философских наук, кандидат архитектуры *И.Н. Духан*); доцент кафедры графического дизайна учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств» *В.Я. Семенько*

Кашевский, П. А.

К31 Шрифтовая графика : учебное пособие / П. А. Кашевский. – Минск : Вышэйшая школа, 2017. – 279 с. : ил., [8] л. цв. ил.
ISBN 978-985-06-2903-6.

Излагается история возникновения и развития латинского и русского письма, классификация печатных шрифтов и их характеристика. Раскрываются конструктивные особенности буквенных знаков, методы геометрического построения шрифтов, приводятся практические рекомендации по написанию буквенных форм и выполнению их элементов шрифтовыми инструментами. Рассматриваются вопросы композиции шрифтовой графики и художественно-графического видоизменения шрифтовых форм, аспекты функционирования цвета в графике шрифта.

Для студентов учреждений высшего образования по специальностям «Изобразительное искусство и компьютерная графика», «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», «Дизайн (по направлениям)». Может быть полезно учащимся учреждений профессионально-технического и среднего специального образования, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами шрифтовой графики.

**УДК 76(075.8)
ББК 85.15я73**

ISBN 978-985-06-2903-6

© Кашевский П.А., 2017
© Оформление. УП «Издательство
“Вышэйшая школа”», 2017

ВВЕДЕНИЕ

Одним из величайших достижений человечества является возникновение письменности как одной из форм существования человеческого языка.

Основным средством общения между людьми служит речь. Однако информация, переданная устно, во-первых, ограничена в пространстве (речь слышна на сравнительно небольшом расстоянии) и, во-вторых, ограничена во времени (речь воспринимается только в момент ее произнесения). Эти недостатки частично ликвидируются современными техническими средствами (телефоном, радио, звукозаписывающими устройствами и т.п.). В то же время очевидно, что использование современных технологий закрепления и передачи речи имеет довольно узкие сферы применения. Следует отметить также, что частичное устранение недостатков, связанных с передачей речи, достигнуто сравнительно недавно – в конце XIX – начале XX в. Между тем потребность в передаче речевой информации на большие расстояния и в фиксации ее во времени существовала с древнейших времен.

Первоначально использовались простейшие средства передачи сообщений на расстоянии (сигнализация дымом, огнем костров и т.п.) и закрепления их во времени путем использования различных предметов, которым придавалось условное символическое значение (например, стрела как знак направления и т.д.). Постепенно формировался и распространялся самый точный и удобный, графический, способ передачи и закрепления речи – письмо.

Согласно исследованиям русского советского литературоведа доктора филологических наук, профессора В.А. Истрина [8], письмо обладает тремя специфическими характеристиками:

1) письмо является не самостоятельным, а вспомогательным к речи средством общения (в наибольшей мере это имеет отношение к начальным этапам развития письменности);

2) функции письма многочисленны, однако они не так широки, как функции речи. Основные функции письма – передача речи на большие расстояния и закрепление речи во времени. Кроме того, письмо служит для литературной и научной обработки; способствует закреплению отвлеченных понятий в системе точных научных знаков (математических, физических, химических, астрономических и т.д.); ускоряет и облегчает восприятие и изучение передаваемого содержания; используется для незаметной, неслышной передачи сообщений и т.д.;

3) средствами письма являются начертательные изображения и знаки, воспринимаемые визуально.

Таким образом, **письмо** можно определить как знаковую систему фиксации речи, позволяющую с помощью графических элементов или изображений передавать речевую информацию на расстояние и закреплять ее во времени.

Письмо прошло долгий путь формирования и развития – от пиктографического к идеографическому и слоговому, а позже – к буквенно-звуковому письму. При этом графические знаки, первоначально представлявшие изображения объектов реального мира и передававшие целое сообщение, со временем утратили это сходство и приобрели условную графическую форму, обозначая звуки речи.

Кроме термина «письмо» базовыми понятиями, лежащими в основе изучения проблем шрифтовой графики, являются шрифт, графема, буква, алфавит.

Шрифт (от нем. *Shrift*) – графическая форма знаков алфавитной системы письма. Буквы, цифры и другие знаки, входящие в шрифт, составляют единую стилистическую систему, основанную на общем характере графического рисунка знаков, который обусловлен тем или иным языком. Шрифт является графической интерпретацией алфавитного строя.

Графема (от греч. *graphē* – начертание) – минимальная единица системы письма; структура буквенного или другого графического знака, которая позволяет отличить его от других букв или знаков данной письменности (рис. В.1). В качестве графемы могут выступать буква, сочетание букв, слоговой знак, иероглиф и др. Графема определяет принципиальную схему построения знака, его «скелет», на основе которого строятся различные конкретные формы букв. При видоизменении форм знаков должны быть сохранены их графематические признаки с целью их идентификации и отличия от других знаков.

Буква – это графический знак в системе алфавита для обозначения на письме определенного звука или сочетания звуков.

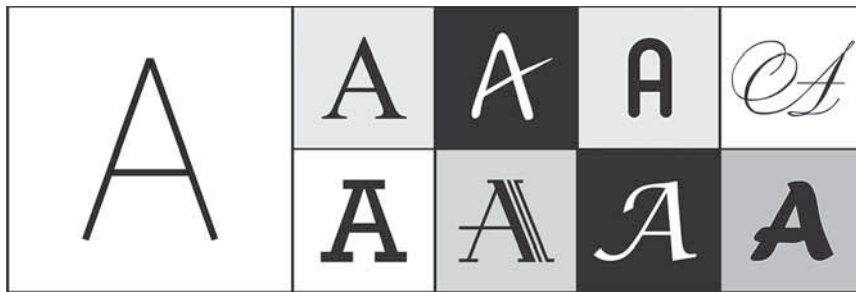


Рис. В.1. Графема буквы «А» и ее шрифтовые варианты

Буква обычно используется в совокупности с другими буквами для обозначения последовательности звуков. Из букв составляют слоги, из слогов составляют слова.

Большинство букв обозначают по одному звуку (например, в слове «бумага» 6 букв и 6 звуков). К ним относятся: а) гласные *у, о, а, ы, э*; б) согласные *б, в, г, д, ж, з, к, л, м, н, п, р, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ*, а также *й*. Однако особенностью русской графики является то, что не все буквы обозначают один звук. Так, ряд гласных букв могут обозначать сразу два звука: например, в слове «язык» 5 букв, но 6 звуков, поскольку буква *я* обозначает сочетание *йа*. Буквы *я (йа), ё (йо), ю (йу), е (йэ), и (йи)* после согласных обозначают один гласный без *й* и мягкость предыдущего согласного звука. Кроме того, *ѣ* (твердый знак) и *ь* (мягкий знак) сами по себе совсем не обозначают звука. Так, в слове «цель» 4 буквы, но 3 звука.

В белорусском языке некоторые звуки передаются сочетанием букв, например *дж, дз*.

По способу воспроизведения буквы бывают рукописные или печатные.

Алфавит (греч. *alphabētos*, от первых букв греч. алфавита «альфа» и «бета»; новогреч. «вита») – это система графических знаков (букв или слоговых знаков), расположенных в определенном порядке, используемая для фиксации и передачи на письме определенного языка или языков. Порядок букв в алфавите условный, традиционно установленный, при этом каждый знак имеет свое название.

Современный алфавит имеет два варианта графем:

- 1) маюскульный вариант (от лат. *majusculus* – несколько больший) – самый древний, представленный в виде прописных (заглавных) букв;
- 2) минускульный вариант (от лат. *minusculus* – очень маленький) – более поздний, представленный в виде строчных букв.

В настоящее время достаточно сложно назвать область человеческой деятельности, в которой так или иначе не использовались бы шрифты или элементы шрифтовой графики. Функционирование шрифта в современном мире многогранно. Основными направлениями функционирования шрифта являются использование его как графического средства языка в коммуникативном процессе и применение как объекта искусства, где сама его графическая форма, как и любая другая художественная форма, выступает объектом художественного творчества. В форме шрифта выражаются тенденции определенного времени, эстетическое мировоззрение, стиль и принципы современного ему искусства.

Традиционными областями, где используется шрифт, являются рукописное письмо и печатное дело.

В настоящее время **рукописное письмо** представлено следующими формами: стенография, скоропись и каллиграфия. Стенография как

способ письма посредством особых знаков и целого ряда сокращений позволяет быстро записывать устную речь. Современное скорописное письмо, используемое в быту, в частной переписке, характеризуется упрощенностью, отсутствием декоративности, лишних штрихов, экономностью в движениях и темпом.

Отдельно хотелось бы отметить искусство красивого и четкого письма – каллиграфию (от греч. *kalligraphia* – красивый почерк). Это область, в которой особенно ярко проявляются все особенности шрифтовой графики, выразительность, экспрессивность, гармоничность и художественная образность шрифтовых форм. В каллиграфическом письме графическому знаку сообщается эмоционально-символическое значение, передается не только сущность слова, но и мысль, чувство каллиграфа. Искусство каллиграфии высоко ценилось с древности как на территории Европы, так и в Восточной Азии и на мусульманском Востоке. В настоящее время каллиграфия широко используется в написании красивых заголовков, поздравительных текстов, приглашений, логотипов, граффити и т.д., а также в качестве самостоятельных творческих работ.

Наравне с рукописным письмом традиционной областью, использующей шрифт, является **печатное дело**. Шрифт имеет ведущее значение в основных видах печатных изданий – книгах, журналах, газетах, – там, где графика, размер и начертание наборных шрифтов обеспечивают прежде всего доступность и однозначность воспринимаемой информации. Шрифты являются ключевым элементом и в **типографике** – особом виде графики, использующем изобразительные возможности наборного и акцидентного шрифта, иллюстраций и различных типовых элементов в оформлении печатной продукции.

Шрифты широко применяются практически во всех произведениях **графического дизайна** – в логотипах, графическом фирменном стиле, системах визуально-графической коммуникации, объектах информационной и промышленной графики (информационные табло, указатели, товарные ярлыки, этикетки, упаковка, буклеты, каталоги, проспекты, бланки и пр.). В данных объектах наравне с функциональными качествами шрифта важнейшее значение приобретают художественно-графические и образно-пластические качества рисунка шрифтовых знаков. Это связано с тем, что графическая форма шрифта является важнейшим средством выражения определенного содержания и создания эмоционально-чувственного фона, который обеспечивает наиболее быстрое и успешное восприятие текстовой информации.

Отдельной областью, где наиболее ярко и многогранно раскрываются возможности художественно-образного решения графики шрифта, является **реклама**. Она находит свое выражение в форме плакатов, афиш, рекламных объявлений, вывесок, баннеров, витрин,

выставочных стендов, располагаясь в интерьерах общественных зданий, в архитектурном пространстве, интернет-среде и т.д.

Кроме того, шрифты используются в произведениях декоративно-прикладного и монументального искусства, в архитектурной графике, графике городской среды и природного ландшафта. Выразительные качества шрифтовой графики активно применяются в художественном оформлении городских улиц и площадей, парков и скверов, дорог и магистралей, транспортных средств, в наглядной агитации и наружной рекламе, в ярмарочном и аттракционном дизайне, при проведении различных праздничных мероприятий и торжеств. Использование разнообразных шрифтов, их сочетания и композиции позволяют не только донести до зрителя содержательную информацию, но и создать художественно-эстетический облик городской среды.

Таким образом, использование уже готовых шрифтов, как и создание новых, требует высокого мастерства, необходимых знаний и умений, художественного вкуса и практических навыков. Универсальность, многогранность и обширность области применения шрифтов предъявляет высокие профессиональные требования к создателям шрифтовых произведений.

Изучение дисциплины «Шрифтовая графика» позволяет:

- получить знания в области истории возникновения письма и развития шрифтовых форм, об элементах и конструктивных особенностях буквенных знаков, о классификации шрифтов, принципах создания шрифтовых композиций и функционирования цвета в графике шрифта;
- сформировать практические навыки воспроизведения графики букв различными шрифтовыми инструментами, построения новых шрифтов различными методами, выполнения оригинальных шрифтовых композиций и художественно-графического видоизменения шрифтов;
- развить умения анализировать, воспроизводить и проектировать различные виды шрифтов и композиционно организовывать элементы шрифтовой графики.

Реализация названных задач способствует формированию графической шрифтовой культуры и развитию художественно-творческих способностей личности. Вышеперечисленные положения легли в основу содержания данного учебного пособия.

Контрольные вопросы

1. Дайте определение понятиям «письмо», «шрифт», «графема», «буква», «алфавит».
2. В каких областях человеческой деятельности находят применение шрифты?



ЭЛЕМЕНТЫ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ БУКВЕННЫХ ЗНАКОВ

1.1. Элементы буквенных знаков и шрифтовой надписи

В любом шрифте знаки алфавита схожи по своему конструктивному построению, состоят из типовых элементов и имеют много однотипных частей в своем графическом изображении. Эти элементы образуют графическую структуру знаков и имеют свои названия. Рассмотрим их.

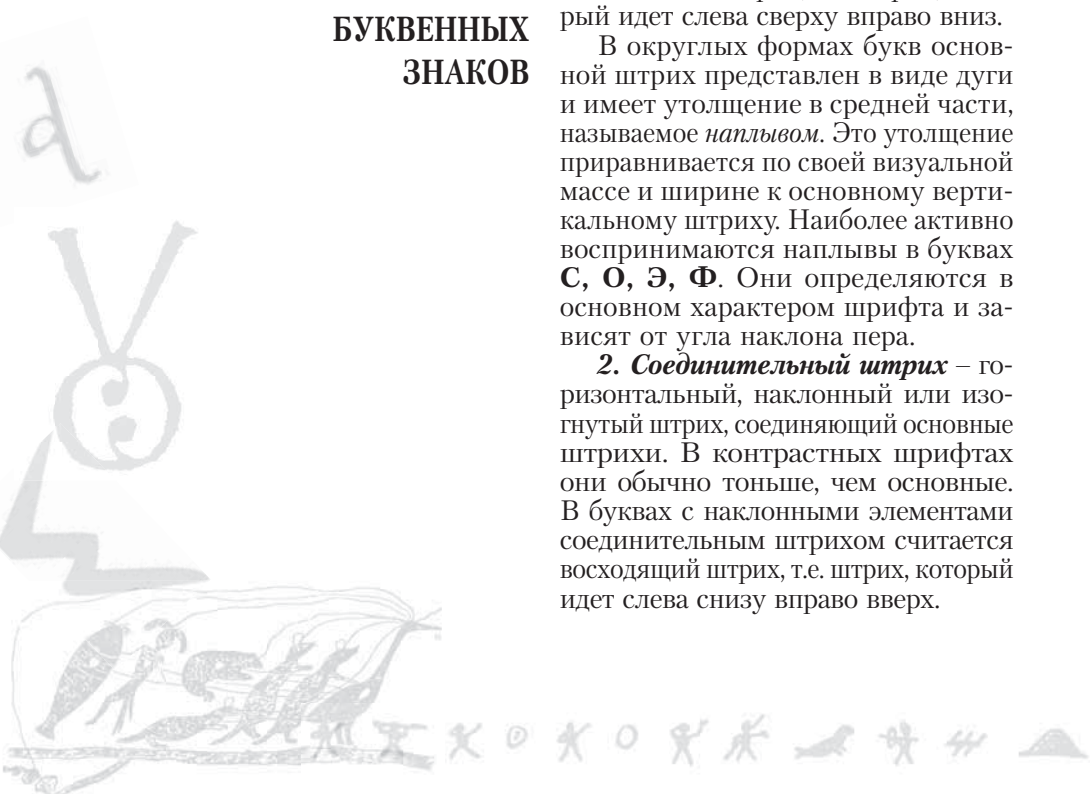
Основные элементы буквенных знаков кириллицы представлены на рис. 1.1.

1. Основной штрих – доминирующий вертикальный или наклонный штрих, составляющий основу знака.

Как правило, в контрастных шрифтах основные штрихи толще, чем соединительные. В буквах с наклонными элементами (например, в прописной букве **А**) основным штрихом считается нисходящий штрих, т.е. штрих, который идет слева сверху вправо вниз.

В округлых формах букв основной штрих представлен в виде дуги и имеет утолщение в средней части, называемое *наплывом*. Это утолщение приравнивается по своей визуальной массе и ширине к основному вертикальному штриху. Наиболее активно воспринимаются наплывы в буквах **С, О, Э, Ф**. Они определяются в основном характером шрифта и зависят от угла наклона пера.

2. Соединительный штрих – горизонтальный, наклонный или изогнутый штрих, соединяющий основные штрихи. В контрастных шрифтах они обычно тоньше, чем основные. В буквах с наклонными элементами соединительным штрихом считается восходящий штрих, т.е. штрих, который идет слева снизу вправо вверх.



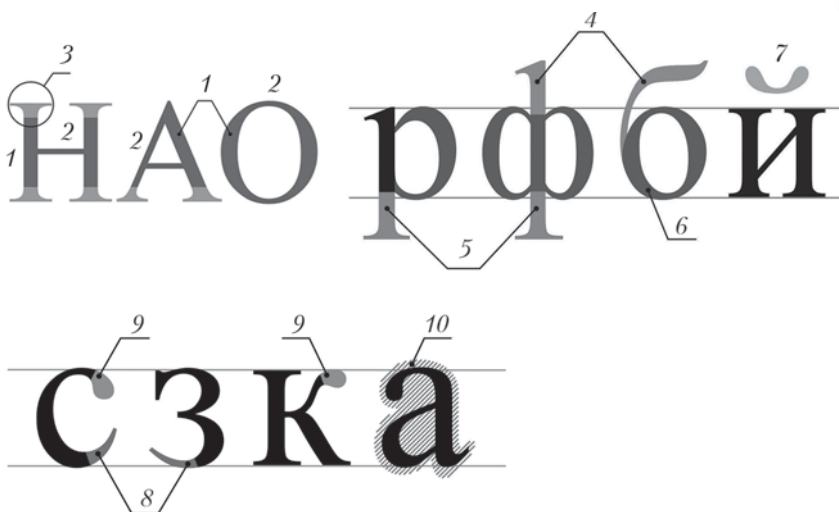


Рис. 1.1. Элементы буквенных знаков:

1 – основной штрих; 2 – соединительный штрих; 3 – засечки; 4 – верхний выносной элемент; 5 – нижний выносной элемент; 6 – округлый элемент с напыловом; 7 – диакритический знак (акцент); 8 – концевой элемент; 9 – каплевидный элемент; 10 – оптическое поле буквы

3. Засечки (серифы) – штрихи различной формы и направленности, расположенные на концах основных, а иногда и соединительных штрихов букв и других знаков шрифта.

Засечки имеют большое значение в формообразовании шрифта. Они способствуют визуальной связи букв в единое слово, повышают удобочитаемость шрифта, четко ограничивая высоту букв в строке, придают основным и дополнительным штрихам завершенную форму, выполняют декоративную функцию.

Засечки различаются по форме, направленности и сложности выполнения. Форма засечек может быть самой разнообразной – прямоугольной, треугольной, изогнутой и т.д. По направленности засечки делятся на горизонтальные и вертикальные, т.е. занимающие горизонтальное или вертикальное положение. Относительно основного штриха засечки могут быть двусторонние (симметричные или асимметричные) и односторонние, располагающиеся только с одной стороны штриха. По сложности выполнения засечки бывают простыми и декоративными. Кроме того, засечки могут быть разных размеров и степени массивности.

4. Верхний выносной элемент – часть буквы или другого знака, которая расположена выше верхней линии строчных букв.

5. Нижний выносной элемент – часть буквы или другого знака, которая расположена ниже линии шрифта.

Верхние и нижние выносные элементы букв играют значительную роль в ритмической организации слова и строки. Они способствуют узнаванию буквенного знака и служат ориентирами при движении глаза по строке. В латинских шрифтах решающую роль в удобочитаемости слов играют верхние выносные элементы букв, в кириллическом – нижние. Это связано с тем, что в кириллическом строчном шрифте прямого начертания верхние выносные элементы имеются в двух буквах (**б, ф**), а нижние – в шести (**д, р, у, ф, ц, щ**). В курсивных шрифтах выносные элементы могут иметь также буквы **д, в**, причем **д** бывает как с верхним, так и с нижним выносным элементом. Увеличение количества выносных элементов помогает избежать монотонности строки и текста в целом.

6. Округлый элемент с наплывом (овал, полуовал) – элемент буквы или другого знака овальной или полуовальной формы с утолщением в средней части – наплывом.

7. Диакритические знаки (акценты) – надстрочные или подстрочные дополнительные знаки, применяющиеся с буквами основного алфавита и обозначающие изменение произношения основного знака. В русском алфавите есть четыре буквы с надстрочными акцентами: **Ё, ё** (с двумя точками), **Й, й** (со знаком дуги).

8. Концевой элемент – окончание штриха без засечки.

9. Каплевидный элемент – начало штриха в виде небольшого круглого утолщения (капли).

10. Оптическое поле буквы – часть пространства, непосредственно занимаемого буквенным знаком, а также пространство вокруг и внутри него.

При проектировании и написании шрифтов важно знание не только основных элементов буквенных знаков, но и надписи в целом.

Элементы шрифтовой надписи представлены, в первую очередь, вспомогательными невидимыми горизонтальными линиями, которые являются ориентирами при построении буквенных знаков и их организации в строке. Также к элементам надписи относятся межбуквенные и межстрочные расстояния, непосредственно влияющие на визуальное восприятие строки и текста в целом.

Основные элементы шрифтовой надписи показаны на рис. 1.2.

1. Линия шрифта (базовая линия) – горизонтальная линия, на которой располагается основание прописных и строчных букв и других знаков, приближенных к прямоугольной или треугольной форме. Основание знаков округлой формы хоть визуально и подчинено этой линии, но располагается с небольшим смещением вниз. При этом



Рис. 1.2. Элементы шрифтовой надписи:

1 – линия шрифта (базовая линия); 2 – верхняя линия прописных букв; 3 – верхняя линия округлых и остроконечных прописных букв; 4 – математическая линия; 5 – оптическая линия; 6 – межбуквенные пробелы; 7 – верхняя линия строчных букв; 8 – интерлиньяж

нижние выступающие элементы как строчных, так и прописных знаков (например, в буквах **р, Д, Ц**) располагаются ниже линии шрифта.

2. Верхняя линия прописных букв – горизонтальная линия, проходящая по верхнему краю прямоугольных прописных букв.

3. Верхняя линия округлых и остроконечных прописных букв – линия, расположенная немного выше верхней линии прописных букв. Это расстояние составляет около 2% от высоты всего знака.

4. Математическая (средняя) линия – горизонтальная линия, расположенная строго посередине высоты прописной буквы прямоугольной формы, т.е. посередине между базовой линией и верхней линией прописных букв.

5. Оптическая линия – горизонтальная линия, расположенная немного выше математической линии. Обычно это расстояние составляет 2–5% от высоты всего знака.

Все вышерассмотренные линии являются невидимыми параллельными прямыми, необходимыми для построения шрифтовых знаков строки.

6. Межбуквенные пробелы (межбуквенные расстояния, апроши) – расстояния между крайними штрихами соседних букв в слове. Необходимо помнить, что слишком плотные, узкие расстояния

приводят к визуальному слипанию знаков, а слишком широкие – к тому, что каждая буква воспринимается по отдельности. И то, и другое препятствует нормальному чтению.

7. Верхняя линия строчных букв – горизонтальная линия, проходящая по верхнему краю строчных букв, без учета верхних выступающих элементов.

8. Интерлиньяж – расстояние между базовыми линиями соседних (смежных) строк, т.е. расстояние от линии шрифта любой строки до линии шрифта предыдущей строки.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается основное отличие соединительных штрихов буквенных знаков от основных?
2. Каково значение засечек в формообразовании шрифта?
3. Где располагается оптическая линия шрифта?
4. В чем отличие верхней линии прописных букв от верхней линии округлых и остроконечных прописных букв?

1.2. Оптические компенсации в шрифте

При построении букв и их элементов необходимо учитывать оптические иллюзии, возникающие при восприятии графических форм. Это связано с тем, что геометрическая точность в конструкциях букв может не соответствовать зрительному восприятию, вызывая ощущение неправильной формы. В соответствии с этим при построении знаков необходимо компенсировать оптические иллюзии тем или иным способом.

Среди особенностей зрительного восприятия, которые необходимо учитывать в формах шрифта, можно выделить следующие.

1. Из двух линий одинаковой толщины горизонтальная будет казаться толще вертикальной, а наклонная левая линия – толще правой (рис. 1.3, *а*). Поэтому горизонтальные прямые штрихи (Гш) должны быть

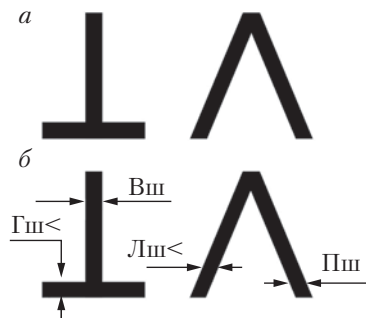


Рис. 1.3. Особенности зрительного восприятия шрифтовых форм:

а – при одинаковой толщине штрихов горизонтальный кажется толще вертикального, а наклонный левый штрих – толще правого; *б* – достижение визуального равенства штрихов за счет уменьшения толщины горизонтальных (Гш) и левонаклонных (Лш) штрихов

тоньше вертикальных (Вш) примерно на 2–5%, а левонаклонные штрихи (Лш) – несколько тоньше правонаклонных (Пш) (рис. 1.3, б). По тем же причинам толщина наплывов в округлых буквах (Тн) должна быть несколько больше, чем толщина прямых вертикальных штрихов (Тп) – примерно на 5–7% (рис. 1.4).



Рис. 1.4. Увеличение толщины наплывов в округлых буквах (Тн) с целью их визуального равенства с толщиной прямых вертикальных штрихов (Тп)

2. Горизонтальная линия, расположенная строго посередине формы, зрительно кажется заниженной. Поэтому горизонтальные штрихи (например, в букве **Н**) несколько завышаются – примерно на 2–5%, располагаясь не на математической, а на оптической линии шрифта (рис. 1.5).



Рис. 1.5. Расположение горизонтального штриха немного выше математической линии для того, чтобы он не казался заниженным

3. Округлые и остроконечные формы, будучи геометрически равными по высоте прямоугольным или квадратным, кажутся меньшими по размеру. Потому остроконечные знаки делают несколько выше, а округлые – как выше, так и ниже прямоугольных букв (рис. 1.6).

4. В букве **В** максимальная толщина верхнего наплыва (Тв) больше или равна толщине основного штриха (То), но меньше толщины нижнего наплыва (Тн), что придает нижней части буквы больший вес (рис. 1.7, а).



Рис. 1.6. Увеличение высоты остроконечных и округлых букв с целью их визуального равенства с прямоугольными знаками

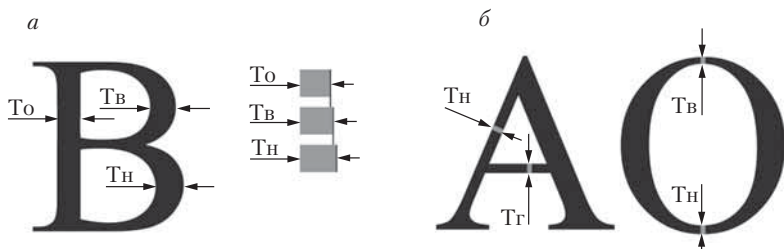


Рис. 1.7. Повышение зрительной устойчивости букв благодаря различию в толщине штрихов:

a – в букве **В**; *б* – в буквах **А**, **О**

5. Зрительная устойчивость букв повышается благодаря различию толщины в соединительных штрихах: верхние соединительные штрихи (Тв), например в букве **О**, могут быть чуть толще нижних (Тн), а наклонные соединительные штрихи (Тн), как в букве **А**, – чуть толще горизонтальных (Тг). Это зрительно обеспечивает соединительным штрихам равенство по толщине (рис. 1.7, б).

Контрольные вопросы

1. Какая из двух линий одинаковой толщины будет казаться толще: горизонтальная или вертикальная?
2. На какой линии шрифта – математической или оптической – должен располагаться соединительный горизонтальный штрих в букве **Н**?

1.3. Конструкция и первичные формы буквенных знаков

Буквенные знаки кириллического алфавита имеют разнообразные конструктивные особенности и структуру, что непосредственно выражено в их графемах (рис. 1.8).

Основным ориентиром в структуре знаков является средняя линия шрифта, относительно которой располагаются все части и элементы буквы. Так, округлые элементы в буквах **Б**, **В**, **З**, **Ь**, **Ы**, **Ъ** располагаются немного выше средней линии шрифта, а элементы в буквах **Р**, **Ч**, **Я** – ниже. Соединительные штрихи в буквах **Е**, **Ж**, **К**, **Н**, **Ю** располагаются выше середины – на оптической линии шрифта. Такое расположение элементов и дополнительных штрихов придает зрительное равновесие и пропорциональность верхним и нижним частям буквы. По этой же причине у буквы **Х** точка пере-



Рис. 1.8. Графемы прописных букв на кириллической основе

сечения штрихов располагается чуть выше средней линии. Кроме того, в буквах **М** и **У** точка соединения наклонных штрихов в центре знака может подниматься до линии буквы **Р**. Однако это делается достаточно редко, с целью объединения членений всех буквенных знаков по средней линии. В основном буквы **М** и **У** имеют индивидуальный рисунок и связаны с остальными знаками единством иных графических элементов и признаков.

Несмотря на конструктивное многообразие знаков, в основе построения букв кириллического и латинского алфавитов лежат базовые геометрические формы или их комбинации. В качестве таких первичных форм выступают *прямоугольник (квадрат), треугольник*



Рис. 1.9. Геометрические формы букв: прямоугольник, треугольник, круг

и *круг (овал)*. Эти формы образованы направлением основных и соединительных элементов буквенных знаков и непосредственно связаны с оптическими полями букв (рис. 1.9).

Контрольные вопросы

- 1. Округлые элементы в буквах **Б, В, З, Ъ, Ы, Ь** должны располагаться немного выше или ниже средней линии шрифта?
- 2. Какие базовые формы лежат в основе построения большинства букв кириллического и латинского алфавитов?

1.4. Классификация букв по конструктивным признакам и форме

По конструктивным признакам и особенностям формы прописные буквы можно разделить на четыре группы (табл. 1.1). Это деление достаточно условно, так как некоторые буквенные знаки в зависимости от начертания могут относиться к той или иной группе. Так, буквы **И, М**, обычно относящиеся к группе знаков с диагональными штрихами, могут быть интерпретированы как прямые знаки. Это связано с тем, что в букве **И**, а также в отдельных вариантах буквы **М** их силуэт образован вертикальными прямыми

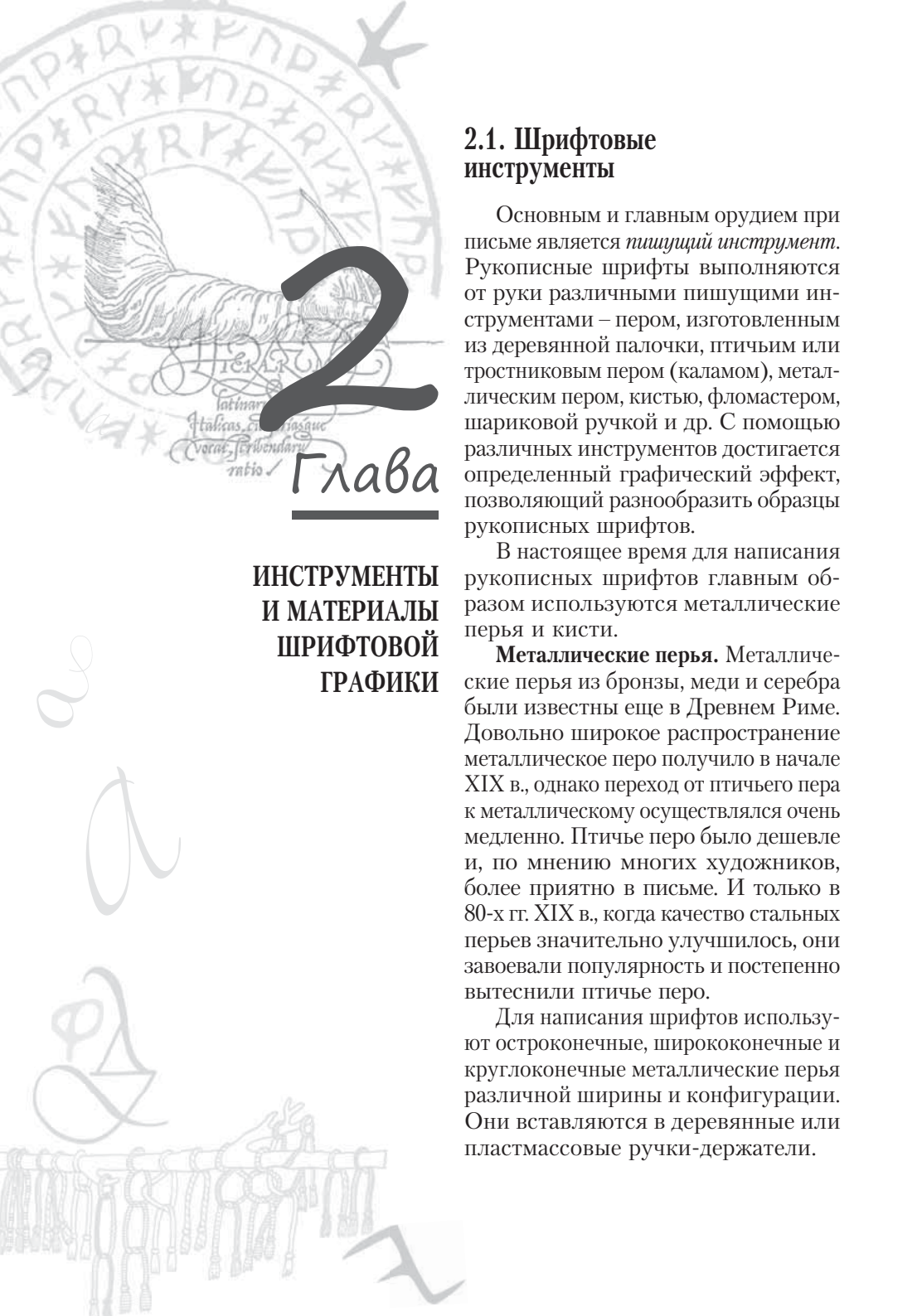
Таблица 1.1. Группы букв по конструктивным признакам и форме

Название группы	Характеристика группы	Буквы, входящие в группу
Прямые знаки	Конструктивно состоят из вертикальных и горизонтальных штрихов, пересекающихся под прямым углом	Г, Е, Н, П, Т, Ц, Ш, Щ
Знаки с диагональными штрихами	Состоят из диагональных или наклонных штрихов или имеют их в своей конструкции	А, Д, Ж, И, К, Л, М, У, Х
Круглые или полукруглые знаки	Полностью или частично состоят из штрихов, которые образуют крупные (по размеру всего знака) округлые элементы, чаще всего овальной или полуовальной формы	О, С, Ф, Э, Ю
Знаки с округлыми элементами	Имеют округлые элементы, по размеру не достигающие высоты всего знака	Б, В, З, Р, Ч, Ъ, Ы, Ь, Я

основных штрихов. К группе с диагональными штрихами относят также буквы **Д, Ж, К, Л**, имеющие классическое начертание и форму, так как эти знаки, в зависимости от индивидуального решения, могут вообще не иметь диагональных или наклонных штрихов. Вариант буквы **Ф**, в котором круглый элемент имеет овальную форму, не достигающую по размеру всего знака, может быть интерпретирован как знак с округлыми элементами. Данный вариант конструктивного построения буквы достаточно широко распространен в печатных шрифтах.

Контрольные вопросы

1. Дайте характеристику группы прямых знаков.
2. Какие буквы входят в группу знаков с округлыми элементами?
3. К какой группе знаков относятся буквы **И, М**?



2.1. Шрифтовые инструменты

Основным и главным орудием при письме является *пишущий инструмент*. Рукописные шрифты выполняются от руки различными пишущими инструментами – пером, изготовленным из деревянной палочки, птичьим или тростниковым пером (каламом), металлическим пером, кистью, фломастером, шариковой ручкой и др. С помощью различных инструментов достигается определенный графический эффект, позволяющий разнообразить образцы рукописных шрифтов.

В настоящее время для написания рукописных шрифтов главным образом используются металлические перья и кисти.

Металлические перья. Металлические перья из бронзы, меди и серебра были известны еще в Древнем Риме. Довольно широкое распространение металлическое перо получило в начале XIX в., однако переход от птичьего пера к металлическому осуществлялся очень медленно. Птичье перо было дешевле и, по мнению многих художников, более приятно в письме. И только в 80-х гг. XIX в., когда качество стальных перьев значительно улучшилось, они завоевали популярность и постепенно вытеснили птичье перо.

Для написания шрифтов используют остроконечные, ширококонечные и круглоконечные металлические перья различной ширины и конфигурации. Они вставляются в деревянные или пластмассовые ручки-держатели.

ИНСТРУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ ШРИФТОВОЙ ГРАФИКИ

Остроконечными перьями выполняются рукописные шрифты типа каллиграфических, в технике остроконечного двухнажимного пера (рис. 2.1). Они служат также для всевозможных дорисовок и исправлений неровностей, шероховатостей, отрисовки контура букв и т.п. В работе остроконечными перьями применяются чернила и тушь.

Ширококонечные перья по форме похожи на остроконечные, но обычно имеют косой срез на конце (рис. 2.2). В основном они используются для написания мелких и курсивных шрифтов. Номера перьев (№ ½, 1, 1½, 2 и т.д.) указывают ширину пишущей части, которая составляет 0,5 – 4 мм.



Рис. 2.1. Остроконечные перья



Рис. 2.2. Ширококонечные перья

Для удержания туши на перо сверху крепится специальное приспособление – тушедержатель, что позволяет написать несколько штрихов подряд без необходимости заполнения его тушью. При этом перо не макается в бутылочку с тушью, а заправляется с помощью другого пера или кисти. Тушью наполняют промежуток между пером и тушедержателем так, чтобы не испачкать остальные части пера. Стеkanie туши можно регулировать с помощью тушедержателя, который прижимают или сдвигают вверх, чтобы туши стекало меньше.

Для выполнения шрифтовых работ в технике ширококонечного пера используются также так называемые **плакатные перья** (рис. 2.3). Они представляют собой тонкие согнутые вдвое металлические пластинки с прорезами в месте сгиба и с шейкой для закрепления в ручку-держатель. Ширина пишущей части может быть различ-



Рис. 2.3. Плакатные перья

ной – от 2 до 20 мм. Эти перья-лопаточки хорошо подходят для исполнения крупных надписей, а также тех видов шрифтов, где требуется скорее рисование, нежели писание букв. В настоящее время они находят широкое применение при написании разнообразных гарнитур шрифта. Плакатные перья пригодны для работы тушью, гуашью и акриловыми красками.

Круглоконечные перья (типа «Редис») похожи на обычные писчие перья, но имеют круглое расширение в виде диска (рис. 2.4). Диаметр этого диска определяет ширину проводимой пером линии (в среднем от 0,5 до 3 мм). Для удержания туши на перо сверху надевают тушедержатель (зажим). Круглоконечными перьями пользуются для выполнения мелких шрифтов, а также для написания шрифтовых знаков с одинаковой толщиной штрихов всех элементов.



Рис. 2.4. Круглоконечные перья

Кисти. При выполнении шрифтовых работ в технике ширококонечного пера применяются **плоские кисти** (рис. 2.5). Ими выполняются рукописные шрифты, в основном больших размеров. Плоские кисти незаменимы при выполнении шрифтов на тканях и других материалах с шероховатой поверхностью, при этом используют щетинные кисти.

Круглыми остроконечными кистями выполняется написание шрифтов различных размеров, при этом шрифтовые знаки приобрета-



Рис. 2.5. Плоские кисти

ют неповторимость рисунка и качество свободного письма (рис. 2.6). Для шрифтовых работ, выполняемых гуашью, темперой и акриловыми красками, используются круглые колонковые или синтетические кисти с длиной волоса, в 5–7 раз превышающей их толщину.



Рис. 2.6. Круглые остроконечные кисти

При выполнении рисованных шрифтов применяются кисти различных форм и размеров. Ими отрисовываются контуры букв с последующей заливкой краской, выполняются штрихи самой разной толщины, различные дорисовки и правки знаков шрифта.

Вспомогательными инструментами и приспособлениями, необходимыми при выполнении рукописных шрифтов, являются карандаши (ТМ, Т, НВ, Н), циркуль, рейсфедер, линейки (со ско- сом), треугольники, лекала, трафареты, поролоновая губка и валик.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные пишущие инструменты, которыми выполняются рукописные шрифты.
2. В чем принципиальное отличие ширококонечных перьев от круглоконечных? Как это выражается в рисунке знаков?

2.2. Шрифтовые материалы

Бумага. Шрифтовые надписи в большинстве случаев выполняются на бумаге. Для написания шрифтов выбирают плотную, гладкую бумагу, которая хорошо впитывает пишущую жидкость и не ворсится, например чертежную. Не рекомендуется использовать мелованную и глянцевую бумагу. Также не следует использовать бумагу с ярко выраженной шероховатой структурой — на ней трудно получить четкие линии с ровными краями.

Для работы обычно используется белая или цветная бумага. При этом очень важно правильно выбрать цвет бумаги, на которой будет выполняться надпись, так как от этого зависит эстетическое восприятие текста и его удобочитаемость. В случае необходимости можно тонировать белую бумагу акварельной краской, настоем чая или кофе.

22

По бумаге работают кистью, пером, рейсфедером. Обычно ее натягивают на доску или планшет, который соответствует размеру будущей работы.

Картон. Кроме бумаги в качестве основы для написания шрифтов может использоваться картон. Основные требования к нему такие же, как и к бумаге. Однако в случаях, когда картон имеет рыхлую структуру и сильно впитывает воду, его поверхность покрывают раствором акрилового грунта или клея. В качестве последнего может использоваться слабый раствор натурального или синтетического клея (желатина, столярного или казеинового клея, крахмала, ПВА и пр.). Кроме того, в данные растворы могут добавляться различные красители (сухие пигменты или краска), которые придают необходимый цветовой оттенок основе. Выбор того или иного грунта непосредственно зависит от того, какой пишущий материал будет использоваться при выполнении шрифта. В основном на картоне работают гуашью, темперой или масляными красками.

Картон как основа весьма гигроскопичен, в результате чего сильно коробится. При неосторожном обращении он может трескаться, ломаться, поэтому картон служит основой для работ небольшого размера. Тонкий большого размера картон лучше наклеивать на жесткую основу, чтобы он не деформировался.

Ткань. В шрифтовых работах декоративно-оформительского характера может применяться ткань — для выполнения плакатов, текстовых надписей и т.п. На ткани рекомендуется работать после натяжения ее на деревянный подрамник. По тканевым основам шрифты пишутся масляными, водно-эмульсионными, акриловыми,

темперными или гуашевыми красками. В последнюю в качестве связующего состава обычно добавляется клей. Для того чтобы защитить основу от проникновения в нее краски, ткань может быть покрыта клеевым составом, как и картон. Для работы обычно используются такие ткани, как холст, мешковина, шелк, сатин, бязь.

Кроме бумаги, ткани и картона в качестве основы под шрифтовые надписи могут быть использованы **дерево, металл и стекло**.

Пишущие материалы. Для выполнения шрифтовых работ пишущие материалы выбираются в зависимости от вида шрифта и требований, предъявляемых к тексту, который предстоит написать. С этой целью используются чернила, тушь черная и цветная, гуашевые, темперные, акриловые и акварельные краски.

Чернила представляют собой водные растворы синтетических красителей с добавлением спирта. Основными требованиями к чернилам являются устойчивость состава и долговечность.

Чернила различаются не только по цвету, но и по назначению: канцелярские, штемпельные, для авторучек и др. Для написания шрифтов можно использовать чернила для авторучек. Ими хорошо выполнять шрифты в технике остроконечного двухнажимного пера. Чернила лучше туши сходят с пера и позволяют делать очень тонкие штрихи, поэтому их рекомендуется использовать для написания декоративных росчерков и сложных элементов. Такие детали присущи, например, каллиграфическим шрифтам. Однако для написания крупных шрифтов чернила малопригодны, так как, не обладая хорошей кроющей способностью, они не могут дать штрихи одинаковой насыщенности. Поэтому при выполнении крупных шрифтов рекомендуется пользоваться тушью.

Тушь – прочная краска, долго сохраняющая исходный цвет. Ее основными компонентами являются газовая или ацетиленовая сажа, белок, клей, вода и др. В отличие от чернил тушь не проникает в поры бумаги, а высыхает на бумаге тонкой прочной пленкой. Выпускается тушь твердая, в виде плиток, или жидкая, во флаконах. Для шрифтовых работ используют в основном черную чертежную тушь.

Цветная тушь для шрифтовых работ используется редко, так как она имеет плохую кроющую способность и неравномерно впитывается в бумагу.

Гуашевые, темперные и акриловые краски обладают хорошей кроющей способностью. Гуашь и темпера дают ровное покрытие и матовую бархатистую поверхность, за что и ценятся в декоративно-оформительских и графических работах. Акриловые краски дают полуглянцевую или глянцевую прочную поверхность. Темперные и акриловые краски, как и гуашь, разводятся водой, однако после вы-

сыхания они вторично водой не растворяются. Это свойство особенно важно при выполнении шрифтовых надписей, демонстрируемых под открытым небом. Инструментами для шрифтовых работ гуашью, темперой и акрилом являются кисти, плакатные перья и рейсфедер.

Акварельные краски имеют меньшую кроющую способность по сравнению с вышеназванными. В шрифтовых работах полупрозрачную акварель употребляют в основном только при покрытии фонов, а в некоторых случаях – для выполнения орнаментальных элементов. Однако если в акварельные краски добавить немного гуаши, она будет хорошо покрывать бумагу и поэтому может успешно применяться при написании шрифтов.

В качестве **дополнительных материалов** при выполнении рукописных шрифтов используются миллиметровая бумага, калька, резинка (ластик).

Контрольные вопросы

1. В чем заключаются особенности использования бумаги, картона и ткани в качестве основы для выполнения шрифтовых работ?
2. Какие пишущие материалы используются для выполнения шрифтовых работ?
3. От чего зависит выбор того или иного пишущего материала?

3.1. Методы геометрического построения шрифтов

В практике шрифтовой графики существуют различные методы геометрического построения шрифтовых форм. Наиболее распространенными методами построения рисованных шрифтов являются метод геометрического построения по модульной сетке, метод вписывания букв в квадрат и полиграммный метод.

Метод геометрического построения по модульной сетке. Этот метод заключается в построении букв шрифта по заданным модулям, обычно квадратной формы, т.е. по клеткам.

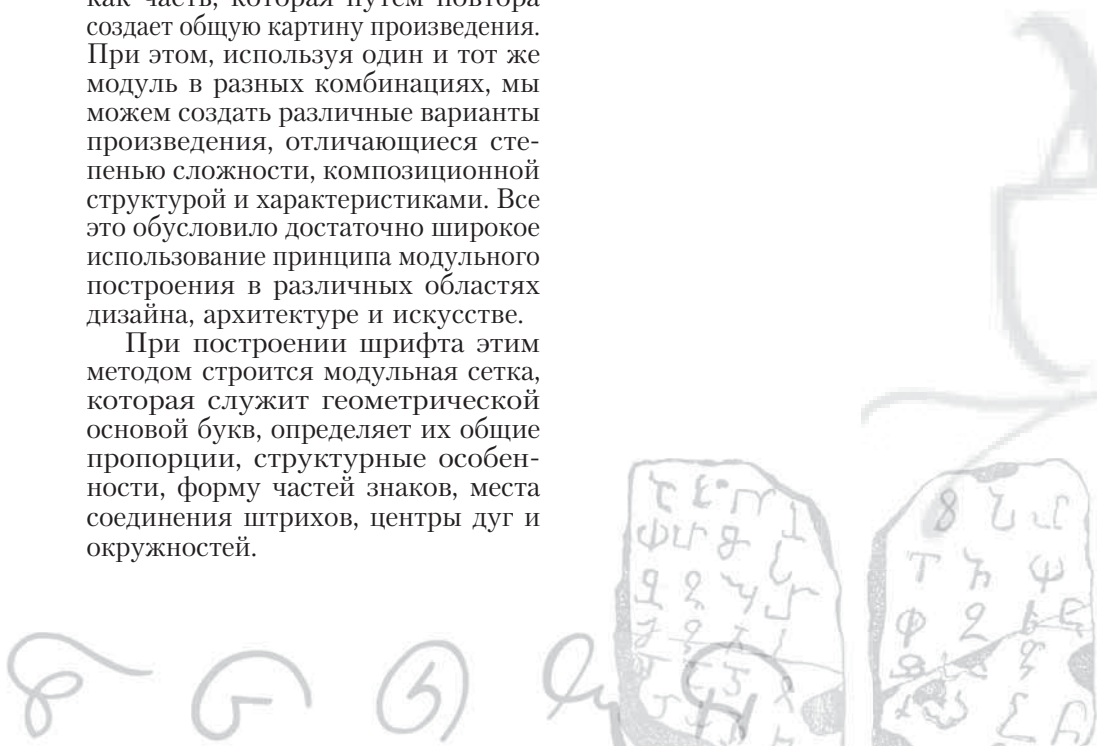
В целом **модуль** – это величина, принимаемая за основу расчета какого-либо объекта. В дизайне, а также работах декоративно-прикладного искусства модуль рассматривается как часть, которая путем повтора создает общую картину произведения. При этом, используя один и тот же модуль в разных комбинациях, мы можем создать различные варианты произведения, отличающиеся степенью сложности, композиционной структурой и характеристиками. Все это обусловило достаточно широкое использование принципа модульного построения в различных областях дизайна, архитектуре и искусстве.

При построении шрифта этим методом строится модульная сетка, которая служит геометрической основой букв, определяет их общие пропорции, структурные особенности, форму частей знаков, места соединения штрихов, центры дуг и окружностей.



Глава

ПРАКТИКА ВЫПОЛНЕНИЯ БУКВЕННЫХ ФОРМ



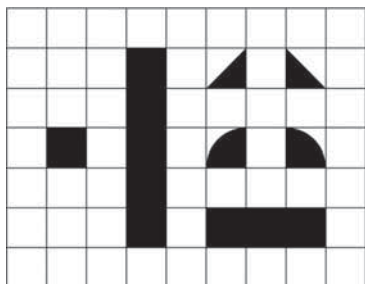


Рис. 3.1. Основные элементы, используемые в построении букв по модульной сетке

Клетка, являясь модулем, определяет размеры основных элементов, из которых составляются буквы: квадрат и образованные на его основе прямоугольники. Однако кроме них в построении используются дополнительные элементы в форме треугольника или четверти окружности, которые соответствуют размеру модуля (рис. 3.1).

Пропорциональные отношения сторон букв нормальной ширины (например, **А, К, Н, О, П** и др.) равны 3:5 (3 клетки по ширине и 5 по высоте).

Для широких букв эти отношения составляют 4:5 – 4:6 (например, **М, Д, Ъ**) или 5:5 (например, **Ж, Ф, Ш, Ы, Ю**). В соответствии с этим образуются прямоугольники, пропорциональное отношение сторон которых всегда будет кратно модулю (рис. 3.2).



Рис. 3.2. Построение букв разных пропорций по модульной сетке с использованием различных элементов

Толщина всех штрихов, а также расстояние между основными штрихами равны одному модулю. При выполнении наклонных элементов букв модульная сетка является ориентиром в выборе их толщины и направления. При построении букв этим методом образуется жирный шрифт типа рубленого, прямоугольного вида с зауженными пропорциями, с простым ритмическим строем.

Кроме рассмотренных пропорций в шрифтовой практике используются буквы рубленого шрифта с отношением сторон 3:7 или 4:7, в результате чего образуется узкий шрифт (рис. 3.3). Таким образом, прямоугольник, расчерченный на модульную сетку, служит основой для построения различных вариантов рубленых шрифтов.

Метод вписывания букв в квадрат. В основе этого метода лежит построение по модульной сетке. Геометрическую основу знака составляет квадрат, который условно расчерчивается на модульную сетку, с отношением сторон 10:10. При этом пропорции букв не определяются пропорциями квадрата, а лишь задаются в соответствии с ним. При этом методе квадрат может и не расчерчиваться на сетку, а иметь только дополнительные построения в виде прямых и диагональных осей и окружности, вписанных в квадрат.

Вместе с тем модульная сетка является основой, в соответствии с которой:

1) берутся базовые элементы: основные штрихи с толщиной, равной 1 модулю, соединительные штрихи с толщиной 0,5 модуля, вспомогательные окружности разных диаметров, кратных модулю (рис. 3.4);

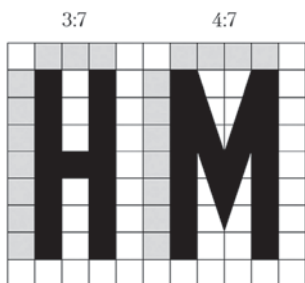


Рис. 3.3. Изменение пропорций букв с помощью модульной сетки

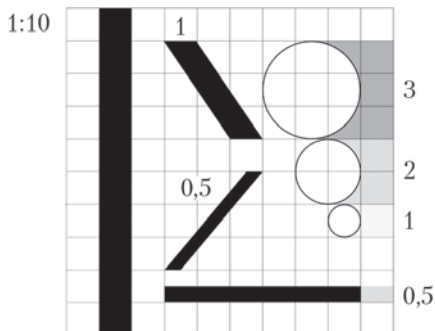


Рис. 3.4. Основные элементы, необходимые для построения букв методом вписывания в квадрат

2) расчерчиваются вертикальные и горизонтальные прямые (проведенные через центр квадрата, делящие квадрат на три равных столбца и пр.), окружности и наклонные линии (рис. 3.5).

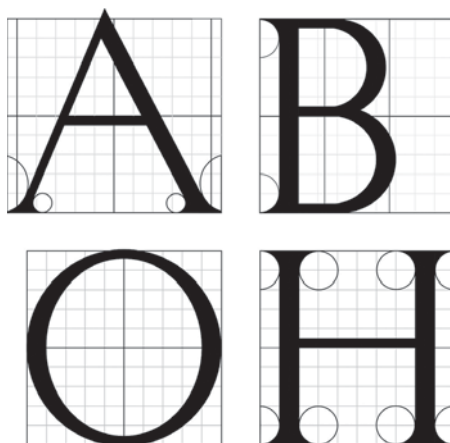


Рис. 3.5. Построение буквенных форм антиквы на основе квадрата

Полиграммный метод. Полиграммный метод предполагает построение букв шрифта с помощью полиграмм.

Полиграммы (от греч. *poly* – много и *gramma* – буква) – это конструктивные схемы гарнитуры шрифта¹, основанные на общих закономерностях формообразования букв.

Полиграмма состоит из наложенных друг на друга подобных по конструкции букв с совпадением тождественных форм. В результате образуются характерные графические схемы шрифта, в которых основными являются направление композиционных осей и контур буквенных форм знаков (рис. 3.6). Использование этих схем позволяет по их основным буквам найти пропорции и построить все элементы остальных букв гарнитуры.

Обычно особенности построения всех букв алфавита одной гарнитуры выражаются несколькими схемами (полиграммами). Однако в некоторых случаях эти схемы могут совмещаться в одну. Конструктивные схемы шрифтов разных гарнитур отличаются друг от друга различными пропорциями, распределением штрихов в занятом буквой пространстве и геометрическими формами, к которым сведены все элементы знаков.

¹ *Гарнитура шрифта* – совокупность шрифтов, которые объединены общим характером графического построения знаков, отличным от шрифтов других гарнитур, но различаются по начертанию и размеру.



Рис. 3.6. Полиграммы рубленого шрифта

Несмотря на разнообразие полиграмм, основными буквами, по которым можно построить все знаки алфавита, являются буквы **А, Н, О**:

1) по прописной **А** строятся варианты букв **Д, Л, М**, частично **Х, У**;

2) по прописной **Н** строятся буквы **И, П, Ц**, варианты **Д, Л, М, У**, частично буквы **Б, В, Е, К, Р, Ю, Я**. При этом по букве **Е** строятся **Г, Т**, по букве **В** – **З**, по букве **Ы** – **Ъ**, элементы **Ф, Я**, по букве **К** – **Ж**;

3) по прописной **О** строятся буквы **С, Э, Ю**, вариант **Ф**, частично **З**.

При построении необходимо учитывать, что прописные буквы **Д, К, М, У** часто имеют индивидуальный рисунок и влияют на некоторые элементы других букв (**Д** – **Ц**, **Д** – **Л**, **К** – **Ж** – **Я**).

Кроме построения недостающих букв алфавита по заданным формам полиграммы непосредственно используются при выполнении различных надписей. Применение этого метода особенно

рационально в тех случаях, когда в надписи присутствуют одни и те же буквы или повторяющиеся элементы, имеющие линии сложной кривизны, трудные для построения циркулем. Построенные один раз по сетке, они копируются с необходимыми межбуквенными интервалами на кальку, передвигаемую по полиграмме. Полученный таким образом чистовой эскиз с калки переносится тем или иным способом на любой материал. Кроме того, возможны различные варианты копирования букв с полиграмм. Например, полиграммы размножают в нужном количестве и для выполнения каждой буквы удаляют лишние детали общего изображения.

Необходимо подчеркнуть, что использование полиграмм позволяет получить только эскиз гарнитуры шрифта, его основу, которая требует доводки рисунка, тонкого соотношения пропорций и различных элементов шрифтовой формы.

1. Перечислите наиболее распространенные методы построения рисованных шрифтов.
2. В чем заключается сущность метода геометрического построения шрифта по модульной сетке?
3. Дайте определение понятию «полиграммы».

3.2. Написание буквенных форм и выполнение их элементов

Прежде чем приступать к написанию рукописных шрифтов, необходимо приобрести практические навыки в выполнении составных элементов букв, а также навыки работы шрифтовыми инструментами.

Наиболее полно и последовательно вопросы приобретения первичного навыка в обучении шрифтовой графике рассмотрены П.А. Семченко [21].

При выполнении практических упражнений по написанию букв и их элементов рекомендуется использовать ширококонечные и круглоконечные перья.

Основные требования при работе ширококонечными перьями [23]:

- рука должна сохранять постоянное положение по отношению к листу;
- по мере заполнения лист передвигается вверх, а рука остается в прежнем положении;
- каждый штрих выполняется за один прием;
- штрихи выполняются сверху вниз и слева направо;

- при начертании букв одного шрифта нельзя изменять угол наклона пера (угол письма), так как это вызывает нарушение логичного соотношения толщины штрихов и общего ритма. Однако изменение положения пера допускается при написании «неправильных» элементов в буквах N, М, Ж, Я и доработке отдельных концевых элементов, а также при выполнении рубленых и брусковых шрифтов, в которых перо поворачивают под разными углами;

- работать необходимо на наклонной поверхности.

Практически все данные требования применимы и к работе **круглоконечными перьями**. В процессе работы этим инструментом важно следить за тем, чтобы пишущий диск скользил по бумаге всей своей площадью. Этим достигается равномерная толщина всех штрихов буквенных знаков. Последовательность выполнения штрихов буквенных знаков та же, что и при работе ширококонечным пером.

Приобретение первичных шрифтовых навыков осуществляется посредством последовательного выполнения практических работ – *выполнения ритмических рядов* различными шрифтовыми инструментами: ширококонечными и круглоконечными перьями, круглой остроконечной кистью. В качестве материалов используются чертежная бумага формата А4 и черная тушь.

Условно практические упражнения можно разделить на две группы.

Первая группа – выполнение ритмических рядов из базовых форм шрифта и элементов буквенных знаков.

В упражнениях этой группы необходимо сохранять:

- одинаковые интервалы между элементами одного ряда;
- подобие элементов в ряду;
- постоянное положение листа и руки исполнителя;
- правильное положение шрифтового инструмента.

1. Выполнение ритмических рядов линий (рис. 3.7, 3.8). Данное упражнение предполагает начертание рядов вертикальных и наклонных штрихов (с углом наклона 75° к линии шрифта). Это соответствует положению основных штрихов в прямом и наклон-

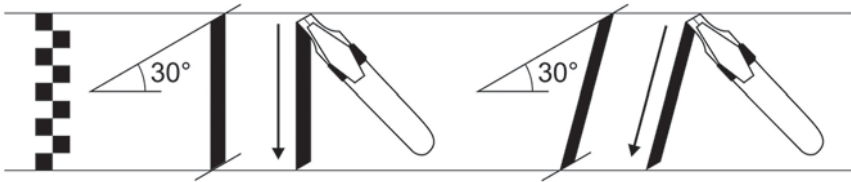


Рис. 3.7. Особенности выполнения прямых и наклонных штрихов ширококонечным пером

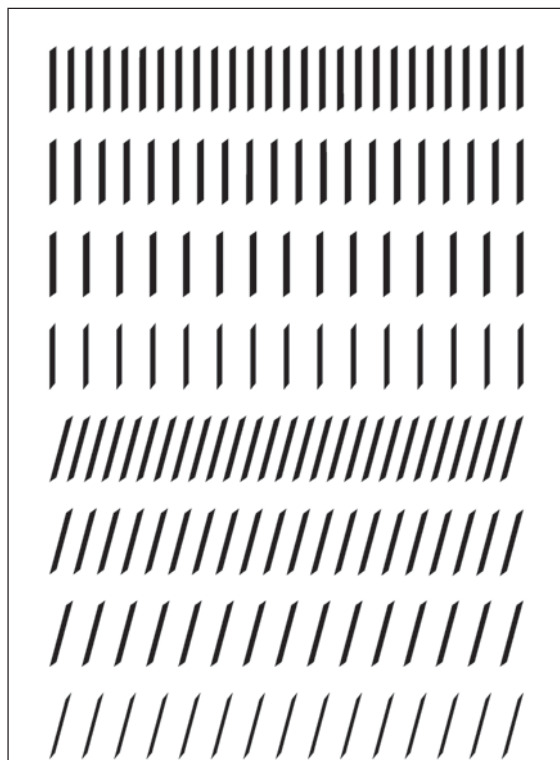


Рис. 3.8. Ритмические ряды вертикальных и наклонных линий

ном шрифте. При этом важно сохранять подобие штрихов в ряду: их длину, направление (вертикальность или угол наклона) и форму. В пределах одного ряда расстояния между линиями должны быть одинаковые. Здесь необходимо отметить, что проведение вертикальных штрихов средней длины (более 2 см) осуществляется с использованием рычага локтя, т.е. кисть руки остается неподвижной, а вертикальное движение осуществляется локтем. Высота строки 25 мм. Расстояние между строк 10 мм. Угол наклона ширококонечного пера 30–45°.

В рядах как вертикальных, так и наклонных линий рекомендуется использовать различные интервалы между штрихами: ряд (или несколько рядов) с маленькими расстояниями, ряд со средними расстояниями и ряд с большими расстояниями. Это позволяет вы-

явить зависимость плотности ряда от величины интервалов между элементами.

Кроме того, при работе ширококонечным пером необходимо менять угол письма, т.е. использовать различный угол наклона пера по отношению к горизонтальной линии строки (рис. 3.9). Это связано с тем, что различные шрифты имеют разный угол письма, который является главным отличительным признаком каждого из шрифтов.

Изменение угла письма в этом упражнении, как и в последующих упражнениях, позволяет освоить особенности изменения толщины штрихов и плотности шрифта в зависимости от наклона пера.

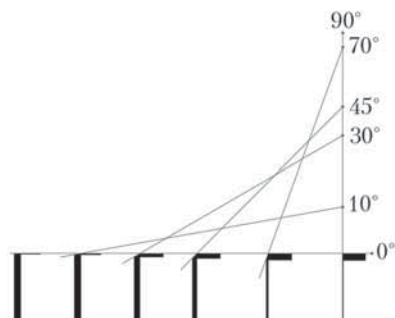


Рис. 3.9. Зависимость толщины линий от угла наклона пера

2. Выполнение ритмических рядов на основе квадрата, прямоугольника, треугольника и круга (рис. 3.10, 3.11). Это упражнение направлено на приобретение навыков начертания простейших геометрических форм, лежащих в основе построения буквенных знаков.

Учебная задача заключается в выполнении ритмических рядов, состоящих из квадратов, прямоугольников, треугольников и кругов. Элементы в каждом ряду должны находиться на одинаковом расстоянии друг от друга.

Высота ряда 20 мм. Расстояние между строк 10 мм. Угол наклона ширококонечного пера 30–45° (в учебных целях при начертании геометрических фигур ширококонечным пером возможно использование различных углов письма, что позволит получить фигуры с различным соотношением толщины штрихов).

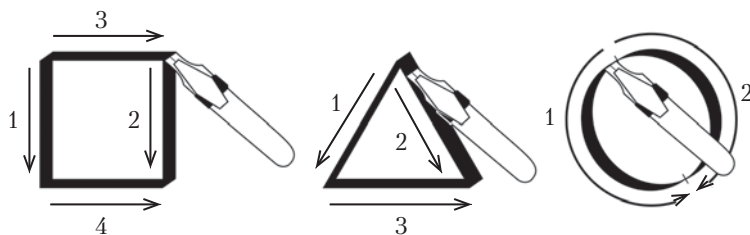


Рис. 3.10. Последовательность и направление в начертании составных элементов геометрических форм

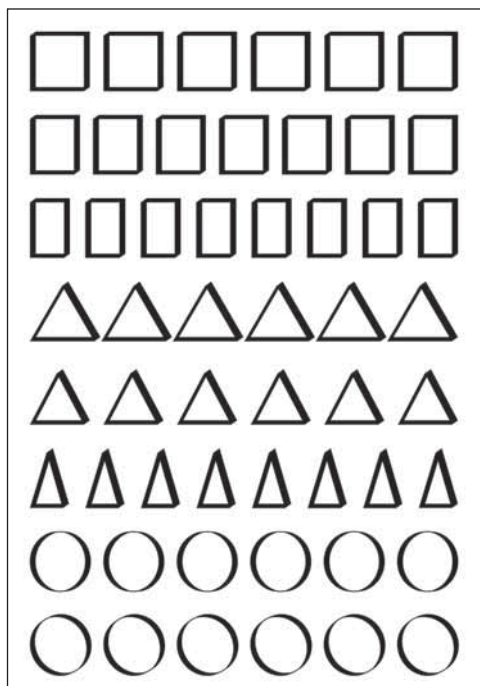


Рис. 3.11. Ритмические ряды на основе квадрата, прямоугольника, треугольника и круга

Выполнение квадрата и прямоугольника начинается с начертания вертикальных штрихов (сначала левого, затем правого) движением пера сверху вниз. После этого элементы соединяются верхним и нижним горизонтальными штрихами.

Треугольник состоит из трех элементов. Левосторонний наклонный штрих выполняется движением пера от вершины треугольника влево вниз под углом 45° к основанию строки. Правосторонний наклонный штрих выполняется симметрично, движением пера вправо вниз от вершины фигуры к ее основанию. Третий штрих выполняется горизонтальным движением слева направо, соединяя нижние концы наклонных штрихов.

Окружность состоит из двух элементов – дуг, расположенных слева и справа от оси. Следует отметить, что ось окружности перпендикулярна углу наклона пера. Первая дуга, составляющая половину окружности, выполняется движением пера влево вниз от верхней

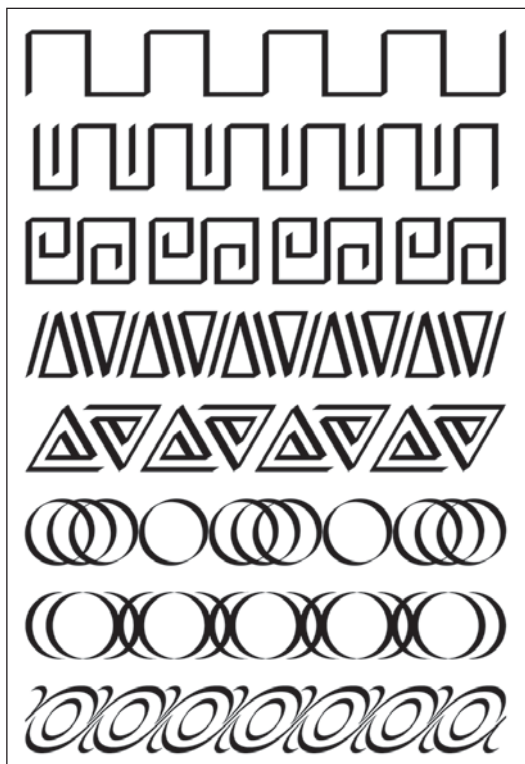


Рис. 3.12. Орнаментальные ряды на основе квадрата, прямоугольника, треугольника и круга

точки пересечения контура окружности с ее осью. Вторая дуга выполняется симметрично, движением пера вправо вниз.

3. Выполнение орнаментальных рядов на основе квадрата, прямоугольника, треугольника и круга (рис. 3.12). Данное упражнение позволяет закрепить приобретенные навыки и сформировать ряды с элементами каллиграфии.

В данном упражнении выполняются орнаментальные ряды из геометрических форм, лежащих в основе построения буквенных знаков: квадрата, прямоугольника, треугольника и круга. В каждом ряду необходимо сохранять ритмичность чередования элементов, их подобие и симметричность построения. Высота ряда 20 мм. Расстояние между строк 10 мм. Угол наклона ширококонечного пера 30–45°.

В орнаментальных рядах должны четко прослеживаться простейшие геометрические формы. При этом орнаменты не следует делать слишком детализированными. Выполнение ряда начинается с начертания основных, формообразующих элементов, затем осуществляется начертание второстепенных элементов.

Принцип выполнения элементов орнаментальных рядов соответствует выполнению геометрических форм, рассмотренных в предыдущем упражнении. Так, при выполнении орнамента на основе прямоугольника необходимо сначала выполнять два соседних вертикальных штриха, а затем – горизонтальный соединительный штрих.

При выполнении орнаментов, основанных на треугольнике, необходимо помнить, что наклонные элементы выполняются движением сверху вниз, а горизонтальные штрихи проводятся после наклонных, соединяя их.

Выполнение орнаментальных рядов, основанных на окружности (овале), сводится к выполнению составных элементов – половинок окружностей и дуг.

При выполнении орнаментальных рядов рекомендуется использовать различную степень плотности элементов. Возможна предварительная разметка основных элементов орнаментальных рядов.

Вторая группа – написание буквенных форм по заданным принципам. Упражнения этой группы направлены на воспроизведение прописных букв шрифтовыми инструментами.

Основное требование к выполнению упражнений этой группы – правильность написания буквенных форм с учетом их конструктивных особенностей (см. рис. В.1) и соблюдением верных пропорциональных отношений в знаках.

Разметка строк для выполнения данных упражнений включает выполнение нижней и верхней границы строки, т.е. базовой линии и верхней линии прописных букв. Высота строки 20 мм, расстояние между строк 10 мм. Дополнительно рекомендуется проводить строго посередине строки математическую линию. В буквах **Е, Н, Ю** соединительные горизонтальные штрихи выполняются чуть выше средней линии (на ширину пера). В буквах **Ж, К, Х** точка пересечения наклонных штрихов также располагается над средней линией. Округлые элементы некоторых букв, составляющие по высоте чуть больше половины знака, тоже выполняются в соответствии с математической линией. Так, в буквах **Б, В, З, Ё, Ы, Ъ** верхняя часть нижних округлых элементов располагается немного выше математической линии, а в буквах **Р, Ч, Я** – чуть ниже этой линии.

Дукт¹ письма наиболее характерных букв алфавита представлен на рис. 3.13. Рекомендованный угол наклона ширококонечного пера 30–45°.

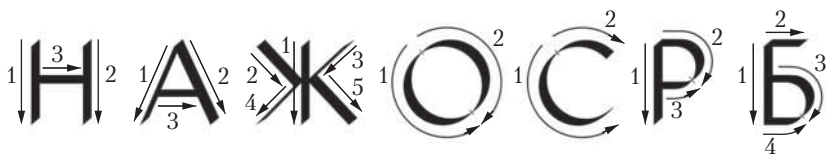


Рис. 3.13. Дукт письма

Рассматриваемая группа практических упражнений включает следующие темы.

1. Выполнение буквенных рядов, образованных дублированием прописной буквы в ритмической последовательности (рис. 3.14). В учебных целях выполняется, как минимум, по два ряда букв из следующих групп: прямых знаков (например, **Н, Т**), знаков с диагональными штрихами (например, **А, К**), круглых или полукруглых знаков (например, **О, С**), знаков с округлыми элементами (например, **Б, Я**). Каждый ряд образуется дублированием одной из прописных букв. При написании важно сохранять одинаковые интервалы между знаками и подобие буквенных форм в ряду.

2. Написание прописных букв по группам (рис. 3.15). Это упражнение предполагает написание всех букв алфавита, сгруппированных по признакам подобия формы и конструкции:

- 1) группа прямых знаков (**Г, Е, Н, П, Т, Ц, Ш, Щ**);
- 2) группа знаков с диагональными штрихами (**А, Д, Ж, И, К, Л, М, У, Х**);
- 3) группа круглых или полукруглых знаков (**О, С, Ф, Э, Ю**);
- 4) группа знаков с округлыми элементами (**Б, В, З, Р, Ч, Ъ, Ы, Б, Я**).

Выполнение букв, распределенных по данным группам, облегчает процесс их изучения, начертания и запоминания. При написании букв необходимо сохранять визуальное равенство интервалов между соседними знаками в ряду.

3. Написание прописных букв в алфавитной последовательности (рис. 3.16). Буквенные знаки располагаются рядами в алфа-

¹ Дукт – последовательность и направление написания основных и дополнительных штрихов букв.



Рис. 3.14. Ритмические ряды, образованные дублированием прописных букв

Г Е Н П Т Ц Ш Щ
 А Д Ж И К Л М У Х
 О С Ф Э Ю
 Б В Р Ъ Ы Я Ч З

Рис. 3.15. Прописные буквы, сгруппированные по признакам подобию формы и конструкции

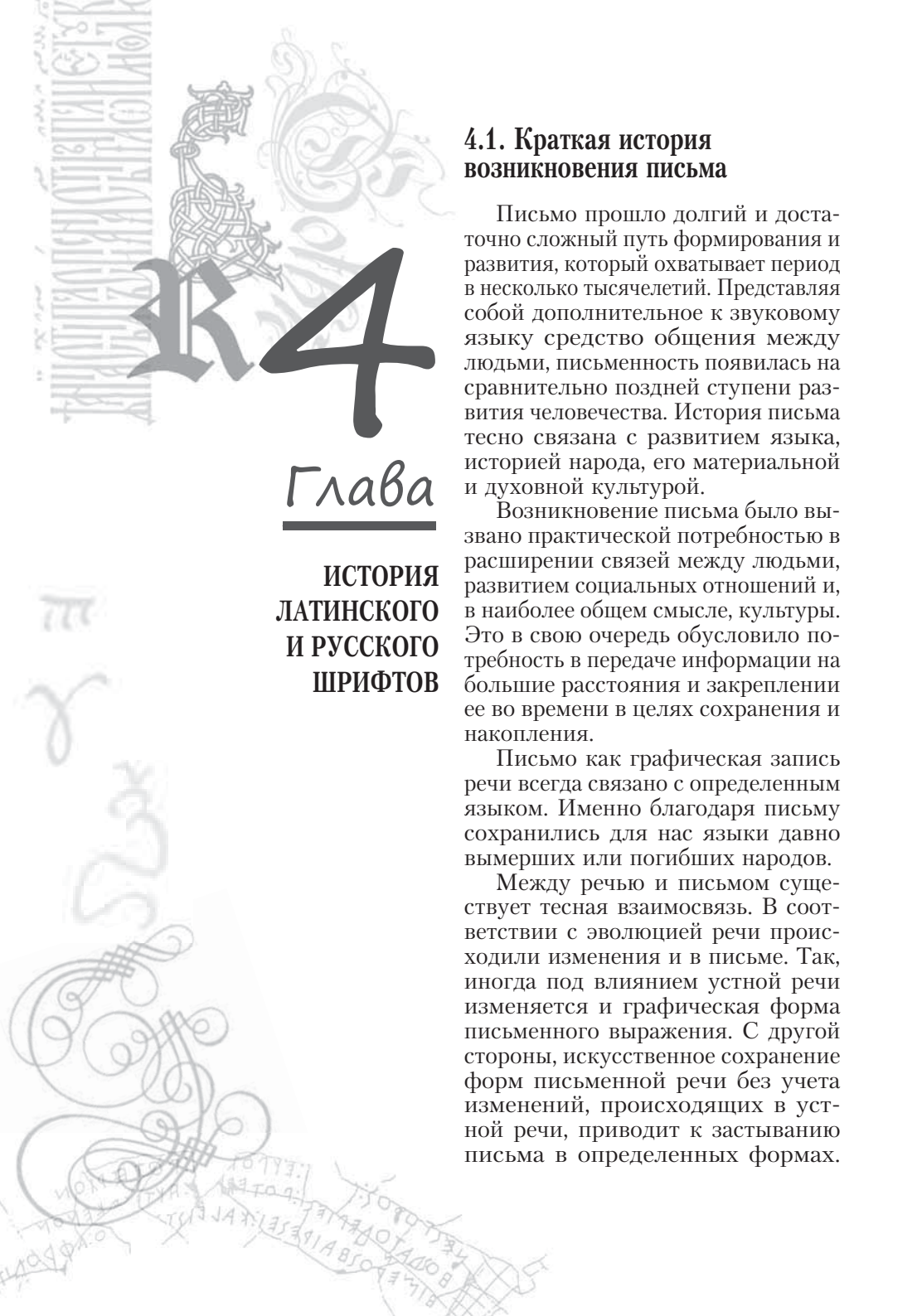
А Б В Г Д Е Ж З
И Й К Л М Н О П
Р С Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Ъ Ы Ь
Э Ю Я

Рис. 3.16. Прописные буквы, расположенные в алфавитной последовательности

витной последовательности (А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З, И, Й, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ, Ъ, Ы, Ь, Э, Ю, Я). При этом важно сохранять визуальное равенство межбуквенных интервалов соседних букв, имеющих различную форму.

Контрольные вопросы

1. Перечислите основные требования к работе ширококонечным пером.
2. Назовите основные требования, предъявляемые к выполнению практических упражнений первой и второй групп.



Ж4

Глава

ИСТОРИЯ ЛАТИНСКОГО И РУССКОГО ШРИФТОВ

4.1. Краткая история возникновения письма

Письмо прошло долгий и достаточно сложный путь формирования и развития, который охватывает период в несколько тысячелетий. Представляя собой дополнительное к звуковому языку средство общения между людьми, письменность появилась на сравнительно поздней ступени развития человечества. История письма тесно связана с развитием языка, историей народа, его материальной и духовной культурой.

Возникновение письма было вызвано практической потребностью в расширении связей между людьми, развитием социальных отношений и, в наиболее общем смысле, культуры. Это в свою очередь обусловило потребность в передаче информации на большие расстояния и закреплении ее во времени в целях сохранения и накопления.

Письмо как графическая запись речи всегда связано с определенным языком. Именно благодаря письму сохранились для нас языки давно вымерших или погибших народов.

Между речью и письмом существует тесная взаимосвязь. В соответствии с эволюцией речи происходили изменения и в письме. Так, иногда под влиянием устной речи изменяется и графическая форма письменного выражения. С другой стороны, искусственное сохранение форм письменной речи без учета изменений, происходящих в устной речи, приводит к застыванию письма в определенных формах.

У некоторых народов этот процесс привел к тому, что письменная речь стала вообще непонятной. В результате такая застывшая речь постепенно исчезала, уступая место более молодым языковым формам. В качестве примеров могут служить латинский и романские языки начала Средних веков, а также древнегреческий язык после падения Византийской империи и др.

Графическая форма письменных знаков изменялась не только под влиянием эволюции речи, но и в результате изменения орудий письма (трехгранная палочка, резец, стилос, калам, перо и др.) и материалов, на которых эти знаки выполнялись (камень, глина, папирус, пергамен, бумага и др.).

Задолго до возникновения первоначального письма появились внеписьменные, «предметные» способы передачи сообщений [8]. В отличие от письма эти способы общения имели не начертательный, а предметный характер. Несмотря на это, способы общения людей с помощью различных предметов и явлений, которым придавалось условное смысловое значение, очень близки к письму, так как тоже служат для передачи речи на расстояние или для фиксации ее во времени.

Использование различных предметов для передачи сообщений характерно для многих народов, стоявших на ступенях развития производительных сил, аналогичных мезолиту (средний каменный век). Так, североамериканские индейцы в знак объявления войны посылали томагавк. Аналогично символом мира являлась трубка, которую поочередно курили представители враждующих племен.

У многих равнинных африканских племен для передачи на большие расстояния различных сообщений (известие о приближении врага, приглашение на празднество и т.д.) применялась достаточно сложная сигнализация огнем и дымом костров. У лесных племен для той же цели использовалась еще более сложная сигнализация боем барабанов.

Наиболее часто для передачи сообщений на расстояние и для мемориальных целей применялись палки с зарубками и шнуры с узлами.

Палки с нанесенными на них зарубками использовались различными народами, прежде всего для счета и оформления договорных отношений, а также в целях мнемотехники¹. Так, например, если необходимо было закрепить договорные отношения между креди-

¹Мнемотехника – совокупность приемов и способов, облегчающих запоминание и увеличивающих объем памяти путем образования искусственных ассоциаций (связей): замена абстрактных объектов и фактов на понятия и представления, имеющие визуальное, аудиальное или кинестетическое представление.

тором и должником, то на палку (называемую «бирка») наносили зарубки, которые указывали количество предметов, взятых в долг. После этого бирка расщеплялась на две половинки; одна отдавалась кредитору, другая – должнику. Отметим, что бирки широко использовались также славянскими племенами, а в дореволюционное время – русскими крестьянами и народами Севера России как долговые документы и с целью учета уплаты налогов. Для аналогичных целей палки с зарубками применялись также во Франции, в Англии и других странах.

Схожи с бирками были следующие предметы: «жезлы вестников» (жезлы с зарубками, количество которых указывало на количество объектов, например, количество приглашенных на охоту) у австралийских и африканских племен; «вампумы» (комбинации цветных раковин, вплетенных в пояс или подвешенных к нему), указывавшие на содержание послания и известные у гуронов, ирокезов и других индейских племен; «чуринги» австралийских племен (овальные дощечки с нанесенными концентрическими кругами и полукругиями, указывавшие количество предметов, о которых шла речь).

Кроме различных видов палок с зарубками в древности широко использовались и шнуры с узлами. Примером может служить «кипу» перуанских инков, представлявшее собой толстую веревку, к которой были прикреплены шнуры с узлами и сплетениями. При этом смысловое значение придавалось количеству шнуров и узлов, их величине, взаиморасположению и цвету.

Различные предметы использовались не только для передачи сообщений на расстояние, но и для закрепления их во времени. Так, например, могильный холм, курган, различные виды надгробий являлись памятными знаками захоронений, а межа, межевые камни, ограды – символами собственности.

Как указывалось выше, письменность появилась на сравнительно поздней ступени развития человечества. Способы фиксации устной речи с помощью определенных форм графических знаков называются **системами письма**. Любая исторически сложившаяся система письма использует тот или иной состав письменных знаков, которые имеют свое определенное значение. При этом наиболее важным признаком письма является не типовая графическая форма письменных знаков, а то, какие элементы языка обозначаются знаками или изображениями. В качестве таких элементов могут выступать целые сообщения, отдельные слова, слоги или звуки.

В истории письменности сложились основные системы, которые сменяли друг друга в хронологической последовательности: пиктографическое, идеографическое, слоговое и буквенно-звуковое письмо.

4.1.1. Пиктографическое письмо

Пиктографическое письмо (от лат. *pictus* – рисованный и греч. *grapho* – пишу) – картинно-синтетическое письмо, знаками которого являются условные и упрощенные рисунки. В настоящее время к нему относится письмо американских индейцев, народов Крайнего Севера и т.д.

Со времен мезолита (среднего каменного века) с помощью примитивных, схематичных рисунков – **пиктограмм** – люди изображали определенные, наиболее значимые события и явления окружающей действительности (рис. 4.1). Пиктография, являясь самым первоначальным письмом, служила для передачи (а не иллюстрирования) какого-либо целого сообщения, оформленного в словах. При этом данное сообщение графически почти не расчленилось на отдельные слова изобразительными элементами пиктограммы. Таким образом, пиктографическое изображение обычно отражает только содержание речи и не отражает языковые формы.

43



Рис. 4.1. Пиктографическая запись о трехдневном успешном походе 51 индейца в пяти лодках под предводительством вождя

Общей особенностью пиктограмм является то, что они несут информацию только об одном определенном событии (в большинстве случаев бытового характера), иногда разбитом на отдельные моменты, но всегда выраженном целыми предложениями. Следовательно, каждый рисунок обычно соответствует одному предложению.

Памятники пиктографического письма представляют собой не отдельные, изолированные изображения, а **сложные изобразительные композиции повествовательного характера**. К данному типу относятся пиктографические записи условий обмена, значительная часть пиктографических писем (рис. 4.2), мемориальные записи крупных событий (военных, судебных и т. п.) (рис. 4.3).



Рис. 4.2. Пиктограмма, представляющая собой сложную изобразительную композицию (пиктографическое письмо семи индейских племен президенту США с просьбой о разрешении переселиться в район трех озер)

Пиктографическое письмо могло быть представлено также серией последовательно связанных друг с другом рисунков, т.е. являлось своеобразным **рассказом в картинках**. К такому типу изображений относятся пиктографические сообщения о событиях войны и охоты (рис. 4.4, а), надгробные мемориальные надписи, пиктографические племенные летописи-хроники, записи молитв, заклинаний, обычаев и легенд (рис. 4.4, б).

Пиктографическое письмо окончательно сформировалось, вероятно, в эпоху неолита (новокаменного века) и перехода к энеолиту (медному веку). К этому времени пиктограммы стали применяться

как рисунки, не только фиксирующие в памяти то или иное крупное событие, но и передающие сообщения тем людям, которые отсутствовали в данном месте или в данный момент.

Первоначально все пиктографические рисунки носили изобразительный характер, представляя собой реалистичные или схематические изображения конкретных предметов, людей, животных, явлений (см. рис. 4.1).

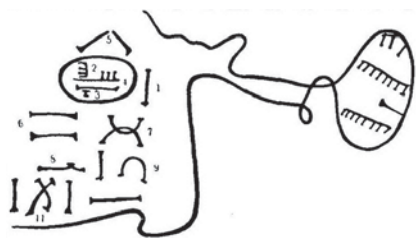


Рис. 4.3. Условно-символическая пиктограмма (пиктографическая запись судебного разбирательства. Племя Нсибиди, Нигерия)



Рис. 4.4. Пиктограммы, представляющие собой «рассказы в картинках»:
а – пиктографическое письмо эскимоса о событиях охотничьей поездки; б – пиктографическая запись магической песни американских индейцев

Затем в этой письменности стали все чаще появляться изображения символического характера, служившие для передачи отвлеченных понятий (рис. 4.5). Возникали также и чисто условные знаки, например счетные, тотемные, знаки собственности и т.д. Некоторые пиктографические изображения имели даже полностью условно-

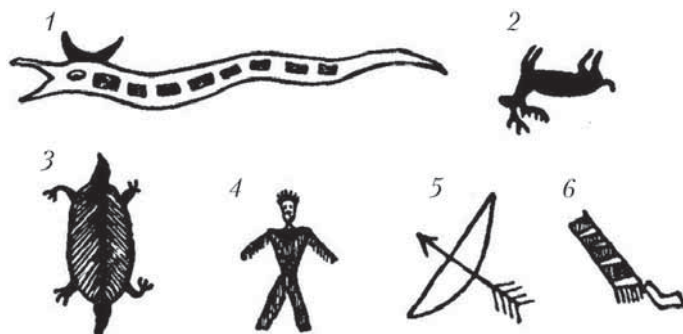


Рис. 4.5. Изображения символического характера, применявшиеся в пиктографическом письме североамериканских индейцев для передачи отвлеченных понятий (по Я.Б. Шницеру):

1 – жизнь; 2 – смерть; 3 – счастье, успех; 4 – ловкость; 5 – война; 6 – мир

символический характер (см. рис. 4.3). Кроме того, могла использоваться и символика цвета – так, например, красная краска на изображении руки или ноги обозначала ранение.

Одна из особенностей пиктографии заключалась в том, что применявшиеся в ней изображения обладали нестабильным и не всегда однозначным характером. Таким образом, пиктография при ее доступности была несовершенным и неупорядоченным письмом.

По мере дальнейшего развития общества, мышления и языка, по мере возникновения потребности в упорядоченной переписке случайные пиктографические изображения все четче и четче расчленились на отдельные изобразительные знаки. При этом происходила все большая стабилизация этих знаков как по значению, так и по форме. Постепенно за каждым изобразительным знаком закреплялись определенное значение, соответствовавшее тому или иному слову или группе семантически близких слов, и устойчивая форма каждого знака. Последовательность нанесения знаков также все больше совпадала с синтаксической последовательностью слов в данном языке.

Таким образом, любое пиктографическое письмо по мере развития все более приближалось к идеографическому.

4.1.2. Идеографическое письмо

Идеографическое письмо (от греч. *idea* – идея, образ, понятие и *grapho* – пишу, рисую) – письмо, знаками которого являются **идеограммы** – условные изображения или абстрактные символы, выражающие какое-либо отдельное, определенное понятие или группу близких понятий. Первоначально эти знаки обозначали только названия конкретных существ и предметов, затем – названия определенных действий, т.е. передавали глагольные понятия, а также отвлеченные понятия, так или иначе ассоциируемые с изображениями.

По сравнению с пиктографическим идеографическое письмо отражало язык значительно точнее, так как передавало не только содержание речи, но и членение его на слова. Однако идеография (т.е. фиксация сообщений с помощью идеограмм) обладала и рядом недостатков, среди которых – необходимость запоминания огромного количества знаков; неполная и неточная передача речи; возможность различного конкретного толкования отдельных знаков; трудность графической передачи абстрактных и других понятий, не поддающихся прямой зарисовке, а также отношений между понятиями.

Все это определило возникновение письма, фиксирующего именно речь, где каждое слово и все грамматические отношения между словами находят свое воспроизведение в начертательных знаках.

Для фиксации мысли в точном речевом выражении необходима выработка строго определенной системы отдельных знаков (графем), причем каждая графема должна соответствовать определенной единице речи – слову, слогу или, наконец, звуку. Знак, обозначающий отдельное слово или его знаменательную часть (основу), называется **логограммой**, а письмо, использующее эти знаки, – **логографическим**.

Следует отметить, что нередко (И.Дж. Гелб и др.) вместо термина «идеограмма» употребляется термин «логограмма». Русский советский литературовед, доктор филологических наук, профессор В.А. Истрин, например, в своем исследовании [8] предлагает заменить термины «идеография» и «идеограмма» на новые, более точные – «логография» и «логограмма», основываясь на том, что понятия первоначально всегда оформляются словесно.

Логограммы (по В.А. Истрину) подразделяются на две категории:

1) семантические логограммы – знаки, которые обозначают целое слово и изобразительная форма которых отображает значение слов. Нередко служили для обозначения нескольких синонимов (несмотря на разное их звучание) и поэтому могли читаться полифонично;

2) фонетические логограммы – знаки, обозначающие целое слово, но непосредственно связанные не с его значением, а с его звучанием. В основном служили для обозначения омонимов (несмотря на разницу в их значении) и поэтому могли пониматься полисемантически.

Логографическая письменность получила свое развитие в эпоху доклассических цивилизаций, во времена активного формирования древнейших рабовладельческих государств. Древнейшие логографические системы были созданы в Шумере, Египте и Китае. Однако логографическое письмо не использовалось в чистом виде, так как это было непрактично. Вместо этого использовался принцип ребуса с целью увеличения фонетического диапазона письма.

Одной из древнейших является письменность народов Древнего Египта, расселившихся вдоль Нила, Евфрата, Тигра и между Каспийским и Средиземным морями с конца IV тыс. до н.э. Египетское письмо в течение всего своего существования представляло собой комбинированную идеографически-фонетическую систему. Знаками этой письменности были **иероглифы**, которые представляли собой изображения предметов, людей, животных и растений (рис. 4.6).

Термин «иероглиф» был введен греками для наименования древнеегипетских письмен и в переводе означает «священные (письмена), высеченные на камне». В настоящее время этот термин используется в отношении не только древнеегипетской, но и ряда других систем письма – китайской, критской, хеттской и т.д. При



Рис. 4.6. Древнеегипетская иероглифическая надпись, высеченная на камне

этом характерными признаками иероглифических знаков является в основном логографическое значение и хотя бы частичное сохранение изобразительной формы.

48

В египетской письменности в каждую эпоху применялось около семисот-восемисот иероглифов. Всего же насчитывается около двух тысяч разных иероглифов. Иероглифическое письмо применялось египтянами главным образом для монументальных надписей, которые высекались на камне и предназначались для чтения на большом расстоянии (рис. 4.7). Реже и в более упрощенной форме это письмо использовалось для надписей на деревянных саркофагах, погребальных папирусах и т.п.



Рис. 4.7. Древнеегипетские иероглифы, высеченные на камне (известняке). Рельеф из гробницы Рахотепа. Около 2600 г. до н.э.

Египетское письмо по своему типу было **логоконсонантным**, т.е. в нем одновременно применялись как логограммы, так и консонантные знаки, обозначающие только согласные звуки (консонанты).

В иероглифическом письме знаки имеют в основном **логографическое значение**, т.е. обозначают отдельные слова. Для передачи слов конкретного значения (например, «человек», «дом», «звезда» и т.д.) служили **семантические логограммы** в виде реалистических или схематических изображений тех предметов и явлений, которые обозначались данными словами. Слова, обозначающие видимые предметы, передавались через их обобщенное изображение. Так, например, слово «вода» передавалось схематическим изображением волн, а слово «гора» – изображением двух гор, между которыми протекает долина (рис. 4.8, а).

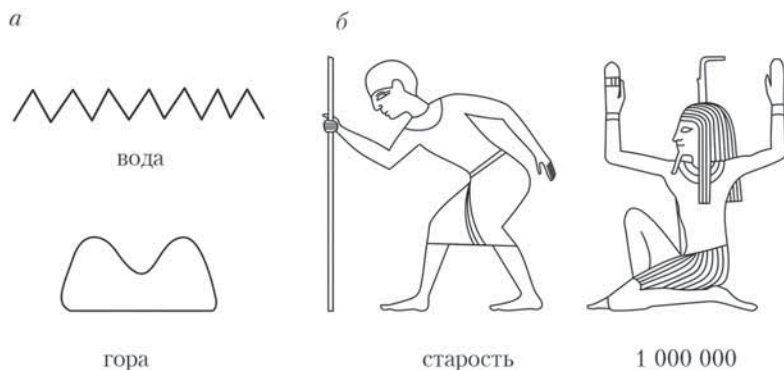


Рис. 4.8. Древнеегипетские иероглифы, обозначающие отдельные слова:
а – конкретного значения (вода, гора); б – общего и абстрактного значения (старость, миллион)

Для логографической передачи слов общего и абстрактного значения (в частности, глаголов и прилагательных) чаще всего использовались изображения образно-символического характера, так или иначе связанные с данным словом. Например, слово «старость» передавалось изображением согбенного человека, а «миллион» обозначался изображением человека (бога), поднявшего руки от удивления перед таким большим числом (рис. 4.8, б).

Для передачи слов абстрактного значения в египетском письме использовались различные способы. Одним из них был способ метонимии, т.е. изображение причины вместо следствия, органа человеческого тела вместо функции этого органа. Так, слово «день» передавалось иероглифом, изображающим солнечный диск, глагол «идти» – изображением пары шагающих ног, а глагол «видеть» – изображением двух глаз (рис. 4.9, а). Использовался также способ

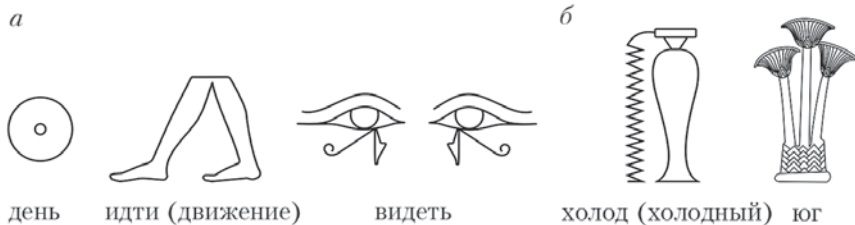


Рис. 4.9. Способы передачи в египетском письме слов абстрактного значения:
а – метонимия; б – метафора

50

метафоры, т.е. изображение предмета или явления, с которым ассоциировано передаваемое слово. Например, слово «холод», «холодный» передавалось изображением сосуда с вытекающей из него водой, а слово «юг» – изображением лилии, так как она являлась гербовым цветком короны Южного Египта (рис. 4.9, б).

Широкое применение в египетском иероглифическом письме образно-символических изображений было обусловлено образно-символическим характером самого египетского языка.

В египетском письме семантические логограммы использовались как самостоятельно, так и с уточнениями, с помощью так называемых *фонетических дополнений*. В качестве таких дополнений выступали консонантно-звуковые (односложные) знаки, которые приписывались к логограммам с целью уточнения того, какое именно слово (из двух или нескольких близких по смыслу) передается данной логограммой, или с целью указания на грамматическую форму слова (рис. 4.10). Использование фонетических дополнений было связано с тем, что в египетском письме логограммы не могли передавать грамматические изменения слов.

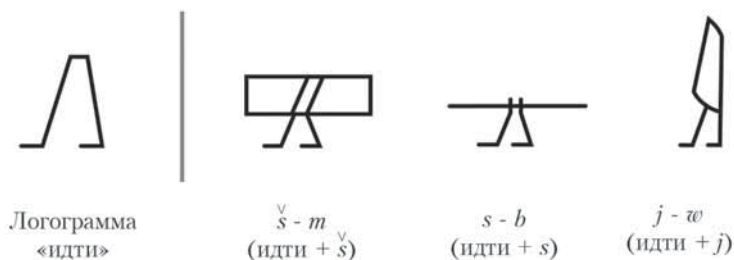


Рис. 4.10. Применение консонантно-звуковых знаков в качестве дополнений к логограмме «идти» для фонетического различения синонимов

Основным недостатком первоначального логографического письма являлась трудность передачи слов сложного и абстрактного значения, в особенности собственных имен. Устранить это удалось лишь в результате превращения многих семантических логограмм в фонетические, т.е. в знаки, значение которых никак не связано с их формой.

Фонетические логограммы возникали путем использования семантических логограмм, обозначавших первоначально слова конкретного значения, для передачи омонимов или же сходно звучащих слов абстрактного значения и собственных имен. Особенно частое использование омонимии наблюдается в египетском письме начиная с эпохи Древнего царства. Так, например, слово «большой» (по-египетски **w-r**) передается изображением ласточки (по-египетски тоже **w-r**) и т.п.

Кроме семантических и фонетических логограмм в египетском письме применялись двух-, трехконсонантные и консонантно-звуковые знаки.

51

В целом **консонантное письмо** является типом фонетического письма, передающего только или преимущественно согласные звуки.

Подобно семитским языкам, в египетском языке согласные звуки имели особое грамматическое значение. Эти звуки, образуя четкий консонантный скелет египетских слов, выражали основную сущность слова. При этом гласные звуки играли второстепенную роль, указывая на грамматическую функцию слова и меняясь в зависимости от последней. В египетском консонантном письме гласные не обозначались.

Двух-, трехконсонантные знаки применялись для фонетической передачи морфем – минимальных значимых частей слова (корня, суффикса, префикса и др.). Двухконсонантные (двусогласные) знаки (рис. 4.11, а), передающие сочетание двух согласных, были достаточно распространены: среди иероглифов насчитывалось более 80 двусогласных знаков. Трехконсонантные (трехсогласные) знаки – иероглифические знаки, передающие сочетание трех согласных (рис. 4.11, б). Как и двусогласные знаки, они были достаточно широко представлены в египетской письменности – около 60 знаков. Среди иероглифов, в качестве исключения, существовало несколько знаков, передающих сочетание четырех согласных.

Иероглифические знаки, передающие два или три согласных, почти всегда сопровождался односогласными знаками – фонетическими дополнениями, которые поясняли часть звукового комплекса или весь комплекс (рис 4.11, в).

	а	б	в	г
Знак				
Изображенный предмет	Дом	Жук		Хлеб
Транслитерация	<i>p - r</i>	<i>h - p - r</i>	<i>s' - w + w = s'w</i>	<i>t</i>

Рис. 4.11. Знаки египетского иероглифического письма:
 а – двухконсонантный (двусогласный); б – трехконсонантный (трехсогласный); в – двусогласный с фонетическим дополнением; г – консонантно-звуковой (односогласный)

При преобладании слов, включавших два, три, а иногда и четыре согласных звука, в египетском письме были широко представлены также слова, включавшие всего один согласный (в египетском иероглифическом письме насчитывалось около 30 односогласных слов) (рис. 4.11, г). Особенно часто эти **консонантно-звуковые знаки** применялись в более поздних памятниках египетского письма. Односогласные знаки были распространены в иероглифике или в самостоятельном употреблении, или как фонетическое дополнение к логограммам и двух-, трехконсонантным знакам.

В целом, однако, египтяне очень редко писали слова чисто звуковым способом. Это было связано с тем, что многие египетские слова при обозначении их фонетическими знаками звучали одинаково. Поэтому к таким словам, для правильного их понимания, добавлялся **детерминатив (смысловой определитель)**. Он представлял собой семантическую логограмму, используемую в качестве вспомогательного, непроизносимого знака, поясняющего смысл слова, написанного звуковым способом. Смысловые определители представлены в виде абстрагированных, собирательных смысловых иероглифов, количество которых было достаточно велико.

В качестве примера можно привести слово **m-n-h**, которое имело несколько значений: «юноша», «папирус», «воск». Так, если фонетически написанное слово **m-n-h** обозначало «юноша», после него ставился детерминатив «человек»; если это слово обозначало «папирус», ставился детерминатив «растение»; если оно обозначало «воск», ставился детерминатив «сыпучие тела» (рис. 4.12).

Таким образом, в египетском письме одновременно применялись: 1) семантические логограммы, используемые самостоятельно

Звуковая часть иероглифа	В соединении с детерминативом растения	В соединении с детерминативом человека	В соединении с детерминативом сыпучих тел
$m - n + n + h =$ $= m - n - h$	$m - n - h =$ $= \text{ПАПИРУС}$	$m - n - h =$ $= \text{ЮНОША}$	$m - n - h =$ $= \text{ВОСК}$

Рис. 4.12. Образцы сочетания консонантных знаков с детерминативами в египетском иероглифическом письме (по В.А. Истрину)

(с фонетическими дополнениями и без них) или в качестве детерминативов; 2) фонетические логограммы; 3) двух-, трехконсонантные знаки; 4) консонантно-звуковые (одноголасные) знаки. Однако со временем преобладающее значение все более получали знаки третьей и в особенности четвертой категории.

В египетском письме кроме иероглифического существовали еще две графические разновидности: иератическое и демотическое письмо.

Иератическое (жреческое) письмо представляет собой раннюю форму древнеегипетской скорописи, возникшей во время III династии в результате выполнения иероглифов кисточкой, главным образом на папирусе (рис. 4.13, цв. вкл.). Этот писчий материал изготавливался из разрезанных стеблей папируса вдоль на тонкие полоски, которые затем склеивали в листы на доске, смоченной водой из Нила, содержавшей большое количество ила и потому служившей соединительным материалом. Получившийся влажный лист отжимали с помощью пресса, сушили на солнце и скрепляли с другим листом специальным клеем, чтобы иметь готовый свиток. На папирусе писали кисточкой или бамбуковыми палочками черной и красной краской. В качестве материала для письма кроме папируса могли использоваться остраконы (глиняные черепки), камень или кожа.

Каждый знак иератического письма соответствовал аналогичному иероглифу или, в более редких случаях, являлся *лигатурой* (знаком, образованным путем соединения двух и более графем) нескольких иероглифов. При этом форма знаков была более упрощенной, курсивной и практически потерявшей изобразительный характер.

Очевидно, что иератическое письмо, возникшее позже иероглифического, возникло в связи с расширением областей применения письма и появлением необходимости в ускорении процесса письма. Изначально иератическим письмом выполняли надписи любого

содержания. Однако впоследствии, когда иератическое письмо постепенно вытеснялось еще более скорописным демотическим письмом, оно употреблялось главным образом для написания религиозных текстов.

Принципы иератического письма в целом совпадали с иероглифическим. Первоначально иератикой могли писать сверху вниз (как и иероглифы), однако после XII династии устанавливается горизонтальное написание справа налево.

Демотическое письмо (*устар. энхориальное письмо*) – одна из форм древнеегипетской скорописи, применявшихся для записи текстов на поздних стадиях развития египетского языка (рис. 4.14).

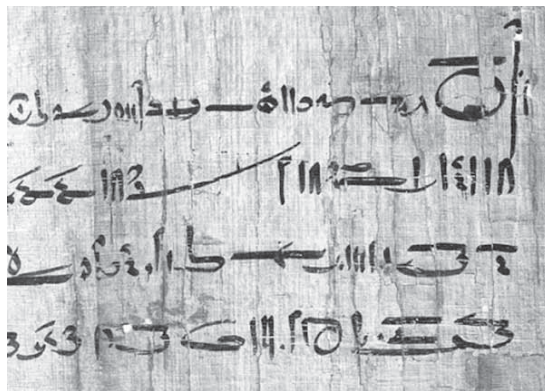


Рис. 4.14. Египетское демотическое письмо

По сравнению с иератическим демотическое письмо обладало следующими характеристиками: еще более упрощенная, курсивная форма знаков, которые окончательно утратили изобразительность; еще большее преобладание знаков буквенно-звукового значения; более широкое применение лигатур.

Сначала демотическое письмо использовалось для деловой переписки. Однако впоследствии оно начинает использоваться, как и иератическое, для литературно-художественных, научных произведений и даже для религиозных текстов.

Со временем, после завоевания Египта Александром Македонским, а затем Римом, в результате распространения греко-римской культуры и христианства египетское письмо постепенно было вытеснено греческим. Так, последние иероглифические надписи относятся к IV в., иератические – к III в., демотические – к V в. н.э.

4.1.3. Слоговое (силлабическое) письмо

Слоговое (силлабическое) письмо – письмо, знаки которого обозначают слоги и слогообразующие звуки (например, гласные).

В историческом плане слоговое письмо появилось позже идеографического (логографического). Древнейшие слоговые системы письма – критская линейная, кипрская, персидско-ахеменидская, индийские (брахми и кхарошти) и другие – формировались во II и даже в I тыс. до н. э. Слоговое письмо, в отличие от идеографического, точнее отражает язык, в особенности его фонетику.

Согласно исследованию В.А. Истрина [8], слоговые системы по фонетическому значению знаков подразделяются на три основных типа.

К **первому типу** относятся различные слоговые системы переднеазиатской клинописи (ассиро-вавилонская (рис. 4.15), эламская, урартская и др.), библосское слоговое, а также корейское лигатурно-звуковое письмо (кун-мун). В этих системах знаки могли обозначать почти любые слоги – изолированный гласный, гласный плюс согласный, согласный плюс гласный, согласный плюс гласный плюс согласный.

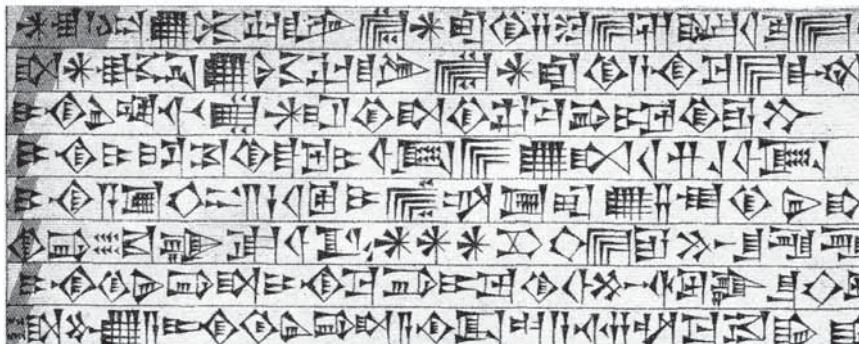


Рис. 4.15. Слоговая система ассииро-вавилонской клинописи

Ко **второму типу** относится в основном слоговое линейное крито-микенское письмо (рис. 4.16), кипрская, эфиопская и японская (кана) слоговые системы. В этих системах знаки обозначали только изолированные гласные и сочетания согласный плюс какой-либо (определенный) гласный.

К **третьему типу** относятся различные системы индийского слогового письма (кхарошти, брахми и системы, производные от



Рис. 4.16. Слоговое линейное крито-микенское письмо (глиняная табличка с надписью)

पश्यामि देवास्तिव देव देहे सर्वास्तिथा भूतविशेषतंधान् । ब्रह्माणा
मीश कमलासनस्थमृषीश्च सर्वानुरगाश्च दिव्यान् ॥ अनेकबाहूदर
वक्त्रनेत्रं पश्यामि त्वां सर्वतो ऽनन्तरूप । नात्तं न मर्ध्यं न पुनस्तवा
अनादिमध्यात्तमनन्तवीर्यमनन्तबाहुं शशिसूर्यनेत्रं ।

Рис. 4.17. Индийское слоговое письмо деванагари (образец текста)

брахми вплоть до современного индийского письма деванагари (рис. 4.17)). В этих системах основные знаки обозначали только изолированные гласные и сочетания согласный плюс гласный «а».

4.1.4. Буквенно-звуковое (алфавитное) письмо

Буквенно-звуковое (алфавитное) письмо – один из видов письма, в котором графические знаки (буквы) обозначают отдельные звуки речи или фонемы.

Звуковые системы письма возникли позже чисто слоговых – со второй половины I тыс. до н.э. К буквенно-звуковой системе письма относится финикийское, греческое, латинское, русское, арабское письмо и др. Данная система лежит в основе письменности многих народов мира, где специфика их языка нашла отражение в фонографическом составе алфавитов. Так, в русском алфавите 33 фонографических знака, в латинском – 23, в греческом – 24 и т.д. Таким образом, это вид письма, которым пользуются в настоящее время в большинстве стран мира.

Буквенно-звуковые системы письма могут быть подразделены на два основных вида:

1) *консонантно-звуковые системы*, в которых письменные знаки обозначают только согласные звуки речи; при этом гласные звуки или совсем не указываются, или указываются с помощью близких к ним согласных букв либо с помощью дополнительных надстрочных и подстрочных значков. К этим системам относятся финикийское, угаритское, древнееврейское, арамейское, арабское письмо и др.;

2) *вокализованно-звуковые системы*, в которых письменные знаки обозначают в одинаковой степени как согласные, так и гласные звуки речи. К данным системам относятся греческое, латинское, русское письмо и др.

Как рассматривалось выше, впервые консонантно-звуковые знаки появились в египетском письме. Буквенно-звуковая система, возникшая в Египте, состояла из 24 знаков, обозначавших согласные звуки египетского языка. Однако, несмотря на частое применение буквенно-звуковых знаков, несмотря на осознание египтянами удобства этих знаков, египетское письмо так и не стало чисто буквенно-звуковым. При этом египетское письмо сыграло значительную роль, послужив основой, на которой впоследствии финикийцами и другими западно-семитскими народами была создана чисто звуковая система письма.

Согласно одной из теорий создание первого наиболее древнего алфавита приписывается гиксосам – полукочевому прасемитическому народу, жившему на Синайском полуострове. Завоевав Египет около 1700 г. до н. э. и господствовав там несколько столетий, они восприняли высокоразвитую египетскую культуру. Переняв систему египетских иероглифов, гиксосы усовершенствовали ее и создали свою письменность, в основе которой лежал алфавит. Это был уже законченный алфавит в виде группы знаков, визуально схожих с египетскими иероглифами и располагающихся в определенном порядке.

Данный алфавит был перенят финикийцами – народом, проживавшим на побережье Средиземного моря, занимавшимся кораблестроением и мореплаванием, ведшим торговлю со многими странами. Усовершенствовав древний алфавит, финикийцы сделали его исключительно фонетическим, создав первое буквенно-звуковое алфавитное письмо (рис. 4.18).

Финикийский алфавит, созданный во II тыс. до н. э., состоял из 22 букв, обозначающих согласные и полугласные (например, **waw** – полугласный **w**, **jod** – полугласный **j**) звуки (рис. 4.19). При этом гласные звуки на письме пропускались и не обозначались. Таким образом, финикийское письмо было типичной консонантно-звуковой системой. Однако финикийцы для более точного понимания написанного использовали вспомогательные знаки, указывающие, какой гласный звук должен идти за той или иной согласной буквой.

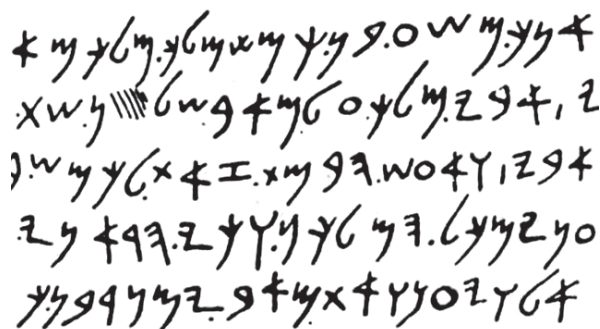


Рис. 4.18. Финикийское письмо

	'aleph	[ʾ]		lamedh	[l]
	beth	[b]		mem	[m]
	gimmel	[g]		nun	[n]
	daleth	[d]		samekh	[s]
	he	[h]		'ayin	[ʕ]
	waw	[w]		pe	[p]
	zayin	[z]		tsade	[ʃ]
	heth	[ħ]		qoph	[q]
	teth	[t]		reš	[r]
	yodh	[y]		šin	[š]
	kaph	[k]		taw	[t]

Рис. 4.19. Финикийский алфавит. Около XV в. до н.э.

Финикийские буквы имели линейную, простую, удобную для запоминания и написания форму. Каждая буква финикийского алфавита имела название, которое было построено по акрофоническому принципу – звуковое значение буквы соответствовало первому звуку в названии буквы (например, **b** – *beth*, **d** – *daleth*, **g** – *gimmel* и т.п.). Направление финикийского письма было горизонтальное, справа налево. Слова друг от друга не отделялись.

Под влиянием финикийского письма на Ближнем Востоке возникло арамейское письмо, давшее начало всем восточным алфавитам. Финикийский алфавит в своей первичной форме был воспринят в Малой Азии, Италии и Греции.

Как справедливо отмечает В.А. Истрин [8], крупнейшие изменения в развитии буквенно-звукового письма были внесены греками, которые впервые ввели особые буквы не только для согласных, но и для гласных звуков.

Древнейшие греческие надписи были открыты на островах в южной части Эгейского моря (Санторин (Тира), Милос и др.), где находились финикийские поселения. Эти надписи относятся к VIII – VII вв. до н.э., хотя предполагается, что греческое письмо начало формироваться раньше – около IX в. до н.э.

Древнейшее греческое письмо, называемое «архаическим» (рис. 4.20), почти полностью совпадает с финикийским: в алфавите сохранена последовательность букв и семитическое наименование знаков (с небольшими изменениями), гласные еще обозначены неточно, отсутствуют дополнительные согласные буквы («фи», «хи», «пси»), направление письма – справа налево и т.д. Таким образом, древнейшее греческое письмо испытывало значительное влияние финикийского письма вплоть до начала VII в. до н.э.

Постепенно греки начали преобразовывать архаическое письмо в соответствии с требованиями своего языка. Так, древнейший греческий алфавит был дополнен особыми знаками, обозначающими гласные звуки греческого языка. Тем самым обеспечивалась точность в передаче звучания произносимого слова. Согласные



Рис. 4.20. «Архаический» греческий алфавит. Чернофигурная роспись древнегреческого сосуда (килика)

звуки теперь стали отделяться от гласных и четко определяться уже сами по себе, а не как часть слогового знака.

С целью обозначения гласных звуков греческого языка некоторые знаки финикийского алфавита (**алеф, хе, вав, хет, йод, айн**), служившие для передачи полугласных и гортанных согласных, несвойственных греческому языку, приспосабливаются греками для обозначения гласных звуков своего языка. Так, финикийская буква «алеф» стала обозначать звук «а» и получила название «альфа», буква «хе» стала обозначать «э краткое» («эпсилон»), «айн» – «о краткое» («омикрон») и др. Было также придумано несколько букв для тех согласных звуков греческого языка, которые отсутствовали в финикийском языке: для звука «ф» – знак «фи», для «х» – «хи», для «пс» – «пси». Таким образом, в целом греческий алфавит стал упрощаться (рис. 4.21).

60

Постепенно распространяясь на материк, древнейшее греческое письмо разделяется на несколько разновидностей, которые отличались главным образом формой некоторых букв. Важнейшими видами были **восточногреческое письмо**, применявшееся в Восточной Греции и на побережье Малой Азии, и **западногреческое письмо**, применявшееся на Пелопоннесе, в Сицилии и Италии.

Западногреческое письмо, несмотря на то что со временем было вытеснено восточногреческим, явилось основой для возникновения этрусского и латинского письма. На основе восточногреческого письма к 403 г. до н. э. (начало V в. до н.э.) в Афинах сформировался алфавит, состоящий из 24 букв (17 согласных и 7 гласных) и получивший название **греческого классического алфавита**. Постепенно классическое греческое письмо стало национальным письмом для всей Греции, а позднее и для Византии.

Форма финикийских букв, взятая за основу греческого письма, была несколько изменена древними греками. Сохраняя подобие с финикийскими, греческие буквы становятся менее угловатыми и приобретают более заверченный геометрический рисунок, что было обусловлено традициями греческой архитектуры и орнаментального искусства. Оставаясь близкими к финикийским, несколько изменяются также названия букв, в частности в них появляется конечный звук «а» (например: **alef – alfa, bet – beta** и т.п.).

Древними греками были изменены не только финикийский алфавит и форма буквенных знаков, но и направление письма. Как указывалось выше, финикийцы писали справа налево. В переходный период эволюции письма осуществлялся постепенный переход от левостороннего направления к правостороннему. Это происходило через своеобразную переходную форму: первая строка писалась и

	Название буквы		Форма буквы					Значение букв	
	финикий-ское	греческое	финикий-ские	греческие				финикий-ские	греческие
				архаиче-ские	восточ-ные	западные	класси-ческие		
1	алеф	альфа	𐤀	ΑΑ	ΑΑ	ΑΑ	Α	⸀	α ^х
2	бет	бета	𐤁	ΒΒ	Β	ΒΒ	Β	⸁	β
3	гимель	гамма	𐤂	ΓΓ	Γ	Λ	Γ	⸂	γ
4	далет	дельта	𐤃	ΔΡ	Δ	ΔΔ	Δ	⸃	δ
5	хе	э псилон ^х	𐤄	ⲀⲀ	ⲀⲀ	ⲀⲀ	Ⲁ	⸄	ε краткое ^х
6	вав	й псилон ^х	𐤅	ΥΥ	ΥΥ	ΥΥ	Υ	⸅	ι, ι ^х
6а	вав	(вау, дигамма) ^х	𐤆	Ϝ		Ϝ		⸆	(w)
7	заин	дзета	𐤇	ΖΖ	Ζ	Ζ	ΖΖ	⸇	ζ ^х
8	хет	эта	𐤈	ΗΗ	Η	ΗΗ	Η	⸈	η/ε ⁷ долгое ^х
9	тет	тэта	𐤉	ΘΘ	ΘΘ	ΘΘ	Θ	⸉	θ ^х
10	йод	йота	𐤊	ΙΙ	Ι	Ι	Ι	⸊	ι ^х
11	каф	каппа	𐤋	ΚΚ	ΚΚ	Κ	Κ	⸋	κ
12	ламед	ламбда	𐤌	ΛΛ	Λ	Λ	Λ	⸍	λ
13	мем	ми	𐤍	ΜΜ	Μ	ΜΜ	Μ	⸎	μ
14	нун	ни	𐤎	ΝΝ	ΝΝ	ΝΝ	Ν	⸏	ν
15	самех	кси ^х	𐤏	Ξ	Ξ		Ξ	⸐	ξ ^х
16	айн	о микрон ^х	𐤐	Ο	Ο	Ο	Ο	⸑	ο краткое ^х
17	пе	пи	𐤑	ΠΠ	ΠΠ	ΠΠ	Π	⸒	π
18	цаде	(сан, сампи) ^х	𐤒	Ϻ		Ϻ		⸓	(c) ^х
19	коф	(коппа)	𐤓	ϘϘ		Ϙ		⸔	(k)
20	реш	ро	𐤔	ΡΡ	Ρ	ΡΡ	Ρ	⸕	ρ
21	шин	сигма ^х	𐤕	Σ	Σ	ΣΣ	Σ	⸖	σ ^х
22	тав	тау	𐤖	Τ	Τ	Τ	Τ	⸗	τ
23		фи			ΦΦ	ΦΦ	Φ		φ
24		хи			Χ	Χ	Χ		χ/κ ^h
25		пси			Ψ	Ψ	Ψ		ψ/π ^c
26		о мега			Ω		Ω		ω ^о долгое

Рис. 4.21. Происхождение и развитие греческого алфавита (по В.А. Истрину)

читалась справа налево, вторая строка – слева направо, третья опять справа налево и т. д. Такой способ письма получил название «бустрофедон» (от греч. *bustrophedon* – поворачиваю быка), ибо в его основу был положен принцип работы землепашца, который, пройдя борозду, не возвращает быка назад вхолостую, а разворачивает его и пашет в обратном направлении (рис. 4.22). Примерно с IV в. до н. э. греки перешли к письму слева направо, т.е. греческое письмо стало полностью правосторонним. К этому же времени графическая форма буквенных знаков обрела относительную завершенность.



Рис. 4.22. Бустрофедоническое письмо

Интересен тот факт, что с изменением направления строки изменялось и положение букв: при письме справа налево все буквы асимметричной формы были повернуты влево, при бустрофедоне буквы были повернуты в том направлении, в котором писалась вся строка (в первой строке – влево, во второй – вправо и т.д.). После того как греческое письмо стало правосторонним, устанавливается соответствующее положение букв в строке – они как бы переворачиваются, т.е. обращены вправо.

Основные характеристики древнегреческого классического шрифта (рис. 4.23):

- 1) свободное широкое письмо;
- 2) форма букв прямолинейная и угловатая; круглые буквы и округлые элементы строятся на основе круга или его части;
- 3) пропорции букв близки к квадрату;
- 4) буквенные знаки не имеют наклона;
- 5) греческие надписи не отражают четкого угла письма. Для передачи характера греческого шрифта в технике ширококонечного пера угол наклона письма должен составлять 10–15°. Однако в связи

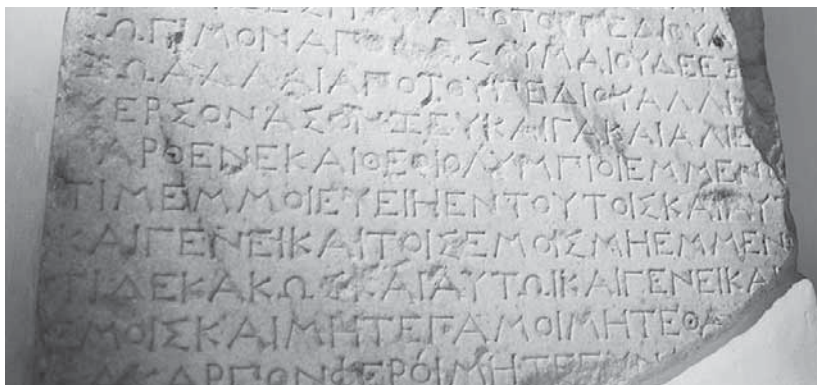


Рис. 4.23. Древнегреческий классический шрифт. «Присяга граждан Херсонеса» на плите из белого мрамора. III в. до н.э. Фрагмент

с особенностью графики некоторых букв (**N**, **Z**, **M**) угол наклона пера необходимо увеличивать или уменьшать;

6) засечки отсутствуют или едва намечены;

7) штрихи буквенных знаков не имеют контраста (соотношение толщины соединительных и основных штрихов 1:1) или малоконтрастны (1:2);

8) начертание основных штрихов буквенных знаков нормальное;

9) буквенные знаки в строке расставляются свободно. Интервалов между словами, как и знаков препинания, нет. Только во II в. до н. э. встречаются отдельные рукописи, в которых предложения отделяются одно от другого;

10) расстояние между строк варьируется от половины до одного корпуса буквы¹.

Древнегреческий шрифт был капитальный (состоящий из прописных букв) и использовался преимущественно в надписях на архитектурных сооружениях и памятниках (рис. 4.24). Формы его знаков отличались четкостью, угловатостью и геометрической простотой. Несмотря на то что штрихи букв не имели контраста, а засечки или отсутствовали, или были едва намечены, шрифт имел своеобразный ритм и не выглядел монотонным. Чередование остроугольных и округлых элементов букв придавало шрифту выразительность и активность при сохранении простоты форм.

¹ *Корпус буквы* – высота буквенного знака без учета нижних и верхних выносных элементов.

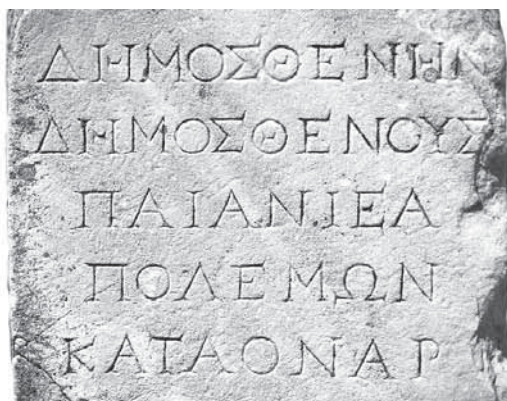


Рис. 4.24. Древнегреческое капитальное письмо, высеченное на камне

Распространенным материалом для письма были свинцовые и деревянные таблички, глиняные черепки, папирус и пергамен. В обиходе древние греки писали на деревянных табличках обычно прямоугольной формы, на светлой поверхности крашенной или полированной доски писали углем. В школах ученики писали свои упражнения на деревянных табличках из твердых пород дерева, покрытых с обеих сторон слоем пчелиного воска. Такие таблички использовались также взрослыми как «почтовая бумага» для писем и кратковременных записей. При этом в качестве пишущего инструмента применялся *стíλος* – бронзовая палочка, острым концом которой писали знаки, широким концом, имеющим вид лопаточки, исправляли или стирали написанный текст.

В то время как на Востоке были широко распространены таблички из глины, в Греции использовали осколки глиняных сосудов, т.е. черепки, называемые «остраконы» или «остраки». Даже тогда, когда главным материалом для письма стал папирус, на глиняных черепках продолжали делать всякого рода заметки, вести подсчеты, выписывать векселя и квитанции.

В обиходе очень долго держались также оловянные и свинцовые таблички, служившие в основном для записей всевозможных заклятий и заговоров. Наряду с этим на них составлялись публичные документы и даже записывались поэмы – например, поэма Гесиода «Труды и дни» целиком была записана на свинцовых табличках.

С VII в. до н. э. основным материалом для письма в Древней Греции был *папирус*, который привозили из Египта (рис. 4.25). Писчий материал, изготавливаемый из папируса, имел форму свитка,

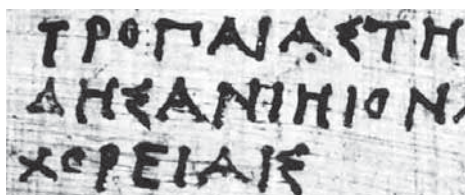


Рис. 4.25. Древнегреческое капитальное письмо на папирусе.
Вторая половина IV в. до н.э.

состоявшего из скрепленных между собой листов, число которых никогда не превышало двадцати.

Ширина листа соответствовала тому или иному сорту папируса: в самых лучших папирусах (первого сорта, предназначенных для религиозных, «иератических» книг) она доходила до 23,5 см, в других составляла 20 см или еще меньше. Длина папируса определялась количеством текста, однако длиннее 10 м папирусов не делали, так как держать в руке такой огромный свиток читателю было неудобно. В одной строке помещалось от 35 до 40 букв. В III в. н. э. размер строки был ограничен 20–25 буквами; были также рукописи с 10–15 буквами в строке.

Для письма на папирусе греческие писцы использовали тростниковые и птичьи перья и применяли несколько видов черных чернил. В рукописях при написании отдельных слов, которые хотели выделить, греческие писцы использовали красную краску, а основной текст писался черной.

Готовый папирус сворачивали, обматывая его вокруг палки с выступающими или загнутыми концами. Свитки вкладывали в соответствующие им футляры, хранили в особых керамических ларцах цилиндрической формы, иногда искусно выполненных и украшенных.

Со временем серьезным конкурентом папируса оказалась так называемая «пергамская бумага» – *пергамен*. Эта специально обработанная телячья кожа первоначально изготавливалась и использовалась как писчий материал в Пергаме в Малой Азии. В Греции пергамен сначала сворачивали в рулоны, как папирус, но спустя некоторое время начали складывать листы вчетверо, образуя удобные, компактные «тетрады». Несколько таких «тетрад» связывали между собой и получали отдельный том – *кодекс*. В IV в. н. э. пергамен стал основным материалом, используемым в производстве книг. Как и на папирусе, на пергамене принято было писать тростниковыми

перьями, однако в качестве чернила использовали черную жидкость, получаемую из чернильных орешков.

Особенности письма стилосом по вощенной доске, тростниковыми и птичьими перьями по папирусу и пергамену способствовали развитию скорописных греческих шрифтов.

На основе греческого классического письма развиваются следующие каллиграфические формы шрифта:

- *греческий курсив* – разновидность письма с утонченными и ломаными линиями, ставшая в III в. до н. э. общепринятой для надписей на памятниках (рис. 4.26);

- *греческий унциал* – письмо, наиболее часто употреблявшееся в III – X вв.; характеризуется округлыми формами букв (рис. 4.27);

- *греческий минускул* – письмо, появившееся в IX в. (рис. 4.28);

- *греческий младший минускул* – письмо, употреблявшееся с XIII в.; имеет сходство с современными строчными буквами, послужило образцом для греческих литер, изготовленных впервые в Милане в 1476 г.

От греческого письма, получившего распространение в различных странах, ведут происхождение многие алфавиты. Как указывалось выше, на основе западногреческого письма возникли этрусский, коптский алфавиты, а также латинский алфавит, из которого позже развились все западноевропейские алфавиты. Восточногреческое письмо стало основой для возникновения в середине I тыс. до н.э. карийской, лидийской, ликийской и других систем письма небольших народностей Балканского полуострова и Малой Азии. На этой основе к началу V в. до н. э. сформировалось также классическое греческое письмо, впоследствии получившее распространение в Византии. В свою очередь, на базе книжной «уставной» разновидности византийского письма в IV в. н. э. было создано вестготское письмо, а в IX в. н. э. – славянская кириллическая азбука.

Таким образом, графическая форма буквенных знаков прошла долгий путь становления и развития, сохранив при этом свои основные конструктивные признаки.

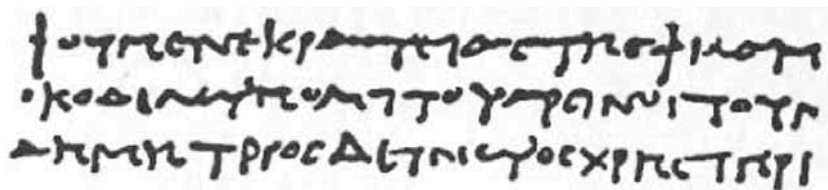


Рис. 4.26. Древнегреческое курсивное письмо. III в. до н.э.

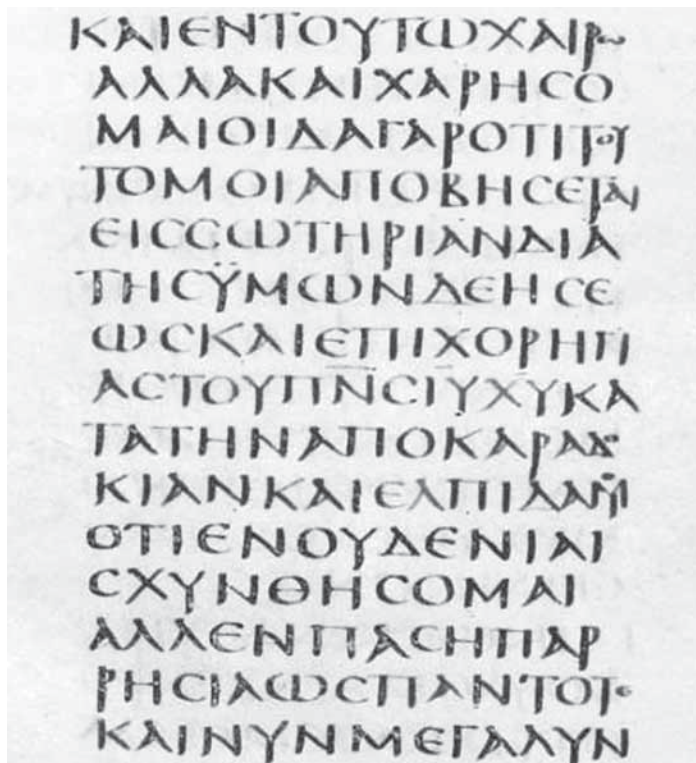


Рис. 4.27. Древнегреческое унциальное письмо. IV в.

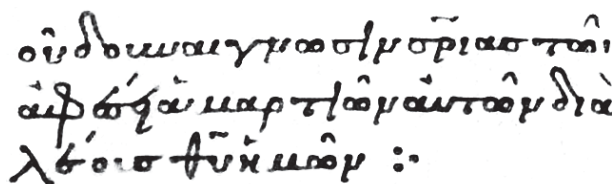


Рис. 4.28. Древнегреческое минускульное письмо. X в.

Контрольные вопросы

1. Дайте определение понятию «пиктографическое письмо».
2. Назовите три графические разновидности древнеегипетского письма, дайте им характеристики.

3. На какие типы подразделяются слоговые системы по фонетическому значению знаков?

4. Дайте характеристику древнегреческому классическому шрифту.

4.2. Латинское письмо

4.2.1. Римское капитальное письмо



Рис. 4.29. Латинская форма буквы «А»

Культура и искусство императорского Рима, переживавшие расцвет с конца I в. до н. э. до начала II в. н. э., были ориентированы на традиции греческого искусства. Наряду с другими культурными традициями римлянами было заимствовано и греческое капитальное письмо. Со временем естественность греческой классики сменяется рассудочностью и сдержанностью римской культуры. Все это оказало непосредственное влияние на развитие и формирование письменности. В результате простой греческий шрифт сильно изменился и принял так называемую *латинскую форму* (от «латиняне» – жители Рима и окрестностей), которая графически значительно отличалась от греческой. Отличия выражались в следующем (рис. 4.29):

1) в шрифте появился контраст основного и соединительного штрихов;

2) образовались изящные наплывы в округлых буквах;

3) шрифт приобрел засечки, которые стали характерным признаком латинской группы шрифтов.

Латинский алфавит был окончательно сформирован лишь в I в. до н.э. и насчитывал 21 знак. Затем, в течение многих веков, происходила значительная эволюция рисунка букв и способов их начертания. Это было связано с поиском наиболее простых и рациональных форм шрифтовых знаков, которые способствовали более быстрому и легкому их начертанию и чтению.

Капитальный шрифт к началу II в. н. э. переживает время своего расцвета. Ярким свидетельством тому является надпись на колонне Траяна в Риме (110–113) (рис. 4.30). «Она отличается монументальностью и торжественностью, шрифт в ней гармоничен и величав, каждая буква которого имеет четкую и ясную конструкцию, строгое построение и тщательную вырисованность деталей. Пропорции шрифта безупречны. Кроме того, эта надпись является классическим образцом органичного слияния шрифта с архитектурой» [36].

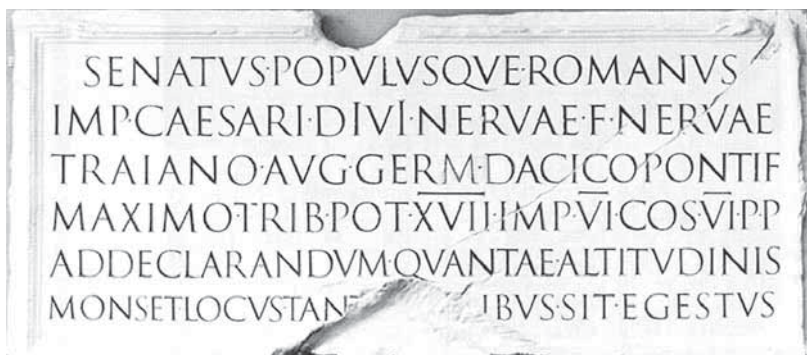


Рис. 4.30. Шрифтовая надпись на колонне Траяна. Италия. Рим. 113 г.

В римском капитальном шрифте каждая буква получила завершенную форму, где вертикальные штрихи с засечками стали похожи на колонны с основанием и капителью, а в чередовании его прямых и округлых линий проявляется тот же принцип, что и у римских зданий (рис. 4.31).

В качестве рукописных книжных шрифтов использовались каллиграфические варианты капитального письма – квадрата и рустика.

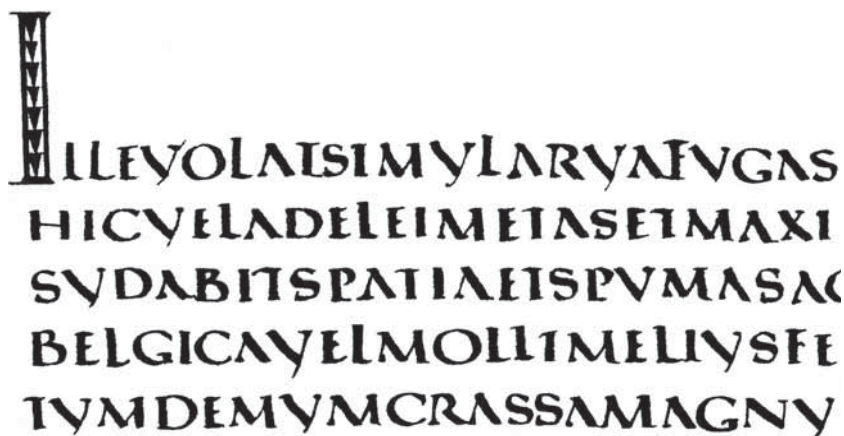
Квадратное капитальное письмо (*capitalis quadrata*), появившись во II в. н. э., по своей форме было очень близко к шрифтам монументальных надписей, но имело качества рукописного, т.е. более беглого письма.

Основные характеристики квадратного капитального письма (квадраты) (рис. 4.32):

- 1) широкое письмо, обладающее плавным, медленным ритмом;
- 2) форма буквенных знаков строгая, геометрическая;
- 3) большинство букв вместе с засечками имеют пропорции 1:1, т.е. вписываются в квадрат;
- 4) угол письма разный: вертикальные и горизонтальные штрихи, округлые элементы выполняются под углом 0°– 6°, округлые



Рис. 4.31. Классические римские капиталы колонны Траяна



и полукруглые знаки – под углом 30° , диагональные восходящие штрихи – под углом около 60° , диагональные нисходящие штрихи – под углом 45° ;

5) засечки небольшие, по форме близкие к треугольнику, плавно переходящие в штрихи;

6) умеренная или средняя контрастность штрихов – от 1:3 до 1:5. Утолщения штрихов буквенных знаков плавные;

7) горизонтальные и наклонные нисходящие штрихи, а также округлые элементы имеют жирное начертание;

8) буквы в строке размещаются свободно, интервалов между словами нет;

9) расстояние между строк равно высоте букв.

Несмотря на то что квадратные капиталы выполнялись перьями (тростниковыми или птичьими), они были малоприемлемы для написания длинных текстов из-за трудности выполнения и малой беглости. Поэтому они применялись главным образом в заголовках и декоративном письме приблизительно до X в.

Капитальное рустичное письмо (*capitalis rustica*), **рустика**, т.е. «деревенское», более простое письмо – второй вариант капитального письма, развивавшийся наряду с квадратой (рис. 4.33).

Капитальное рустичное письмо образовалось путем постепенной трансформации римского капитального письма в процессе его использования. В итоге оно постепенно теряло качества, сближающие его с архитектурой, и приобретало новые – рукописные.



Рис. 4.33. Капитальное рустичное письмо. Фрагмент текста из поэмы Вергилия «Энеида». V в.

Основные характеристики рустики (рис. 4.34):

71

- 1) сжатое и высокое письмо;
- 2) буквенные знаки узкие, угловатой формы. При этом буквы **O, C, G** имеют овальную форму, а **B, P, R** – незначительные закругления;
- 3) вытянутые пропорции букв (5:3);
- 4) буквенные знаки пишутся под разными углами пера: вертикальные штрихи выполняются под углом 75°–90°, округлые буквы – под углом 60°, диагональные штрихи и засечки – под углом 45°;
- 5) засечки массивные, по толщине равные ширине пера. Форма засечек ромбовидная;
- 6) умеренная или средняя контрастность штрихов – от 1:3 до 1:5. Буквенные знаки обладают так называемым «обратным» контрастом, когда основные штрихи тонкие, а соединительные – толстые;
- 7) горизонтальные и наклонные нисходящие штрихи, округлые элементы, а также засечки имеют жирное начертание;
- 8) письмо сплошное, интервалов между словами нет, однако в некоторых случаях слова разделяются точками (в более поздних вариантах);
- 9) расстояние между строк равно половине высоты букв.

Несмотря на развитие новых видов письма, рустика сохранялась до XI в. Однако если в VI в. рустикой писали целые книги, то позднее ее использовали только для написания заглавий и декоративных страниц.

RUSTICA

Рис. 4.34. Рустика. Каллиграфическая работа И.Т. Богдеско [1]

Рустика, как и квадрата, часто встречалась не только в папирусных свитках¹ и пергаментных кодексах², но и в надписях, высеченных на камне. Оба варианта капитального письма были маюскульными (*scriptura majuscula*), т.е. состояли из одних прописных букв.

Следует отметить, что данные шрифты были довольно трудоемкими в написании и не подходили для использования в повседневной практике. Поэтому в частной переписке и при деловых записях римляне применяли **курсив**, который не обладал красотой, выразительностью и тщательной проработкой букв, зато был простым и удобным в написании (рис. 4.35).

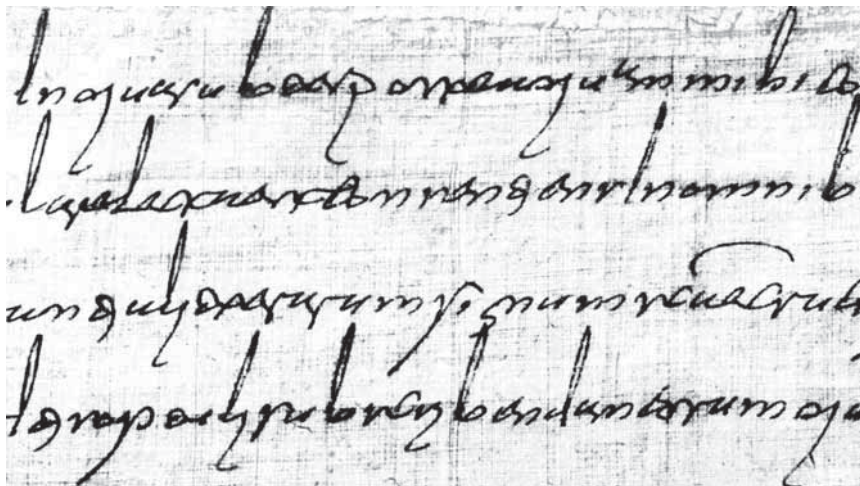


Рис. 4.35. Римский курсив. Папирус. VII в.

¹Свиток – ранняя форма рукописи в виде длинного листа писчего материала, свернутого для хранения в рулон.

²Кодекс (лат. *codex* – книга) – форма рукописи в виде современной книги.

Римское курсивное письмо развилось как противоположность капитальному. В повседневной переписке римляне употребляли воощенные деревянные дощечки, на которых писали заостренной палочкой – стилосом. При быстром письме на таком материале некоторые элементы букв пропускались, для лучшей связи букв добавлялся плавный штрих, некоторые буквы писали крупнее остальных, а все письмо приобретало небольшой наклон.

4.2.2. Унциальное и полуунциальное письмо

В конце I в. рукописный капитальный шрифт начинает постепенно изменяться, принимая все более округлые формы. Это связано с тем, что в римскую архитектуру под влиянием Востока постепенно проникает так называемый «стиль круглых сводов», что непосредственно отразилось и на форме шрифта. С III в., в период распада Римской империи и укрепления христианства, на основе римского капитального письма возникает новое маюскульное письмо – **унциальное** (*scriptura uncialis*) (рис. 4.36).

Унциальное письмо полностью развилось в IV в. и было господствующим книжным письмом вплоть до VIII в. Таким образом, унциал представляет собой письмо поздней античности и раннего феодального периода, которое применялось преимущественно в пергаментных кодексах.

Основные характеристики унциального письма (рис. 4.37):

- 1) округлость форм буквенных знаков;
- 2) пропорции букв близки к квадрату (1:1), однако в некоторых знаках (**M, N, O, R, U**) ширина их больше высоты;
- 3) угол письма в старом унциале (IV–VI вв.) составляет 30° – 45°, в новом (VI–VIII вв.) – незначительный или равен 0°;

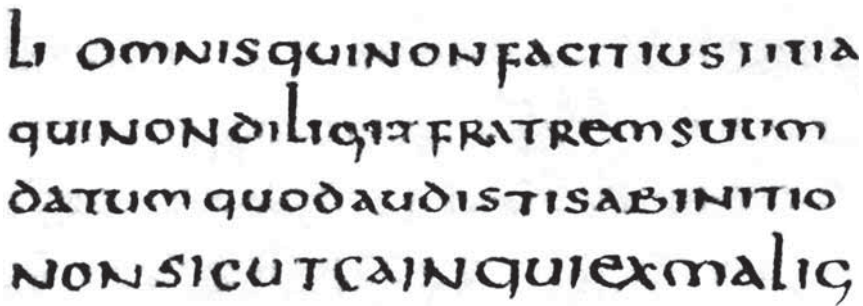


Рис. 4.36. Унциальное письмо. V в.



Рис. 4.37. Унциальное письмо. VIII в.

4) в старом унциале засечки отсутствуют, в новом унциале появляются легкие засечки заостренной формы;

5) средняя контрастность штрихов – от 1:4 до 1:7;

6) вертикальные и наклонные нисходящие штрихи, а также округлые элементы имеют жирное начертание;

7) появляются небольшие выносные элементы;

8) письмо сплошное, однако с VIII в. слова стали отделять друг от друга;

9) расстояние между строками варьируется от одного до двух корпусов букв.

В VI в. начинает формироваться **полуунциальное письмо** (*scriptura semiuncialis*), представляющее собой модификацию унциального письма на основе курсива (рис. 4.38). Полуунциал является переходным почерком от унциала к минускульному письму и отличается от унциала, в частности, тем, что многие буквы приобретают форму строчных знаков. Таким образом, развитие полуунциального письма означало переход от прописных букв к строчным. В этом письме наблюдается уже целый ряд прообразов букв современного строчного алфавита.

Некоторые буквы полуунциала (d, h, l, f, p и др.) имели верхние и нижние выносные элементы, которые позволили им отчетливо

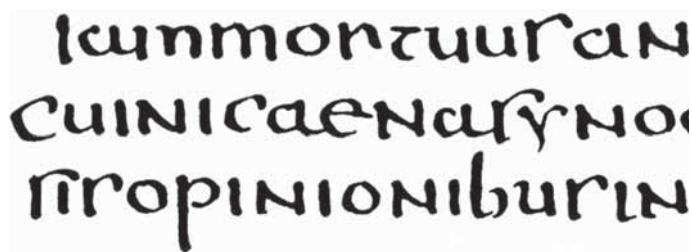


Рис. 4.38. Полуунциальное письмо. Начало VI в.

выделяться среди других знаков строки. Буквы приобрели более светлое начертание по сравнению с унциалом. В результате полуунциальное письмо стало гораздо легче читать и писать.

Основные характеристики полуунциального письма:

1) буквы более мелкие, чем в унциале, а рисунок знаков – более пластичный. Отдельные буквы (например, **a, b, d, e, h, r**) имеют форму знаков строчного начертания;

2) пропорции букв близки к квадрату (1:1);

3) угол письма равен 30°;

4) основные штрихи знаков оканчиваются наплывами (утолщениями) или короткими односторонними засечками;

5) контрастность штрихов малая (1:2) или умеренная (1:3);

6) начертание основных штрихов буквенных знаков нормальное;

7) верхние и нижние выносные элементы удлиненные, равные одному корпусу буквы или немного больше;

8) буквенные знаки в строке расставляются достаточно свободно;

9) расстояние между строк равняется одному или одному с половиной корпусу буквы. В некоторых рукописях межстрочное расстояние может достигать двух корпусов.

Полуунциальное письмо в VI–VIII вв. получает распространение в средневековых рукописях по всей Западной Европе, приобретая при этом различные индивидуальные особенности в соответствии с тем или иным регионом.

Период VI–VIII вв. относится к эпохе раннего Средневековья, начавшейся после крушения Западной Римской империи в конце V в. и длившейся до середины XI в. В результате великого переселения народов (совокупности этнических перемещений в Европе в IV–VII вв.) возникает множество новых государств, королевств и племен, которые уже не находились под политическим и культурным влиянием Рима. Все это привело к появлению в раннем Средневековье разнообразных видов регионального письма, которые обычно подразделяются на четыре группы: *ирландско-англосаксонское (островное) письмо*, распространенное в Ирландии и Англии, *меровингское* – во Франции, *вестготское* – в Испании и *старо-италийское* – в Италии.

4.2.3. Каролингский минускул

Значительным этапом в развитии европейской письменности явилось образование **каролингского минускула** – чистого мелкобуквенного шрифта, который отличался легкостью написания при косом держании пера. В этом унифицированном книжном письме устанавливается алфавит строчного начертания (рис. 4.39).

iordanen galileae Gentium
nebris lucem uidit magnam

Рис. 4.39. Каролингский минускул. IX в.

Каролингский минускул развивается с середины VIII в. на основе существовавших тогда письменных стилей и приобретает полную графическую законченность к середине IX в. В каролингском письме через ряд промежуточных форм получает полное завершение первоначальный минускул, представленный, согласно французскому палеографу Ж. Маллону, в каллиграфическом варианте унциалом и полуунциалом, а в курсивном – римским курсивом и полукурсивом.

Сформировавшись на территории центральной части Каролингской империи¹ (современной Франции) и вытеснив все местные варианты и разновидности письма, каролингский минускул к концу XI в. распространяется по всей Западной Европе. Форма каролингского минускула, окончательно выработанная и установившаяся в конце IX в., в X–XI вв. не претерпела никаких существенных изменений. Различные формы каролингского письма встречаются вплоть до XIII в.

Формирование каролингского минускула происходило в эпоху Каролингского возрождения – культурного подъема в империи Карла Великого и королевствах династии Каролингов в VIII–IX вв. в основном на территории Франции и Германии. Для искусства этого периода характерна национальная стилевая общность и возрождение интереса к поздней античности. В эпоху Каролингского возрождения наблюдается расцвет литературы, искусств, архитектуры, юриспруденции, а также подъем просвещения, центром которого были придворные круги франкских королей. Все это способствовало расцвету рукописной книги: отдельные рукописи того времени не имеют себе равных по красоте оформления.

Постепенно каролингский минускул проникает из книжного письма в деловые документы и обычное письмо, вытеснив при этом все курсивные разновидности. Однако наряду с каролингским минускульным письмом в кодексах в качестве прописных знаков

¹Каролингская империя (Франкская империя) – европейское государство, которое существовало в IX в. и в состав которого входили территории Франции, Германии и Италии, а также ряда других современных государств Европы. Империя возникла в 800 г., когда король франкского государства Карл Великий (второй представитель династии Каролингов) был коронован папой Львом III в Риме императорской короной.

употреблялись минускулы в увеличенном виде или буквы капитального и унциального письма.

Основные характеристики каролингского минускула (рис. 4.40):

1) рисунок шрифта ясный и строгий. Буквы по сравнению с полуунциалом стали мельче и более сжатыми;

2) пропорции большинства букв близки к квадрату;

3) буквенные знаки имеют наклон 10° ;

4) угол письма равен 30° – 40° ;

5) засечки небольшие, односторонние, располагаются на верхних концах основных штрихов. Верхние и нижние выносные элементы букв расширяются кверху и оканчиваются без засечек;

6) умеренная контрастность штрихов – от 1:3 до 1:4. Изменение толщины штрихов в буквах постепенное, за счет плавного нажима тонко заточенного птичьего пера;

7) основные штрихи буквенных знаков имеют нормальное или светлое начертание;

8) длина выносных элементов (в буквах **d, h, f, g, p** и др.), как правило, равняется одному корпусу буквы или немного больше, однако не превышает одного с половиной корпуса;

9) четкое деление текста на слова и предложения. В строке буквы поставлены свободно;

10) расстояние между строк составляет от двух до трех корпусов буквы. В ранних формах письма это расстояние могло увеличиваться до четырех корпусов.

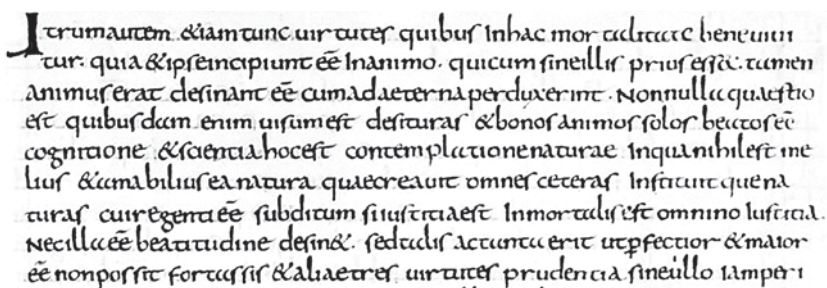


Рис. 4.40. Каролингский минускул. Германия. 825–850 гг.

Таким образом, каролингское письмо стало более экономичным, но при этом превосходило прежние виды письма в четкости и красоте. Каролингский минускул представлял собой самое рациональное и совершенное из всех типов латинского средневекового письма.

4.2.4. Готическое письмо

К середине XII в. в Европе формируется новое художественное течение, распространяются новые стилистические принципы, новые эстетические формы – возникает *готический стиль*, ставший определяющим для долгого периода европейской культуры.

Готическое искусство, оставаясь преимущественно культовым, обладает высоким художественно-стилевым единством и целостностью: господство линии, вертикальность композиций, виртуозная детализировка, подчиненная логике целого. В архитектуре, ведущим типом которой стал городской собор, появляется динамичность и легкость, зрелищная декорированность и нарядность. Это достигается за счет использования сложной каркасной конструкции и системы крестовых сводов, высоких, легких башен и шпилей, многочисленных вертикальных выступов и колонн, арок стрельчатой формы.

78

Все эти изменения в архитектуре, как и в искусстве в целом, отразились и на рисунке шрифта, который был назван **готическим**.

Основные характеристики готического письма (рис. 4.41):

- 1) плотное, монотонное письмо;
- 2) буквенные знаки отличаются ритмичностью и декоративностью. Форма букв заостренно-угловатая. Вертикальные штрихи знаков сближены;
- 3) пропорции букв узкие (соотношение сторон примерно 1:2 – 1:2,5);
- 4) буквенные знаки не имеют наклона;
- 5) угол письма равен 45°;
- 6) основные штрихи букв дополнены короткими штрихами, в основном ромбовидной формы, по толщине равными ширине пера;
- 7) умеренная контрастность штрихов – в среднем от 1:3 до 1:5;
- 8) начертание основных штрихов букв жирное;
- 9) длина выносных элементов меньше корпуса буквы;

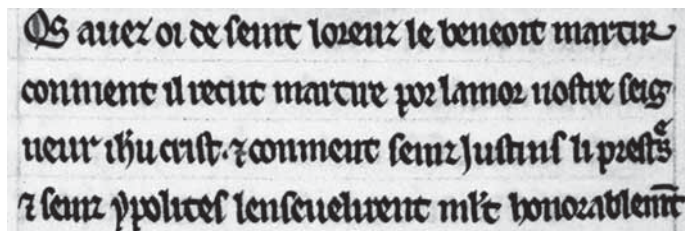


Рис. 4.41. Готическое письмо (textura)

10) в строке буквенные знаки располагаются очень близко друг к другу. Интервалы между словами небольшие;

11) расстояние между строк равняется корпусу буквы или немного меньше.

Готическое письмо было представлено как маюскульными, так и минускульными вариантами знаков. Общий вид букв готического письма определялся использованием в качестве пишущих инструментов гусиных перьев с диагональным срезом. Это позволяло облегчить работу пером, наклон которого составлял 45° к линии шрифта.

Узкие пропорции букв, маленькие межбуквенные и межстрочные интервалы делали книжную страницу с текстом темной, а сам шрифт сложным для чтения и написания. Эти особенности готического письма во многом были обусловлены необходимостью экономии дорогостоящего материала – пергамена. Вместе с тем декоративные качества готического письма делают его красивейшим письмом своего времени.

Готическое письмо было представлено разнообразием видов, имевших свои индивидуальные черты в соответствии с национальными и местными особенностями.

Основными видами раннего готического письма являлись текстура и ротунда.

Текстура (*textura*) – острое письмо, состоящее в основном из одних вертикальных штрихов с ромбовидными окончаниями; буквы имели изломы округлых элементов (рис. 4.42). Текстура сформировалась в конце XII в. в монастырских скрипториях (мастерских по переписке рукописей) на севере Франции. Письмо получило широкое распространение в Англии и особенно в Германии.

Круглоготическое письмо, или **ротунда** (*littera rotunda*), – каллиграфическое письмо, более широкое, чем текстура, с закругленными изломами в буквах (рис. 4.43). Оно возникло на севере Италии в XIII в. и окончательно оформилось в XIV в.



Рис. 4.42. Текстура. Германия. Майнц. 1455 г.

¶omo cum in honore esset
non intellexit.comparatus

Рис. 4.43. Ротунда. Италия. Флоренция. 1450–1500-е гг.

К основным видам позднеготического письма относились швабское письмо, фрактура и бастарда.

Швабское письмо, или *швабахер* (нем. *Schwabacher*), – широкое письмо, характерными особенностями букв которого были лево- и правосторонние неполные дуги, оканчивающиеся острыми углами. Швабахер имел четко выраженные верхние и нижние выносные элементы и был более удобочитаем, чем текстура (рис. 4.44). Этот готический вид письма образовался в Германии в конце XV в.

Фрактура (*fractura*) – узкое каллиграфическое письмо, форма букв которого была наполовину округлая, наполовину имеющая изломы. Письмо характеризуется наличием декоративных элементов – завитков и росчерков (рис. 4.45). В XVI в. фрактура получила развитие в качестве письма для написания каллиграфически

80

An die versamlung gemayner Bawer-
schafft/so in Hochteütscher Nation/vnd vil ande-
rer out/mit empörung vñ auffrüt entstandē. ꝛꝛ.
oß jr empörung billicher oder vnphillicher ge-
stalt geschehe/ vnd was sie der Oberkait
schuldīg oder nicht schuldīg seind. ꝛꝛ.

Рис. 4.44. Швабское письмо. Германия. 1525 г.

Mein Kind, willst du meine
Rede annehmen, und meine

Рис. 4.45. Фрактура. Германия. Лейпциг. 1789 г.

оформленных грамот и книг. В XVII–XVIII вв. фрактура стала господствующим видом письма в Северной Европе.

Бастардное письмо (*littera bastarda*) – смешанное письмо, возникшее из текстуры под сильным влиянием курсива. Очертания букв были ломаные, верхние удлинения высоких букв имели форму завитка, направленного вправо или влево, или образовывали декоративные росчерки (рис. 4.46). Начальная форма бастардного письма появилась в XVI в. в Италии. В XVII в. бастардные шрифты нашли широкое применение во Франции. Позже они как книжные шрифты были распространены также в Нидерландах и Германии.



Рис. 4.46. Бастардное письмо. Германия. Мюнстер

Шрифты средневековых рукописных книг отличались большим разнообразием и выдержанностью в определенном стиле. Переписчики рукописей использовали различные готические шрифты (свободные, строгие и т.д.), причем их рисунок соответствовал назначению и содержанию книги. Так, для церковных книг брались шрифты строгого стиля, а для светских рукописей – более свободные и нарядные шрифты.

В готическую эпоху (середина XII – конец XIV в.) своего расцвета достигло искусство средневековой книги. Беспокойный угловатый ритм, заостренные формы, тонкость извилистых линий, филигранность ажурного узора отличают стиль готической книги (рис. 4.47, цв. вкл.). Наряду с этим отмечается и высокий расцвет книжной миниатюры. Декоративность рисунка и насыщенность красок превращают миниатюру в великолепное украшение страницы. Вместе с тем книге придавалась декоративная нарядность с помощью причудливых форм рамок и изысканных виньеток. В XIV–XV вв. иллюстрировались не только книги религиозного содержания, но и светские рукописи – научные трактаты, часословы, хроники, сборники любовных песен.

Таким образом, средневековые рукописные книги представляли собой произведения искусства письма и иллюстрирования.

4.2.5. Шрифты эпохи Возрождения

Определяющим фактором в развитии европейской культуры середины XIV в. стал интерес к классике: собирание древних античных текстов и подражание им повлекло за собой преобразование интеллектуальной жизни, которое из литературной среды гуманитарных исследований (*studia humanitatis*, откуда термин «гуманизм») распространилось на философию, искусство и историю. Гуманистическое искусство выдвинуло идею обновления, подразумевавшую возврат к античным источникам и разрыв со средневековой традицией. Изучение классиков, в первую очередь трактатов Витрувия и Плиния, посвященных искусству античности, способствовало возникновению идеала возрождения древности, ставшей теперь эстетическим ориентиром. Этот период, начавшийся в Италии еще в XIV в. и завершившийся в XVI в., получил название эпохи Возрождения (фр. термин «Ренессанс»). В основе культуры Возрождения лежал принцип гуманизма, утверждения достоинства и красоты человека, его разума и воли, его творческих сил.

Большинство классических античных текстов, которые изучали гуманисты, были написаны каролингским минускулом. Поэтому при копировании этих манускриптов тщательно копировалась и форма самих шрифтов. Так вырабатывается **гуманистический минускул**, появившийся впервые во Флоренции в начале XV в. Возродив каролингский минускул времен Карла Великого, гуманисты придали ему засечки, подобные римским капиталам. Этот шрифт имел округлые формы, был более мелким и являлся более совершенным вариантом каролингского письма, так как был более легким в написании и прочтении (рис. 4.48).

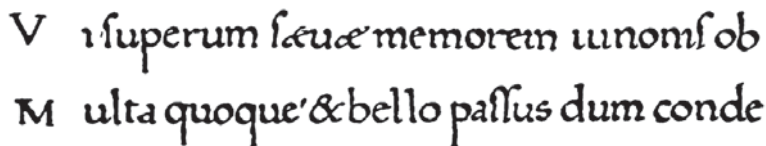
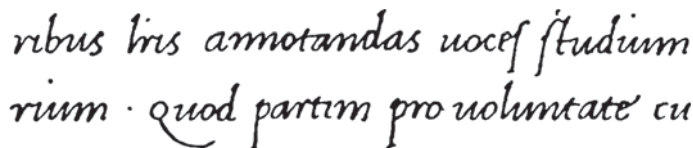


Рис. 4.48. Гуманистический минускул. 1480 г.

С течением времени гуманистический минускул, который гуманисты называли **антиквой** (ошибочно приняв его за письмо античных времен), получил широкое распространение и стал общепризнанным. В рукописях в качестве прописных букв стали широко применяться буквы римского капитального шрифта (рис. 4.49, цв. вкл.). Наряду

с гуманистическим письмом появляется и *гуманистический курсив*, который также широко используется при написании книг (рис. 4.50).



*ribus his annotandas uoces studium
rium · quod partim pro uoluntate cu*

Рис. 4.50. Гуманистический курсив. XVI в.

Ко времени изобретения книгопечатания (рубеж XIV–XVI вв.) в Европе употребляли несколько основных рукописных шрифтов, которые можно разделить на две группы: гуманистические и готические шрифты. Первая группа была представлена в основном маюскульным письмом ренессанс, гуманистическим минускулом и гуманистическим курсивом. Ко второй группе можно отнести немецкий рукописный шрифт, швабахер, фрактуру и верхнерейнский шрифт. Кроме того, использовались так называемые арабские цифры.

Таким образом, в эпоху Возрождения наряду с гуманистическими шрифтами в Западной Европе все еще достаточно широко использовались готические шрифты, особенно на территории Германии, где они еще долго сохраняли статус национального типа печати.

Самым ранним способом книгопечатания была *ксилография* – печатание книг с помощью гравюры на дереве. Для каждой страницы готовилась деревянная доска, на которой вырезалась печатная форма (текст и изображение), причем из доски выбирался фон, а буквы оставались выпуклыми. После этого, покрыв буквы краской и положив на форму чистый лист бумаги, путем притирания вручную производили печатание.

В Западной Европе ксилография появилась в конце XIV – начале XVI в. Этот способ печати имел ряд недостатков, в частности – трудоемкость при гравировке текстов и рисунков и исправлении ошибок. Ему на смену пришел способ печатания с наборных литер, при котором вместо гравирования целой доски начали изготавливать отдельные литеры. Из них собирались слова, строчки, из которых составляли целые страницы. После печатания страничные полосы разбирались на отдельные литеры, с тем чтобы снова набирать новый текст. Этот способ печатания был известен в Китае еще в XIV в. В Европе открытие способа наборных литер связано с деятельностью Иоганна Гутенберга из города Майнца. Первой книгой, отпечатанной им наборным способом, была Библия, вышедшая в 1455 г. (рис. 4.51, цв. вкл.).

По мере совершенствования типографского станка книгопечатание получало все большие возможности для своего развития. Ускорение процесса печатания книг позволило выпускать их большими тиражами. При этом книги становились дешевле, что делало их более доступными для читателей.

Первые типографы старались придать своим книгам вид рукописей, так как стремились выдать недорогую печатную книгу за дорогую рукописную с целью ее выгодной продажи. Поэтому первые печатные шрифты являлись точными копиями рукописных. Книги, отпечатанные приблизительно до 1500 г., принято называть инкунабулами, т.е. книгами «колыбельного периода». Они имели вид рукописных книг и печатались общераспространенным шрифтом средневековых рукописей – готическим.

Однако технология книгопечатания стала предъявлять к шрифтам особые требования, которые необходимо было учитывать, и ставила совершенно иные задачи перед создателями шрифтов. Например, тонкие линии, которые получались при написании пером, не удавалось вырезать и напечатать, поэтому их приходилось заменять на более жирные. Таким образом, форма буквенных знаков, предназначенных для многократной печати, тщательно отрабатывалась.

С дальнейшим развитием книгопечатания рукописные антиквенные шрифты стали служить образцами для печатных форм. И подобно тому, как ранее сформировались национальные минускулы, так в разных странах Европы начали складываться различные типы печатных шрифтов.

На рубеже XIV–XVI вв. наблюдается закат рукописной книги, которая заменяется печатной. Письмо остается существовать как деловое, канцелярское, а также в личном обиходе людей. В соответствии с этим дальнейшее рассмотрение классификации антиквы в хронологической последовательности основано на истории типографских шрифтов.

Первыми печатниками, применившими антикву в качестве печатного шрифта, были итальянцы Конрад Свенгейм и Арнольд Паннартц. В 1463 г. в Риме они создали рисунки печатной антиквы, которая получила свое дальнейшее развитие в Венеции – центре итальянского книгопечатания (рис. 4.52).

Красивейшая антиква 1463 г. использовалась в зарождавшемся искусстве книгопечатания. К концу столетия ее уже использовал в своих работах Николас Йенсон – венецианский каллиграф и печатник. Внеся определенные изменения, он объединил рукописный шрифт с печатным, создав новый латинский капитальный шрифт (рис. 4.53). Созданная Йенсоном в 1470 г. **венецианская антиква**

ras artes ingenio preclatas peroptas :el
artes .presertim quatuor ultimas qua
uocant . que plerunq; magno splend

Рис. 4.52. Шрифт К. Свенгейма и А. Паннартца. Италия. Рим. 1467 г.

iustitiā quā non a mosaica lege(septima e
Moyse nascitur)sed naturali fuit ratione
attestatur. Credidit enim Habraam deo &

Рис. 4.53. Шрифт Н. Йенсона. Италия. Венеция. 1470 г.

легла в основу всех лучших образцов латинских шрифтов типа антиквы, появившихся впоследствии не только в Италии, но и в других странах Европы: во Франции, в Германии, Нидерландах и Англии. Этот шрифт соединил в себе лучшие черты римского капитального шрифта и гуманистического письма без всякого влияния готики. К тому же Йенсон разработал и ввел в практику то, что впоследствии получило название «эстетика однородной полосы», при которой текст целиком и равномерно заполняет прямоугольник, ограниченный полями страницы. Такой способ расположения текста и в настоящее время является стандартом при макетировании книжной страницы.

Кроме шрифта Йенсона из множества шрифтов типа антиквы, созданных в эпоху Возрождения, можно выделить наиболее совершенные по форме: шрифт венецианского типографа XV в. Альда Мануция и шрифт французского художника Клода Гарамона.

Альд Мануций создал свой светлый шрифт путем изменения пропорций букв венецианской антиквы Йенсона (рис. 4.54). Клод Гарамон создал новый шрифт, используя лучшие образцы шрифтов Йенсона и Мануция. Однако рисунок его шрифта значительно строже и яснее, так как в основе его построения лежат точные математические расчеты (рис. 4.55).

В эпоху Возрождения проблеме разработки и создания шрифтов уделяли огромное значение. Теоретическое обоснование разрабатываемых антиквенных шрифтов на основе классических образцов латинской письменности находило в трактатах, издаваемых в то время.

Исследованием и построением различных форм гуманистической антиквы занимались великие мастера эпохи Возрождения:

E MIE DEBILE VOCE TALE O GRA
tioſe & diue Nymphe abſone peruenerāno &
inconcīne alla uoſtra benigna audiētia , quale
laterifica raucitate del urinante Eſacho al ſua-

Рис. 4.54. Антикwa А. Мануция. Италия. Венеция. 1499 г.

Quis credidit Auditui noſtro:&
uelatum eſt, Et aſcendit ſicut virgultum
radix de terra deſerti: Non erat forma ei,
Aſpeximus autem eum, & non erat aſpectus, & No
ctus fuit & Reiectus inter viros vir dolorum, & expert

Petit Canon de Garamond.

Рис. 4.55. Гарамон-антиква из образцов шрифтов типографии Эгенольфа-Бернера. Германия. Франкфурт-на-Майне. 1592 г.

Феличе Феличиано, Леонардо да Винчи, Лука Пачоли, Альбрехт Дюрер, Жоффруа Тори, Джовамбаттиста Палатино, Адольф Руш и др. (рис. 4.56).

Антиква, появившись в эпоху Возрождения, на протяжении последующих столетий, вплоть до наших дней, продолжала развиваться и видоизменяться, сохраняя при этом свою популярность. Ее развитие связано с развитием техники печати и культурно-историческими процессами, происходящими в обществе в течение многих веков.

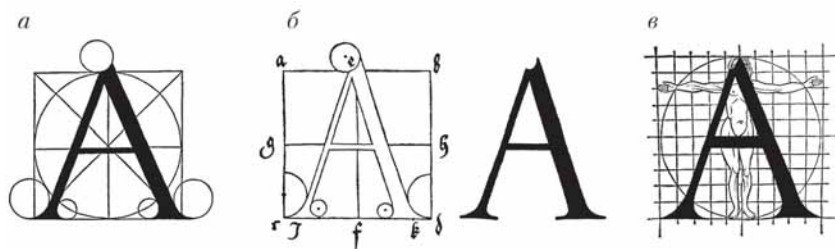


Рис. 4.56. Различные формы гуманистической антиквы, построенные Л. Пачоли (а), А. Дюрером (б), Ж. Тори (в)

В соответствии с хронологией развития выделяют следующие виды печатной антиквы¹: гуманистическая антиква (конец XV – начало XVII в.), переходная антиква (XVII–XVIII вв.), новая антиква (конец XVIII – начало XIX в.), брусковая антиква (начало XIX в.), антиква-гротеск и ленточная антиква (XX в.).

4.2.6. Шрифты XIX–XX вв.

Наряду с антиквой в XIX в. развивались и другие шрифты, которые создавались в соответствии с требованиями своего времени. Так, в XIX в. сформировались рубленые шрифты (гротески). В противовес им в это время были созданы и всевозможные декоративные шрифты, которые были богато украшены и орнаментированы.

В конце XIX – начале XX в. стиль **модерн** отразился и на рисунке шрифта, придав ему такие качества, как пластичность, извилистость и динамичность линий, декоративность (рис. 4.57). Однако недолговечность самого стиля обусловила непродолжительность шрифтов этого стиля.

В начале XX в. было создано множество печатных шрифтов, разработанных на классических формах: гротесковые и декоративные, рукописные и каллиграфические шрифты.

К числу гарнитур шрифтов, появившихся еще в начале XX в. и применяющихся в типографиях до сих пор, относятся *Литературная* (ранее называвшаяся *Латинской*), *Елизаветинская*, *Академическая*. К числу гарнитур, разработанных в СССР с конца 1940-х гг., относятся *Обыкновенная новая*, *Банниковская*, *Лазурского* – для литературно-художественных изданий и книг по искусству; *Школьная* – для школьных учебников и изданий для детей; *Новая газетная* – для газет; *Журнальная рубленая* – для журналов; *Рерберга*, *Акцидентная*

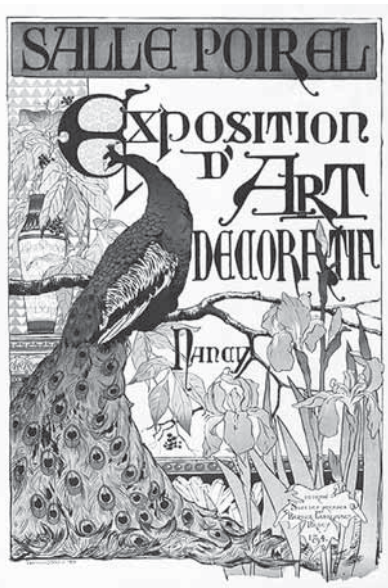


Рис. 4.57. Шрифт стиля модерн в плакате, посвященном выставке декоративного искусства. 1894 г.

¹Данные виды антиквы подробно рассмотрены в главе 5.

Телингатера, Бажановская, Кузаняна – для титульных элементов и многие другие. Эти гарнитуры применяются главным образом в книжных изданиях, хотя их можно успешно использовать и в работах декоративно-оформительского искусства.

Среди типографских шрифтов на латинской основе в настоящее время широко распространены шрифты типа антиквы (*Times, Book Antiqua, Georgia* и др.) и шрифты, созданные на основе авторских форм (*Garamond, Caslon, Baskerville, Bodoni, Palatino, Didot* и др.).

К оригинальным образцам современного латинского шрифта относятся: брусковые шрифты – *Beton, Courier, Eguzemский, Итальянский* и другие; типа гротесковых – *Arial, Calibri, Century Gothic, Gill Sans, Futura, Helvetica, Verdana* и многие другие. Получили развитие и древние шрифты, обладающие эстетически выразительными формами, типа греческих, готических и некоторых других.

В различных видах дизайна находят широкое применение декоративные шрифты, которые выступают зачастую не как знаки письма, а как изобразительно-графические элементы, обладающие определенным художественным образом, который выражает идею автора. Широкое развитие графического дизайна и рекламы, а также техники полиграфии и воспроизведения разнообразных форм стимулирует создание новых печатных шрифтов.

Контрольные вопросы

1. В чем состоит принципиальное отличие римского письма от греческого?
2. В каком виде письма впервые использовались строчные буквы?
3. Назовите основные характеристики каролингского минускула.
4. Какие характеристики архитектурных форм нашли непосредственное отражение в рисунке готических шрифтов?
5. Кто впервые в Европе и в каком веке применил в печати способ наборных литер?
6. Какой вид антиквы лежал в основе лучших образцов латинских шрифтов в Европе, и в частности в Италии? Кем был создан этот шрифт?

4.3. Древнерусское письмо

4.3.1. Старославянская письменность

Древнерусская культура развивалась в определенных историко-этнических, природно-географических и социальных условиях. Ее истоки уходят в V–VII в., когда в результате Великого переселения народов шло формирование южных, восточных и западных славян.

Дальнейшие процессы ассимиляции восточных славян с финно-уграми и балтами привели в IX–X вв. к образованию древнерусской народности.

Философ Н.А. Бердяев считал, что в развитии древнерусской культуры постоянно «сталкивались два элемента: дохристианская природная широта, особый темперамент, сформировавшийся в необъятных лесных и степных просторах русской земли, языческие верования, не искорененные христианством, и православный, из Византии наследованный аскетизм». Однако культура восточных славян формировалась под воздействием не только христианской Византии, но также Хазарского каганата и язычников-варягов. На становление культуры Киевской Руси оказал влияние и так называемый «болгарский фактор», когда из Болгарии пришел новый алфавит, а переведенные на старославянский язык произведения византийских богословов были восприняты Русью.

Для развития культуры принципиально важным являлся выбор веры. Принятие христианства в его греко-византийском варианте (православии) в 988 г. многие исследователи считают началом собственно древнерусской культуры.

Несомненно, крещение Руси определило ее культурно-историческую судьбу. С принятием христианства постепенно менялись мировоззрение людей, их восприятие жизни, представления об идеалах и красоте: природной, духовной, художественной. Города стали превращаться в центры культурной общности, куда съезжались мастера, владеющие различными ремеслами.

Византийское искусство оказало длительное и глубокое влияние на культуру восточных и южных славян. Очевидно, что влияние Византии на славян проходило в русле православной религии. Так, византийские мастера принесли на Русь технику каменного строительства крестово-купольных храмов, искусство мозаики, фрески, иконописи и книжной миниатюры. Однако не стоит переоценивать силу этого влияния, так как большое значение имело и собственное искусство славян, что подтверждается различием между основными национальными школами: болгарской, сербской и русской. Искусство Византии было творчески переосмыслено местными зодчими, художниками и писцами, в результате чего были выработаны характерные черты древнерусского искусства.

На рубеже X–XI вв. развиваются единая письменность и «учение книжное». Письменная культура на Руси распространялась при помощи монастырей, где появились первые школы, библиотеки и скриптории (мастерские по переписке рукописей). Постепенно начала



Рис. 4.58. Святые Кирилл и Мефодий

развиваться многожанровая древнерусская литература. При этом разнообразие жанров, заимствованное у Византии, приняло собственные оригинальные формы: летописи, жития, поучения, притчи, слова (речи), моления, хождения.

Создателями славянского алфавита являются братья **Кирилл** (ок. 827–869) и **Мефодий** (ок. 815–885), родившиеся в городе Солуни, расположенном на южной окраине Македонии (ныне Салоники, Греция), в семье византийского военачальника (рис. 4.58).

Константин (после принятия монашества в 869 г. принявший имя Кирилл) – самый младший из детей Льва и Марии, с детства выделялся неординарными умственными способностями. Еще не до-

стигнув пяти лет, обучаясь в солунской школе, он в состоянии был читать глубокомысленные творения святителя Григория Богослова.

Отец Константина, будучи солунским военачальником, был известен при царском дворе, в частности одному из опекунов малолетнего царя Феоктисту, который слышал о Константине как о юноше прекрасных дарований и нравов. Когда Константину исполнилось пятнадцать лет, Феоктист вызвал юношу в Царьград ко двору Михаила III с целью дать ему возможность продолжить образование, а впоследствии привлечь его к воспитанию малолетнего царя.

Среди учителей Константина были представители византийской интеллектуальной элиты – Лев Математик и Фотий, будущий патриарх Константинопольский. Под их началом он изучал грамматику, арифметику, геометрию, астрономию, музыку, древнюю поэзию, диалектику и философию, которая тогда разделялась на внешнюю (изучающую мирские науки и непосредственно эллинскую философию) и внутреннюю (христианское богословие). Константин был способным и прилежным учеником, делал большие успехи и превосходил своих сверстников, отличаясь при этом спокойным и уравновешенным характером, «сосредоточенностью духовного настроения».

Константин, проникнутый религиозным энтузиазмом и любовью к науке, обнаруживал склонность к уединению и монашеской жизни. Видимо, он хотел последовать примеру своего самого раннего учи-

теля Григория Богослова, который по окончании учения удалялся с Василием Великим в пустыню, чтобы там «созерцанием и книжным чтением удовлетворять высшим стремлениям духа». Однако Константина удержали. По-видимому, с ним не хотел расстаться не только Феоктист, но и молодой царь, уже достигший десятилетнего возраста. Константин принял духовный сан и был поставлен в священники, а также назначен патриаршим библиотекарем в собор Святой Софии. Однако это не удержало его, и в скором времени Константин скрылся в уединение, в монастырь на берегу Мраморного моря. Его нашли только через шесть месяцев, но не смогли заставить вернуться на работу в библиотеку, а только упросили принять на себя должность учителя в высшем училище и учить философии эллинской и христианской. На это Константин дал свое согласие, и с той поры за ним утвердилось прозвище Философа.

В скором времени на молодого профессора, достигшего двадцати четырех лет, стали возлагать особые и все более и более важные поручения. Первое поручение – ученый спор с бывшим патриархом Иоанном Грамматиком, иконоборцем, слывшим великим ученым и выступающим против иконопочитания. Вольнодумство соединялось в нем с суеверием, которое проявлялось в виде гадания на воде и по полету птиц, и с верой в заклинания, которые он почерпнул, вероятно, из сочинений древних языческих прорицателей, за что и получил имя Ианния. Своими речами некогда сильный патриарх смущал верующих, а это было опасно, ибо, несмотря на последовавшее восстановление иконопочитания, противников этого догмата было еще немало. По этой причине православные остерегались украшать святыми иконами храмы, в том числе и Софийский собор. Однако высокая эрудиция Константина, кроткий тон его речи, как и сам его вид, позволили молодому философу одержать верх в дискуссии с Иоанном.

Вслед за успешно выполненным первым поручением Константин был избран для участия в миссии к сарацинам. Эта миссионерская поездка в Самарру, столицу Арабского халифата, с целью ведения богословского диспута о Святой Троице с халифом Мутаваккилом, была осуществлена им с Георгием Асинкритом около 851 г. В ходе полемики с мусульманами Константин продемонстрировал хорошее знание Корана, а также различных искусств и наук.

Мефодий, в отличие от своего младшего брата, прошел другой путь, который, однако, вел его к той же цели. Житие Мефодия немногое сообщает о первой половине его жизни – жизни в миру. Молва о выдающихся качествах старшего сына солунского военачальника

достигла Константинополя и царского двора, где знали его отца. Мефодий был назначен правителем одной из славянских областей (как повествуется в летописи, «на славянское княжение»). По всей вероятности, это было в 842 или 843 г., вскоре после смерти его отца и вслед за тем, как младший брат Константин был вызван в Царьград на учение при царском дворе. К этому времени Мефодий, конечно, уже имел служебные заслуги, состоя на военной службе. Область, данная ему в управление, была, по одним источникам, в славянской Фессалии, по другим – это была Славиния, северо-восточная часть Македонии. За многие годы правления Мефодий, обладая прекрасными душевными качествами, заслужил общую любовь. Это была любовь управляемых им славян, с которыми Мефодий сближался в интересах «доброго управления», изучал их обычаи и нравы и окончательно освоился с их языком, известным ему еще в Солуни.

Несмотря на удачное правление, Мефодий, движимый своим духовным настроением, дождался удобной поры, отказался от должности и пошел на гору Олимп, где жили святые отцы. Местом своего начального подвижничества Мефодий избрал малоазийский Олимп, находившийся на берегу Мраморного моря. Предполагается, что это было около 852 г. Именно сюда пришел к нему и Константин, как только узнал от брата о прибытии его на Олимп. Приняв пострижение, Мефодий ограничился состоянием простого инокa, а Константин оставался в сане священника, который носил уже более десяти лет. Так прожили они несколько лет «в подвигах и молитве и в книжных занятиях».

В 858 г. по поручению императора Михаила III Кирилл и Мефодий отправляются в Хазарию в качестве христианских проповедников. Эта миссия была организована по просьбе хазарского кагана (правителя) с целью объяснить основы христианского учения и доказать преимущества христианства перед иудаизмом и мусульманством.

Отправившись в столицу Хазарии Черным морем, братья высадились на берег Тавриды и прибыли в Херсон. Здесь они остановились на довольно долгое время, чтобы подготовиться к дальнейшему пути, а также к самой миссии. Готовясь к предстоящему диспуту о вере с иудеями, Кирилл постарался ознакомиться с еврейским языком и еврейскими книгами. Изучая самаритянские книги, язык которых был близок еврейскому, он освоил также самаритянское письмо. Примечательно то, что здесь произошла встреча Кирилла с русским человеком и знакомство с русским Евангелием. Согласно летописи, Кирилл «нашел здесь Евангелие и Псалтирь, написанные русскими письменами, нашел и человека, говорящего на том языке, и беседовал с ним, и понял смысл русской речи, и, сравнив ее со своим

языком, различил буквы гласные и согласные, и, трудясь над этим с молитвою к Богу в сердце своем, скоро стал читать и объяснять и русское Евангелие, так что многие удивлялись этому, хваля Бога».

В результате хазарская миссия – миссия на окраину русской земли, по которой прошли братья Кирилл и Мефодий, была своего рода предвестием просвещения ее светом христианской веры. Эта миссия имела также большое значение в развитии у братьев мысли о главном подвиге, который им предстояло совершить в дальнейшем.

По возвращении в Константинополь Кирилл возобновил свои научные занятия, Мефодий же принял игуменство в Полихрониевом монастыре.

С 862 г. начинается главное дело всей жизни братьев Кирилла и Мефодия. В этом году по просьбе моравского князя Ростислава они были посланы в Великую Моравию¹ для объяснения ее жителям – южным славянам – христианской веры на их родном языке. В Моравию и Паннонию христианство было принесено латинскими миссионерами из южной Германии, совершавшими богослужение на латинском языке, поэтому народ оставался полупросвещенным.

Византийский император Михаил III послал Кирилла и Мефодия с миссией, считая, что этого дела никто другой не может совершить так, как они, по той причине, что они были уроженцами города Солуни, «а все солуняне чисто говорят по-славянски». При этом, согласно летописи, император указал на то, что моравские славяне не имели букв для своего языка, и если Кирилл «восхочет изобрести буквы славянские, то может дать (ему) это Бог, дающий тем, кто просит без сомнения, и открывает всем стучащим». И Кирилл на основе греческого алфавита создает славянскую азбуку.

С помощью Мефодия Кирилл переводит священные книги. Первым литературным текстом, переведенным ими на старославянский язык, является Евангелие-апракос (сборник из евангельских текстов, читающихся во время богослужения).

С новопереведенными священными книгами братья отправляются в Моравию, где начинают учить народ понятной ему славянской речью и строить церкви. За всю жизнь ими был переведен на старославянский язык полный круг богослужебных книг в тех редакциях, в каких они существовали в Греции.

После смерти Кирилла в 869 г. Мефодий продолжил общее дело. Однако он встретил сопротивление со стороны латинско-немецкого

¹*Великая Моравия* – первое славянское государство, существовавшее в 822–907 гг. на Среднем Дунае. В период наибольшего могущества включало в себя территории современных Венгрии, Словакии, Чехии, а также Малую Польшу, часть Украины и исторической области Силезия (рис. 4.59).

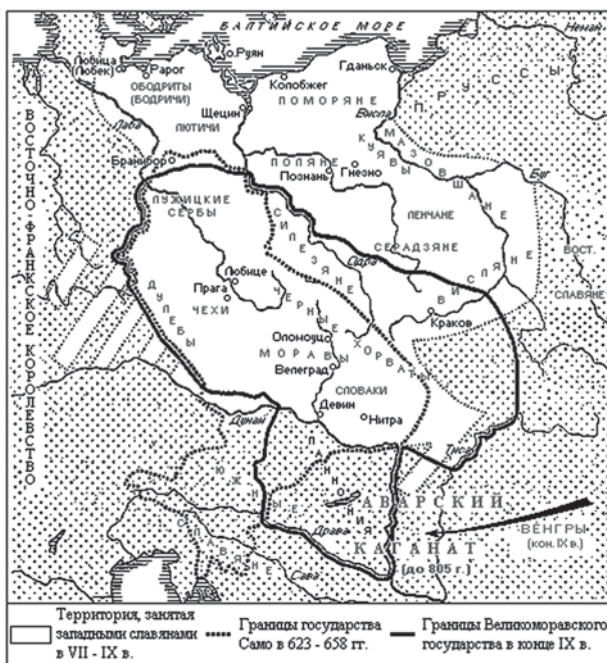


Рис. 4.59. Великая Моравия конца IX в. Карта

духовенства, которое всячески мешало распространению славянского языка как языка церкви. После смерти Мефодия в 885 г. результаты его просветительской деятельности в Моравии стали стремительно разрушаться. Латинское духовенство вытеснило славянское богослужение в Моравии, а после прибытия туда папских легатов (личных представителей Папы Римского) началось преследование многочисленных учеников Кирилла и Мефодия. Многие ученики были проданы в рабство в Венецию или просто изгнаны из Моравии. Остальные последователи просветителей ушли в Болгарию к князю Борису, взяв с собой славянские рукописи. Среди них выделяются Горазд Охридский, Климент Охридский и святой Наум. Позже Византия выкупила в Венеции многих славянских проповедников и переправила их в Болгарию для просвещения южных славян.

В Болгарии ученики создали всемирно известные литературные школы в Плиске, Охриде и Преславле. Таким образом, славянская письменность получила новую жизнь и новое развитие среди православных южных славян: у болгар, а впоследствии у сербов и

хорватов. Затем славянская азбука, так же как и православная вера, проникла в Киевскую Русь и распространилась там.

Вопрос о том, какой славянский алфавит, глаголица или кириллица, изобретен Кириллом, служит предметом разногласия между учеными до сих пор.

В основу *кириллической азбуки* было положено греческое унциальное письмо, дополненное знаками, которые обозначали специфические звуки славянского языка (свистящие, шипящие и йотированные) (рис. 4.60). Благодаря этому созданное письмо было способно передавать все особенности славянского языка.

Болгарский монах черноризец Храбр описывает это в трактате «О письменах» (начало X в.) следующим образом:

«Ведь прежде славяне, когда были язычниками, не имели письма, но читали и гадали с помощью черт и резов.

Когда же крестились, то пытались записывать славянскую речь римскими и греческими письменами, без порядка. Но как можно хорошо написать греческими буквами: “Бог”, или “живот”, или “зело”... или “широта”... или “юность”, или “язык” и иные подобные этим (слова)? И так было многие годы.

Потом же Бог человеколюбец, помиловал род славянский и послал им святого Константина Философа, названного (в пострижении) Кириллом, мужа праведного и истинного. И создал (он) для них тридцать письмен и восемь, одни по образцу греческих письмен, другие же в соответствии со славянской речью.

С первой буквы начал, как в греческой (азбуке): они ведь начинают с “альфы”, а он с “аз”»¹.

Наряду с кириллицей существовало другое, более древнее письмо – *глаголица*². Название этого письма, вероятно, происходит от старославянского *глаголь* – «слово, речь». Также на церковнославянском языке *глаголати* означало «говорить».

Форма знаков этой системы была очень своеобразная и замысловатая. Отличительной чертой знаков глаголицы являлось широкое применение округлых элементов и редкое употребление линейных. В результате этого буквы представляют собой многосвязные замкнутые формы, иногда очень сложные. Алфавит глаголицы насчитывал 40 букв, 39 из которых обозначали почти те же звуки, что и в кириллице (рис. 4.61).

Существовало два основных вида глаголицы: *округлая*, распространенная в Болгарии, и *угловатая*, употребляемая в Хорватии.

¹Сказания о начале славянской письменности. М.: Наука, 1981. С. 102.

²О древнейшем виде глаголического письма можно судить лишь предположительно, так как дошедшие до нас глаголические памятники не старше конца X в.

А	аз	О	он	Ь	ерь
Б	буки	П	покой	Ѣ	ять
В	веди	Р	рцы	Ю	ю
Г	глаголь	Ѣ	слово	Ѧ	я
Д	добро	Т	тврдо	Ѧ	е
Ѣ	есть	Ѧ Ѧ	ук	А	юс малый
Ж	живете	Ф	ферт	Ж	юс большой
З	зело	Х	хер	Ѧ	юс малый йотированный
З	земля	Ѧ	от	Ѧ	юс большой йотированный
И	иже (и восьмеричное)	Ц	цы	Ѧ	кси
Іѣ	и (и десятеричное)	У	червь	Ѧ	пси
К	како	Ш	ша	Ѧ	фита
Л	люди	Ѧ	шта	Ѧ	ижица
М	мыслите	Ѧ	ер		
Н	наш	Ѧ	еры		

Рис. 4.60. Кириллическая азбука

ⲁ	а	Ⲑ	з	Ⲑ	т	Ⲑ	ъ
Ⲃ	б	Ⲡ	г	Ⲃ	у	Ⲑ	ь
Ⲅ	в	Ⲣ	к	Ⲅ	ф	ⲐⲐ	ы
Ⲇ	г	Ⲥ	л	Ⲇ	ф	Ⲑ	я
Ⲉ	д	Ⲧ	м	Ⲉ	х	Ⲑ	ю
Ⲋ	е	Ⲩ	н	Ⲋ	о	Ⲑ	юс малый (е носовое)
Ⲍ	ж	Ⲋ	о	Ⲍ	шт	ⲐⲐ	юс большой (о носовое)
Ⲏ	дз	Ⲍ	п	Ⲏ	ц	ⲐⲐ	йотированный юс малый
Ⲑ	з	Ⲏ	р	Ⲑ	ч	ⲐⲐ	йотированный юс большой
Ⲓ	и	Ⲓ	с	Ⲓ	ш	Ⲑ	ижица

Рис. 4.61. Глаголический алфавит

Своеобразие глаголицы не позволяет связать ее ни с одним из существовавших в то время алфавитов. Однако ряд исследователей отмечают связь глаголицы с тем или иным письмом. Так, И. Тейлор, А. Лескин, В. Ягич связывали глаголический алфавит с греческим минускулом, П. Шафарик, Ф. Фортунатов, В. Вондрак, А. Селищев – с древнееврейским письмом и коптским алфавитом, М. Гастер и Р. Абихт – с закавказскими азбуками.

Ранее всего глаголица зафиксирована в адриатической Хорватии (регионы Далмация и Истрия). Это письмо было распространено также на территории Болгарии, Македонии, Боснии, Чехии, Словакии и Польши.

Несмотря на то что русская православная церковь не пользовалась глаголической азбукой, есть сведения об употреблении глаголицы в Киевской Руси. Одной из древнейших дошедших до нас глаголических рукописей является «*Киевский миссал*», или так называемые «*Киевские глаголические листки*» (рис. 4.62). Эта старо-

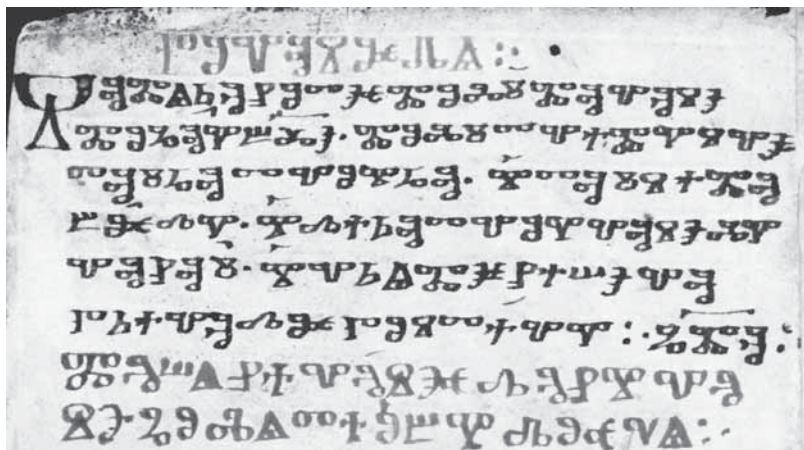


Рис. 4.62. Страница старославянской рукописи «Киевские глаголические листки». X в. Фрагмент

славянская рукопись, относящаяся к X в., содержит отрывок из литургии по римскому обряду и считается переводом с латинского оригинала. Отдельные глаголические надписи сохранились в Новгородском Софийском соборе, а в «Книге пророков» встречаются отдельные буквы и слова, написанные глаголицей. Однако в целом древнерусских литературных памятников на глаголице сохранилось немного – в основном это богослужебные книги южнославянского происхождения.

Кириллица и глаголица параллельно использовались до XI–XII вв. Затем кириллица, имевшая более четкие и простые по форме знаки, постепенно вытеснила глаголицу во всех славянских странах, за исключением Северной Далмации, где хорваты-католики продолжали писать глаголицей вплоть до XX в.

Создание общеславянской азбуки, как явление прогрессивное, способствовало развитию различных форм взаимоотношений между соседними народами, и в первую очередь развитию славянской культуры. Несмотря на то что кириллическая азбука использовалась преимущественно в церковнославянских книгах, она достаточно быстро получила распространение в деловом и светском письме.

Как указывалось ранее, введение христианства сыграло известную положительную роль в культурной жизни Руси. Появились богослужебные книги, переводная светская литература, философские трактаты. При соборах создавались библиотеки.

Уже в XI–XII вв. на Руси высоко ценили рукописную книгу. Писцы и художники стремились сделать ее неповторимой, единственной в своем роде. Работая в одной мастерской, они создавали рукопись как единое целое, в котором все – расположение текста на листе, почерк, цвет и орнамент заглавных букв и заставок, тон пергамента, характер изображений, называемых миниатюрами, – связано между собой.

Первой известной русской рукописной книгой считается *Евангелие*, написанное в Киеве в 1056–1057 гг. для новгородского посадника Остромира и называемое поэтому *Остромировым* (рис. 4.63, цв. вкл.). Основным его декором служат большие красочные заглавные буквы, называемые *инициалами* или *буквицами*, которых более восьмисот. Буквы имеют своеобразную сложную форму, а украшающие их растительные орнаменты отличаются разнообразием (рис. 4.64, цв. вкл.). Каждый из четырех разделов книги должна была открывать миниатюра, расположенная на отдельном листе и изображающая евангелиста. Было исполнено только три композиции, четвертый лист так и остался чистым.

Еще одним образцом рукописной книги является *Туровское Евангелие* – один из древнейших памятников христианской культуры и славянской письменности. Эта рукопись XI в. является самой древней из созданных на территории Беларуси. Она представляет собой короткий апракос – богослужебный сборник евангельских чтений. Так как от Туровского Евангелия сохранилось только десять листов, его часто называют «Туровские листки». Они были найдены в Турове в ящике из-под угля в 1865 г. Н.И. Соколовым и В.В. Грязновым – участниками организованной Виленским учебным округом археографической экспедиции. В этом же году находка была привезена в Виленскую публичную библиотеку и изучена исследователями отечественной древности.

Текст рукописи был написан кириллицей, а именно уставом, на пергаменте каштановыми чернилами. Были использованы листы толстого пергамента размером около 22,2 см в длину и 17,8 см в ширину, разлинованные на 17–18 строк. Письмо рукописи кажется легким благодаря утонченности графических форм, а также соотношению размеров строк текста и белого поля (рис. 4.65, цв. вкл.). Высота букв достигает 4 мм при ширине 3–5 мм, а расстояние между строками составляет 8 мм. В сохранившихся фрагментах имеются одиннадцать инициалов с буквами «О», «Р» и «В», раскрашенных синей, зеленой и красной краской.

Кроме рукописных книг выдающееся место среди памятников письменности занимают русские летописи. Имеются данные, что и в некоторых городах западных земель Руси (Полоцк, Туров, Новгородок) велось летописание.

Среди памятников церковной литературы большую известность приобрели произведения *Кирилла Туровского*, которого за образность и отточенность слога называли «русским Златоустом».

4.3.2. Устав

Основными каллиграфическими вариантами кириллицы являются устав, полуустав, скоропись. Эти типы письма¹ сформировались в процессе исторического развития древнерусского рукописного шрифта.

Определяющими принципами становления и эволюционного развития графических форм древнерусского шрифта являются:

1) постепенное упрощение алфавита по количественному составу буквенных знаков;

2) приближение алфавита к народному языку;

3) упрощение графических форм букв и стремление к более скорописным вариантам, т.е. к более беглому начертанию знаков.

Уставное письмо характеризуется прямым начертанием букв, которые как бы «установлены», т.е. не имеют наклона и располагаются в строке через одинаковые интервалы. Письмо маюскульное, т.е. представлено только прописными буквами.

Устав является самой ранней каллиграфической формой кириллицы, употреблявшейся, согласно древнейшим русским рукописям, начиная с XI в. В основу начертания букв устава было положено греческое унциальное (уставное) письмо.

Кириллический устав первоначально был предназначен для использования в церковном богослужении, а именно для применения в «высокой» церковной литературе. Как справедливо отмечает российский славист начала XX в. В.Н. Щепкин, устав представляет собой «медленное и торжественное письмо; оно имеет целью красоту, правильность, церковное благолепие. Устав характеризует эпоху, когда письменность носит преимущественно литургический характер. Отсюда вытекают все его внешние особенности – отчетливый архитектурный характер линий и незначительное количество сокращений» [38, с. 93].

Основные характеристики уставного письма (рис. 4.66):

1) форма букв прямолинейная и угловатая. Округлые буквы имеют форму, состоящую из двух кривых с миндалевидными изгибами, образующих верхний и нижний изломы. Знаки обладают четким геометрическим рисунком;

¹Тип письма – общепринятый в то или иное время графический характер письма.

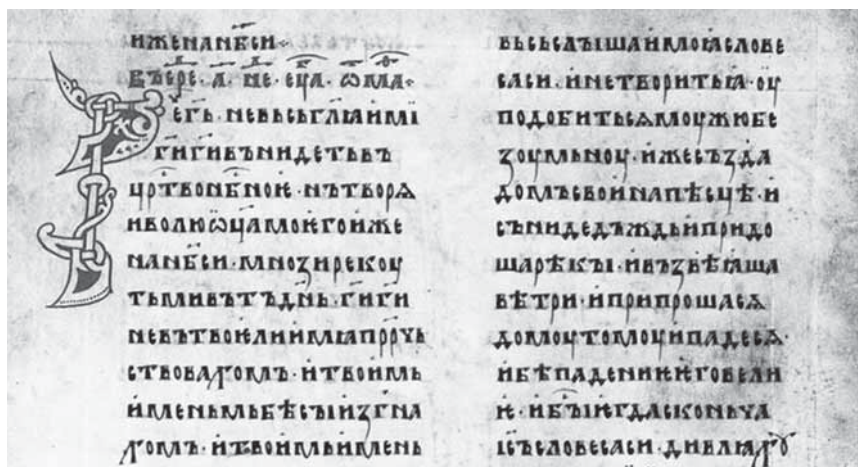


Рис. 4.66. Уставное письмо. Страница из Оршанского Евангелия. Фрагмент. Вторая половина XIII в.

2) начертание букв широкое, пропорции знаков близки к квадрату. При этом некоторые округлые буквы (**О**, **Е**, **С**, **Р** и др.) имеют узкое начертание и воспринимаются среди других букв заууженными и более светлыми;

3) буквенные знаки не имеют наклона. Вертикальные элементы букв располагаются перпендикулярно, а горизонтальные – параллельно строке;

4) основные штрихи имеют короткие засечки, близкие к треугольнику и плавно переходящие в штрих. Соединительные штрихи и концевые элементы заканчиваются клиновидными засечками (треугольной или продолговатой формы) или треугольными наплывами (утолщениями);

5) умеренная контрастность штрихов – соотношение толщины соединительных и основных штрихов от 1:3 до 1:4;

6) основные штрихи буквенных знаков имеют жирное начертание;

7) буквенные знаки в строке расставляются свободно, на одинаковом расстоянии друг от друга. Интервалов между словами нет;

8) величина межстрочного расстояния равна высоте буквы или немного больше.

Древнейшие сохранившиеся кириллические памятники восточных и южных славян написаны уставом. К восточно-славянским памятникам относятся Остромирово Евангелие (XI в.), Архангельское

А Б В Г Д Е Ж З И К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Э Ю Я

Рис. 4.67. Буквы уставного письма

Евангелие (XI в.), Мстиславова и Юрьевское Евангелия (XII в.), Мстиславова грамота (XII в.), к южно-славянским – Саввина книга, Супрасльская рукопись, Енинский апостол (все – XI в.) и др.

На территории Беларуси к рукописным книгам, написанным уставом, относятся Туровское (XI в.), Полоцкое (XII в.), Оршанское (XIII в.), Друцкое, Лавришевское и Мстижское (все – XIV в.) Евангелия, Онежский (Мстиславский) Псалтырь (XIV в.).

Особенности написания букв устава (рис. 4.67).

Работа над выполнением букв уставного письма ведется широко-конечным пером. При этом следует отметить, что работа над графикой букв кириллического письма отличается от работы над графикой латинских видов письма. Так, начертание буквенных знаков устава требует постоянного изменения угла письма, т.е. частой смены положения пера. Однако основными углами письма являются 0° и 15° .

При написании букв устава рука, несмотря на то что ей приходится поворачивать перо под разными углами, должна двигаться неторопливо, тщательно выписывая каждый элемент, а также тонко реагировать на переходы от толстых линий к тонким и наоборот. Поэтому буквы устава скорее рисуются, нежели пишутся. Все это делает уставное письмо сложным и трудоемким в исполнении.

Ширина кончика пера должна укладываться в высоту буквы 4–5 раз. Межбуквенное расстояние должно составлять 1–2 ширины пера в зависимости от формы рядом стоящих букв. Именно такие пропорции соответствуют классическим образцам древнерусского уставного письма.

Написание большинства букв начинается и заканчивается засечкой, что придает письму особую величественность и декоративность. Для устава характерно наличие тонких небольших засечек, занимающих горизонтальное положение в основных и некоторых соединительных штрихах букв, которые обычно выполняются путем дорисовывания кончиком пера.

Клиновидные засечки, которыми заканчиваются соединительные штрихи и концевые элементы некоторых букв (**Б, Г, З, Ж, К, Т** и т.п.), могут быть треугольной или продолговатой формы.

Засечка треугольной формы, характерная для более древних вариантов уставного письма, может выполняться путем дорисовывания кончиком пера или путем его поворота. В последнем случае, проведя штрих, перо следует повернуть вправо или влево, при этом одна сторона пера будет оставаться неподвижной, а другая – описывать дугу. При выполнении клиновидной засечки продолговатой формы перо вначале ставится под углом 15° , а при завершении движения пера угол меняется до 45° .

Наклонные штрихи в буквах **Ж, Л, А, Ю**, отдельных начерках **М** и других заканчиваются треугольными наплывами, образованными за счет изменения угла пера у нижней линии строки.

Основные штрихи букв устава ровные, образованные равномерным нажимом пера. Угол наклона пера составляет 0° . Начертание основных штрихов жирное, однако вертикальные штрихи в буквах **Р, Ф** и наклонные в буквах **У, Х** очень тонкие. Для их выполнения перо поворачивается под углом $45\text{--}60^\circ$.

В уставе буквы **З, Р, У, Ф, Х, Ц, Щ** имеют достаточно длинные нижние выносные элементы, а буква **Ф** – еще и верхний, что несколько оживляет монотонность письма. Нижние концы тонких штрихов в буквах **У, Х** имеют треугольные утолщения, которые образуются за счет изменения наклона пера, в основном с 60° до 45° . Вверху этих штрихов делается дополнительное движение пера слева направо вверх. Это дает второе и более массивное утолщение вверху основного штриха. Вверху тонкий наклонный штрих может заканчиваться также клиновидной засечкой за счет изменения угла письма. В букве **Ф** верх основного штриха обычно заканчивается или небольшим утолщением, или небольшой засечкой треугольной формы. Низ вертикального штриха, так же как и верх, может завершаться незначительным утолщением или треугольной засечкой. Однако зачастую штрих имеет просто заостренную книзу форму.

В букве **Ц** нижний выносной элемент образован продолжением правого вертикального штриха, а в букве **Щ** – продолжением среднего штриха. Нижние выносные элементы этих букв обычно завершаются небольшой наклонной засечкой.

По мере того как развивалось уставное письмо в XI–XIV вв., происходило изменение графических форм отдельных букв.

Древнейший устав XI–XII вв. отличался особой строгостью и каллиграфичностью. Буквы симметричные, расположенные на одинаковом расстоянии друг от друга. Уставное письмо XI–XII вв., в отличие от устава более позднего времени, неплотное.

Характерные особенности некоторых букв древнейшего устава (рис. 4.68).

Буква **Ж** полностью симметрична. Знак писался в три приема: вертикальный штрих, верхняя дуга, нижняя дуга или вертикаль-



Рис. 4.68. Характерные особенности некоторых букв древнейшего устава

ный штрих и два диагональных. В поздних почерках XI в. иногда наблюдается небрежность линий и некоторое нарушение строгой симметричности верхней и нижней частей буквы, что в XII в. стало встречаться значительно чаще.

Верхняя и нижняя части буквы **В** полностью симметричны.

Знак **И** «**иже**» в XI и XII вв. писался подобно современному **Н**, с горизонтально расположенным соединительным штрихом.

Структура буквы **Н** «**наш**» похожа на латинскую **N**, с соединительным штрихом, имеющим наклон слева сверху вправо вниз. В XII в. преобладает вариант, где соединительный штрих не доходит до самого низа правого вертикального штриха, но все же опускается ниже его середины.

В буквах **Ю** и **Ї** «**йотированное е**» соединительный штрих располагался горизонтально и делил знак почти на две равные части.

Буква **Ч** имеет симметричную структуру и напоминает чашу на ножке. Пропорции чаши могли меняться от половины высоты буквы до трети ее высоты. В XI и XII вв. этот элемент имел в основном округлую, иногда треугольную форму.

Одной из наиболее характерных, датирующих букв была буква **Ѡ** «**ять**», которая в XI в. почти не выходила за линию строки. В XII в. наблюдается незначительное возвышение вертикального штриха буквы над верхней линией строки. При этом горизонтальный штрих знака располагается на этой линии или немного ниже.

Дальнейшее развитие устава привело к постепенному отказу писцов от геометрической строгости буквенных начертаний. Пропорции букв начинают вытягиваться вверх.

Если графика букв первой половины XIII в. почти не отличается от графики XII в., то во второй половине XIII в. она начинает резко отличаться от графики предыдущего столетия.

В целом XIII в. является переходным, так как уставные почерки этого периода, с одной стороны, имели много графических форм предшествующего времени, а с другой – дали новообразования, повлиявшие на развитие устава XIV в. При этом почерки XIII – XIV вв. обычно называют **поздним уставом**.

Начерки букв в XIII в. постепенно теряют свой симметричный характер. Знаки становятся мельче, плотнее и пишутся ближе друг к другу. Одно из типичных явлений этого столетия – обилие вариантов начерков букв, когда старые использовались наряду с новыми даже у одного и того же писца. Различные буквы могли иметь от двух до четырех вариантов.

Наиболее характерные формы букв, появившиеся в XIII в. (рис. 4.69).



Рис. 4.69. Характерные особенности некоторых букв XIII в.

Верхние части букв **В**, **К**, **Ж** сокращаются. При этом нижние части букв, ранее округлые или треугольные, теряют свою геометричность.

Знак **В** пишется с уменьшенной верхней петлей, а иногда с сокращенной впадиной между петлями.

Господствующие начерки буквы **Ж** несимметричны. Наряду с этим вырабатываются новые способы написания буквы.

У букв **И**, **Н**, **Ѧ**, **Ѧ** «**я**» («**йотированная а**») соединительные штрихи поднимаются вверх.

Появляются следующие варианты буквы **И**: с прямым горизонтальным штрихом вверху, с наклонным штрихом в середине или вверху.

Наклонный штрих буквы **Н** заканчивается на середине правого вертикального штриха или выше, в любом случае не опускаясь ниже середины знака.

Варианты буквы **Ѧ** с завышенным прямым или наклонным штрихом появляются лишь в конце XIII в. и встречаются нечасто.

В XIII в. преобладают варианты буквы **Ѣ** с треугольной мелкой чашей, хотя в том же столетии эта буква пишется более свободно, что иногда приводит к нарушению симметричности знака.

В букве **Ѣ** верхняя часть возвышается над строкой.

Новые элементы, возникшие в XIII в., становятся господствующими в следующем столетии. В целом для знаков уставного письма XIV в. характерна потеря геометричности формы. Так, в буквах вместо прямых линий допускается кривизна, а в округлых знаках

исчезает правильность дуги. Несмотря на это, устав все еще остается «рисованным» письмом.

Характерные начерки XIV в. (рис. 4.70).



Рис. 4.70. Характерные особенности некоторых букв XIV в.

Буква **Ж** очень несимметрична, с увеличенной нижней частью и существенным сокращением верхней; во второй половине столетия буква иногда совсем лишена верха.

Появляется написание буквы **Ч** без «ножки», так называемое **Ч** «расщепом».

Петли в буквах приобретают ломаную или пластичную форму, увеличиваются в размере и еще больше поднимаются вверх, что особенно заметно в буквах **Б, Ъ, Ы, Ь**.

В букве **Ѧ** вертикальный штрих высоко выходит из строки, а горизонтальный – расположен на верхней границе строки.

В знаках **И, Н, Ю** господствуют варианты с высокой наклонной перекладиной, лежащей в верхней трети букв. Что касается знаков **Ю** и **Ѧ**, то в XIV в. появляются варианты с высокой горизонтальной перекладиной, которая со второй половины данного столетия может приобретать наклон.

В XIV в. в употребление входит так называемое «якорное **е**», полулежащее в строке. В конце XIV в. такое **Е** в мелких почерках иногда занимает горизонтальное положение.

В текстах, написанных как древнейшим, так и поздним уставом, использовались, хотя и нечасто, *сокращения слов*, которые достигались путем исключения некоторых букв. Как правило, сокращались слова духовного содержания, так называемые *nomina sacra* («имена священные»), а также другие слова, наиболее распространенные и часто встречающиеся в тексте, например: *о҃гь (бог), бѣ (бог), стой (святой), стая (святая), два (дева)* (рис. 4.71). Над сокращен-



Рис. 4.71. Сокращенное написание слова «Богородица» со знаком «титло»

ным написанием слов (с пропуском одной или нескольких букв) ставился знак «титло» (от греч. *titlos* – надпись). Первоначально, в древнерусской и славянской письменности, этот надстрочный знак имел форму, близкую к прямой линии, впоследствии количество вариантов начертания увеличилось (рис. 4.72). Иногда под титлом ставились буквы – так называемые *надстрочные титловидные буквы*, которые впоследствии могли заменяться точкой.



Рис. 4.72. Варианты начертания знака «титло»

Следует отметить, что количество сокращений с титлами и выносными буквами значительно увеличивается в XIII в.

Кроме знака «титло» наиболее употребляемыми и важными для правильного прочтения текста были такие знаки сокращений, как «взмет», «покрытие», «смычек». Однако по сравнению с титло эти надстрочные знаки употреблялись значительно реже.

Знак «титло» всегда использовался для обозначения букв с числовым значением. Дело в том, что до введения в XVIII в. арабских цифр на Руси и в России числа обозначались буквами кириллического алфавита. В этом случае титло могло ставиться как над каждой буквой отдельно, так и над всей цифрой. Цифры отделялись от остального текста также точками, которые располагались справа и слева от знака (рис. 4.73, а).

Цифры от 1 до 9 обозначались буквами кириллицы, начиная с буквы «аз», но не совсем в том порядке, в котором они располагались в алфавите (рис. 4.73, б). Это было связано с тем, что традиция

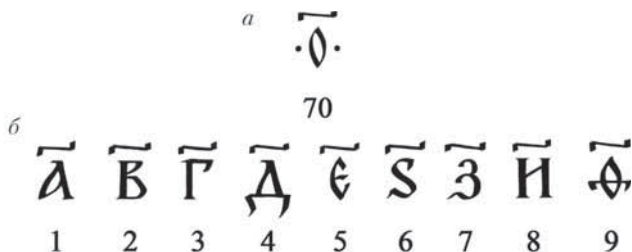


Рис. 4.73. Цифры в кириллице:

а – оформление цифр в тексте (на примере цифры 70); б – числовые значения от 1 до 9, передаваемые буквами кириллицы

обозначения чисел буквами была заимствована из Византии, где использовался греческий алфавит, состав букв которого, как и их порядок, не совпадал с кириллицей. В частности, в греческом алфавите не было букв **Б** и **Ж**, а знак «фита» следовал за **И**.

«Круглые» десятки и сотни обозначались соответствующими буквами (рис. 4.74).

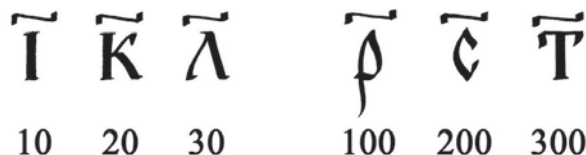


Рис. 4.74. Примеры обозначения буквами кириллицы десятков и сотен

Цифры от 11 до 19 писались сочетанием букв, обозначающих единицы и десятки, причем порядок цифр в числе соответствовал его названию (например, одиннадцать – один на десять, двенадцать – два на десять и т.д.) (рис. 4.75, а).

Цифры после 20 составлялись таким образом, что обозначение десятков оказывалось перед единицами, т.е. использовался привычный для нас порядок цифр (рис. 4.75, б).

Таким образом, вплоть до XIII в. числовые значения передавались буквами кириллического алфавита.

С течением времени уставное письмо не оставалось неизменным. Поздние формы устава, относящиеся к XIII–XIV вв., производят впечатление более быстрого письма по сравнению с древнейшими формами.

Изменение графики знаков уставного письма происходило благодаря ускорению написания букв. На почерк влиял и очин пера, который менялся со временем и вел к изменению графики букв.

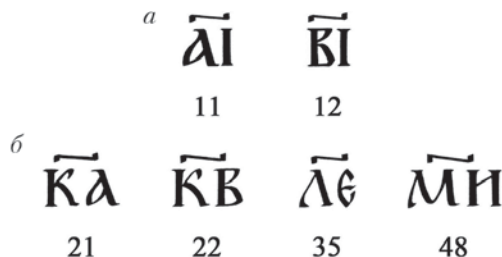


Рис. 4.75. Примеры обозначения буквами кириллицы:
а – числительных от 11 до 19; б – числительных после 20

Так, срез кончика пера становился все острее и отношения толстых и тонких штрихов становились менее контрастными. Первоначально эволюционные изменения графики устава происходили в деловом письме, которое естественным образом требовало более быстрого почерка. Позже эти изменения произошли и в книжном письме.

Таким образом, наблюдалась закономерная тенденция развития устава от медленного древнейшего письма к более быстрому позднему уставу.

Кириллический устав господствовал до конца XIV – начала XV в., оставаясь довольно обычным явлением в древнерусских рукописях. Однако уже в последней четверти XIV в. появляется простой почерк, который относится к полууставному письму.

Традиционные материалы и орудия письма. Вплоть до XIV в. **основным материалом** для написания документов и книг был **пергамен (пергамент)**. Этот материал получил свое название от города Пергама в Малой Азии, где во II в. до н. э. имел широкое применение. На Русь пергамент попал через Византию. Первоначально его называли «кожами», «телятинами». Для изготовления пергамента употреблялись шкуры телят, ягнят, овец и других животных, преимущественно мелкого рогатого скота. Для получения пергамента шкуры соответствующим образом обрабатывали: промывали, удаляли наиболее грубый и жесткий волос, золили путем долгого вымачивания в известковом растворе с целью полного удаления волосяного покрова, мёздрили (снимали нижний слой шкуры полукруглыми ножами), шлифовали и выглаживали пемзой. На последнем этапе в пергамент втирался меловой порошок, который впитывал жиры, а также делал материал более светлым и однородным по цвету, предотвращал растекание чернил. Кроме того, для отбеливания пергамента в него втирали муку, белок или молоко, в результате чего он приобретал белый или желтоватый цвет.

К писцам и художникам пергамент поступал разрезанным на листы (куски прямоугольной формы), которые, как правило, были сшиты в тетради по восемь листов. Зачастую тетради одной книги раздавались различным писцам, каждый из которых писал свою часть. Затем, после их работы, сшитые тетради собирались вместе.

Как правило, рукописные книги переплетались: корешки тетрадей пришивались веревками к ремням, которые, в свою очередь, прикреплялись к деревянным доскам, служившим обложкой. Доски переплета снаружи обтягивались кожей или какой-либо тканью, обычно очень дорогой – парчой, шелком, бархатом и т.п. Таким образом, под *книгой* понималась рукопись, написанная на отдельных тетрадах, сшитых вместе и переплетенных (рис. 4.76).



Рис. 4.76. Рукописная книга (Архангельское Евангелие). Пергамент. 1092 г.



Рис. 4.77. Переплет Евангелия, переписанного царевной Софьей, украшенный угольниками и середниками. Конец XVII в.

Корешок переплета в Древней Руси делался плоским или округлым. Для предохранения переплета от повреждений на его углах и посередине вбивались металлические гвозди с широкими круглыми головками. Иногда эти головки делались в виде узорных блях – *жуковин*. В дорогих и богато украшенных книгах жуковины заменялись *угольниками* (*наугольниками*), расположенными по углам переплетных досок, и *середниками* – металлическими плитками, закреплявшимися в центре верхней и нижней крышек. Эти защитно-декоративные украшения изготавливались как из меди или золоченой бронзы, так и из серебра и золота. Они отличались изящной резьбой, чеканкой, тиснением, эмалью (рис. 4.77).

Богатые книжные переплеты могли быть полностью окованы серебром и золотом.

Оклады украшали драгоценными камнями и жемчугом, тисненым рисунком, чернью¹, литыми, чеканными, мозаичными, скаными², резными иконками и эмалевыми медальонами (рис. 4.78, цв. вкл.). Необходимо отметить, что различные узоры делали и на коже переплета.

Для предохранения книг от деформации использовали застёжки, плотно стягивающие блок книги и прессирующие его досками

¹*Чернь* – 1) художественная обработка металла, при которой гравированный на нем рисунок заполняется черным матовым сплавом из серебра, меди, серы и т.п.; 2) декоративная отделка, гравировка, выполненные таким способом.

²*Скань* – вид ювелирной техники: ажурный или напаянный на металлический фон узор из тонкой золотой, серебряной или медной проволоки, гладкой или свитой в веревочки.

переплета. Застежки изготавливали из кожи в виде ремешков, которые прибивались к нижней доске и имели на концах медные петли. В верхнюю доску вбивались медные стержни, на которые набрасывались петли ремешков. Богатые рукописные книги могли иметь застежки более вычурного характера, выполненные из благородных металлов.

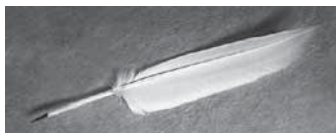


Рис. 4.79. Гусиное перо для письма

В качестве **орудий письма** древние писцы использовали птичьи, преимущественно гусиные, **перья** (рис. 4.79). Способ приготовления гусиных перьев сохранялся практически неизменным до XIX в. Для того чтобы размягчить перо и очистить от жира, его втыкали в горячий и влажный песок или золу. Затем с помощью ножа перо очинивали: срезали наискосок, делали надрез с двух боков, оставляя небольшой полукруглый желобок, по которому стекали чернила. Для удобства нажима желобок расщепляли.

111

Чернила, которыми писались древнерусские рукописи, были плотными, густыми, коричневого цвета разных оттенков: от темно-коричневого до светло-бурого. Они глубоко проникали в пергамент и с трудом размывались водой. В основном это были **железистые чернила**, которые готовились на основе железистых составов (ржавого железа) и дубильных веществ (отвар дубовой или ольховой коры). В состав этих чернил входили также различные добавки (кислый квас или уксус, мед и др.), которые придавали им необходимую вязкость, цвет и устойчивость. В практике могли использоваться и черные чернила. Самым древним способом изготовления таких чернил является смесь березовой сажи с камедью (вишневым клеем), разведенная на обыкновенной воде. Это были так называемые **копченые чернила**.

Кроме чернил использовались **краски**, которыми писались заголовки, буквы и рисовались различные декоративные элементы: заставки, орнаменты, узоры (рис. 4.80, цв. вкл.). Древним писцам была известна киноварь (краска красно-оранжевого цвета), охра (краска желтого цвета), черная краска, свинцовые белила и лазурь (краска голубого цвета). В богато украшенных рукописях использовалась золотая краска, которая готовилась из истертого в порошок золота, замешанного на камеди. Это было так называемое **твореное золото**. В случае написания заголовков и букв красками использовались кисти небольшого размера.

Если в качестве основного материала для рукописных книг, написанных уставом, использовался пергамент, то в светской и деловой переписке распространенным материалом была **береста** – кора березы.

Берестяные грамоты, представляющие собой письма, записи и документы на бересте, являются памятниками письменности Древней Руси XI–XV вв. (рис. 4.81). Для превращения бересты в писчий материал ее варили в воде, что делало кору эластичнее, а также расслаивали, убирая наиболее грубые слои. Подготовленный для письма лист бересты чаще всего обрезался со всех сторон и имел аккуратные прямые углы.



Рис. 4.81. Берестяная грамота № 21. Новгород. 1410–1420 гг.

Березовая кора как материал для письма получает на Руси распространение не позднее первой четверти XI в. и выходит из употребления в середине XV в. в связи с распространением бумаги, которая к этому времени становится более дешевой. Береста рассматривалась как недолговечный и непрестижный материал для письма, поэтому ее использовали в основном как материал для частной переписки и личных записей. Более ответственные письма и официальные документы писались, как правило, на пергаменте, а на бересте писали лишь их черновики. В силу этих причин обнаруженные археологами берестяные грамоты представляют собой, как правило, выброшенные документы, попадавшие в землю в том месте и в тот момент, когда в них исчезала практическая надобность. Таким образом, находки археологов не связаны с каким бы то ни было древним архивом.

Буквы писали, точнее, выдавливали, на внутренней стороне коры, реже – на обеих ее сторонах. Надписи делали заостренным костяным или металлическим стержнем, называемым *писало* (рис. 4.82). Древнейшие образцы этих инструментов, найденных в Новгороде, датируются 953–989 гг.

Графика письма берестяных грамот, относящаяся к уставному письму, имеет свои отличия и особенности. Сам характер письма на бересте, где буквы выдавливались, прочерчивались, процарапывались

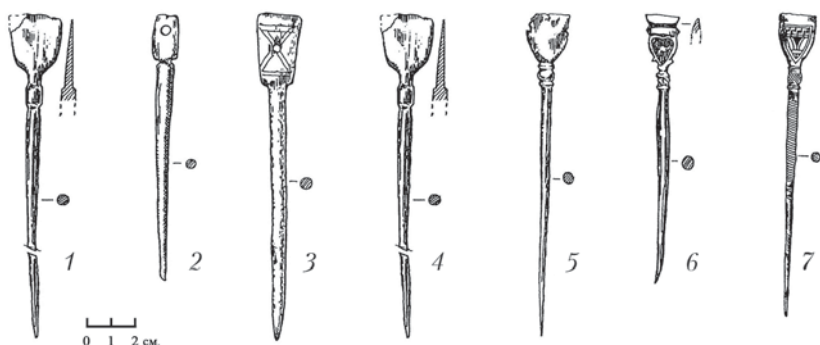


Рис. 4.82. Инструменты для письма на бересте (писала):
1–3 – костяные (середина X – первая половина XI в.); 4–7 – металлические
(X – середина XII в.). Новгород

острым инструментом, диктовал несколько другие графические формы букв. В отличие от пергамента, на котором написано большинство уставных рукописей, на бересте было труднее выдавливать округлости, сочетать толстые и тонкие линии, соблюдать одинаковые интервалы между буквами и т.д. По этой причине петли букв имеют заостренную форму, вертикальные штрихи некоторых букв выходят за уровень строки, дуги и штрихи знаков соединяются неточно, не всегда выдерживается горизонтальность строк.

Берестяные грамоты средневековой Руси впервые были обнаружены в Великом Новгороде в 1951 г. археологической экспедицией под руководством А.В. Арциховского. Позже берестяные грамоты были найдены в ряде других древних городов: Старой Руссе, Торжке, Пскове, Смоленске, Твери, Москве, Звенигороде Галицком и др.

Как правило, берестяные грамоты предельно кратки, прагматичны и содержат самую важную информацию. Большинство берестяных грамот – частные письма, носящие деловой характер. К этой категории относятся долговые списки, которые могли служить не только записями «для себя», но также и поручениями «взять с такого-то столько-то», записи торговых операций, а также бытовые указания, например записки-наказы от жены к мужу.

Берестяная грамота № 1, обнаруженная в Великом Новгороде на Неревском раскопе, содержала перечень феодальных повинностей («позёма» и «дара») в пользу некоего Фомы (рис. 4.83).

На территории Беларуси первая берестяная грамота была найдена случайно, при земляных работах на площади Свободы в Витебске 20 августа 1959 г. *Витебская берестяная грамота* – памятник

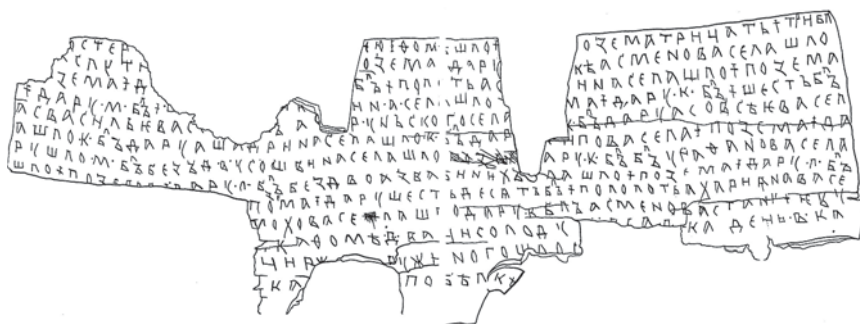


Рис. 4.83. Берестяная грамота № 1. Новгород. 1380–1400 гг. Прорис

древнерусской письменности конца XIII в., условно датируемый 1280–1300 гг. Грамота представляет собой краткое письмо, написанное на бересте (рис. 4.84). Предполагается, что его написал новгородский ремесленник или купец своему торговому представителю в Витебске. В переводе на современный язык текст письма выглядит следующим образом:

«От Степана к Нежилу. Если ты продал одежду, купи мне ячменя на 6 гривен. Если же чего-нибудь еще не продал, то пошли мне сами эти вещи. Если же продал, сделай милость, купи мне ячменя».

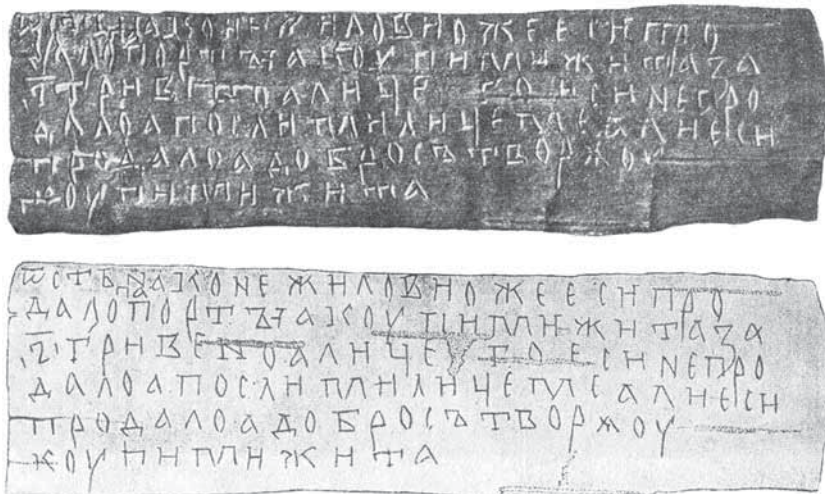


Рис. 4.84. Витебская берестяная грамота № 1. 1280–1300 гг. Оригинал и прорис

В 1980 г. при раскопках усадьбы 20–30-х гг. XIII в. на Замковой горе в городе Мстиславле была найдена вторая берестяная грамота (рис. 4.85). Она представляет собой кусок бересты длиной почти в 14 сантиметров и шириной в 1,5 сантиметра, с прочерченными двумя рядами букв. Верхняя строка сохранилась целиком, а нижняя – частично. находка была датирована концом XII – началом XIII в. Текст был расшифрован весьма условно, так как в грамоте слишком мало слов. Наиболее правдоподобным представляется следующий перевод документа:

«Пшеницы четыре с половиной гривны... заплатил (купил?) Семен».

Как предполагает Л.В. Алексеев¹, данное письмо представляло собой донесение мстиславскому феодалу (скорее всего, местному князю) о выполнении поручения по закупке где-то на стороне зерна на крупную по тем временам сумму. Миссия была ответственной, и ее выполняло несколько человек (не менее двух), один из них был распорядителем финансов (Семен), а другой – автор письма – писцом, сообщаящим князю о выполнении поручения. Предположительно, это могло произойти во время или после крупной засухи, произошедшей в 1191, 1192 или 1219–1220 гг.

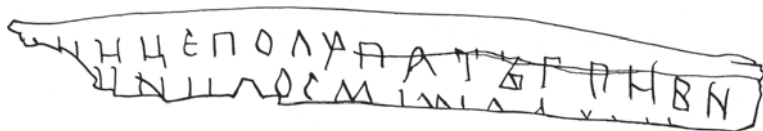


Рис. 4.85. Мстиславская берестяная грамота № 1 (конец XII – начало XIII в.). Прорись

Кроме частных писем делового характера в Новгороде были найдены черновики официальных актов на бересте: завещания, расписки, купчие, судебные протоколы и т.п.

Сравнительно реже встречаются, но представляют особый интерес следующие типы берестяных грамот: церковные тексты (молитвы, списки поминаний, поучения), литературные и фольклорные произведения (заговоры, школьные шутки, загадки, наставления по домашнему хозяйству), записи учебного характера (азбуки, школьные упражнения, детские рисунки и каракули). Довольно

¹Алексеев Леонид Васильевич (1921–2008) – советский и российский историк и археолог, основоположник исследований топографии древнего Витебска. Описание берестяной грамоты, перевод и гипотезу предполагаемого происхождения грамоты дал в статье «Берестяная грамота из древнего Мстиславля» (Советская археология. 1983. №1. С. 204–212).

редки послания личного характера, например любовные послания незнатных молодых людей.

Таким образом, берестяные грамоты свидетельствуют о том, что письмо было привычным средством общения в среде древнерусских горожан (ремесленников, купцов и пр.), а не привилегией церковных и княжеско-боярских кругов. Установлено также, что переписка была повседневным явлением, а горожане обучались азбуке с детства и сами писали свои письма. Вместе с тем в ряде ситуаций (например, в переписке высокопоставленных чиновников) уместна была и фигура писца, который записывал под диктовку и служил затем в роли посыльного.

Кроме того, берестяные грамоты являются важным источником при изучении происхождения и развития русского кириллического алфавита. Так, на одних из древнейших среди найденных берестяных грамот – берестяной грамоте № 591 XI века и берестяной грамоте № 460 XII века была представлена азбука. Кроме того, известны берестяные азбуки, относящиеся к позднерусскому периоду, которые отражают различные этапы формирования состава кириллицы.



Рис. 4.86. Костяной гребень с алфавитом. Брест. XII в.

Во время раскопок находят надписи не только на бересте или пергаменте, но и на различных предметах. Так, на гребне из Бреста были вырезаны буквы славянского алфавита от «а» до «л» (рис. 4.86). На одном пряслице было написано «*настасино прасльнь*», на другом – «*бабино прасльне*». Все это свидетельствует о широком использовании в Древней Руси кириллического письма не только на бересте, но и на различных предметах быта.

4.3.3. Полуустав

Полуустав – один из каллиграфических вариантов кириллицы. Данная разновидность кириллического письма распространяется на Руси с последней четверти XIV в. и получает дальнейшее развитие в XV и XVI вв.

Переход от устава к полууставу представляет собой закономерный процесс замены одного типа шрифта другим, более современным, который отвечал требованиям своего времени.

Появившись как в грамотах, так и в книгах, русский полуустав отличался графической простотой знаков. Как предполагают историки М.Н. Тихомиров и А.В. Муравьев¹, русское полууставное письмо возникло среди писцов, работавших над деловыми бумагами, т.е. в той среде, которая интересовалась не столько красотой письма, сколько его четкостью и удобством исполнения. Очевидно, что увеличение числа деловых бумаг требовало не столько красивого письма, сколько простого и более беглого.

117

Образовавшись из позднего устава XIV в., полуустав, лишенный каллиграфической строгости, был менее торжественным письмом. При этом в полууставном письме сохраняется вертикальная направленность почерка, свойственная уставу. Древнейшим вариантом полуустава написана Лаврентьевская летопись (1377 г.).

Писался полуустав исключительно птичьими перьями. Это отразилось на форме букв, которые стали округлыми и не подчинялись принципу геометричности: прямые штрихи знаков допускали некоторую кривизну, а округлые не представляли правильной дуги. Более простой вид букв, как и пластичность формы, объясняется заменой размеренных ремесленных нажимов, свойственных уставу, свободным движением пера. Таким образом, буквы полуустава писались свободно, с некоторым наклоном вправо, что было обусловлено ускорением процесса письма.

Основные характеристики полуустава (рис. 4.87):

- 1) более простое, быстрое и свободное письмо, буквы более мелкие и округлые (по сравнению с уставом);
- 2) рисунок букв обладает значительной пластичностью;
- 3) начертание букв по ширине нормальное. Буквенные знаки разной ширины. Пропорции букв нормальной ширины (**А, И, Н, П** и т.п.) близки к прямоугольнику с соотношением сторон 3:4;

¹Тихомиров Михаил Николаевич (1893–1965) – советский историк, академик, крупнейший специалист в историографии, источниковедении, первооткрыватель и публикатор памятников истории и культуры; Муравьев Анатолий Васильевич (1924–1993) – советский историк, специалист в области отечественной средневековой культуры, вспомогательных исторических дисциплин.

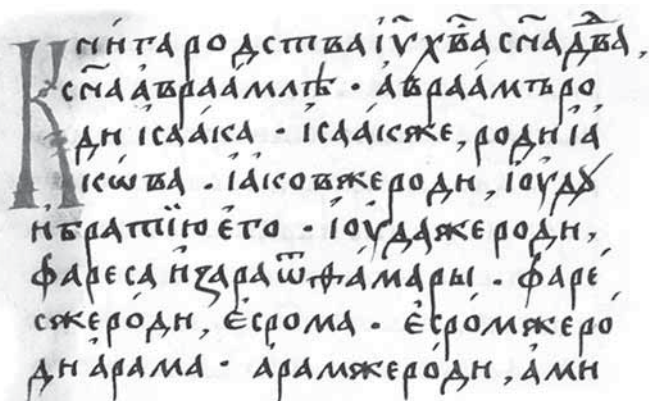


Рис. 4.87. Полууставное письмо. Фрагмент текста из Киевского Евангелия. 1411 г.

118

- 4) буквенные знаки имеют заметный наклон вправо (5° – 10°);
 - 5) засечки практически отсутствуют, однако концевые элементы некоторых букв оформляются штрихами, толщина которых равна толщине основных штрихов знаков;
 - 6) средняя контрастность штрихов – от 1:3 до 1:5;
 - 7) основные штрихи буквенных знаков имеют достаточно светлое начертание (по сравнению с уставом);
 - 8) применяется довольно много сокращений слов, различных надстрочных знаков (титлы, силы и др.), знаков препинания;
 - 9) слова и предложения разделяются четкими пробелами;
 - 10) величина межстрочного расстояния больше корпуса буквы.
- В отличие от устава, в котором многие знаки рисовались, буквенные знаки полуустава пишутся. При этом в некоторых буквах изменился дукт письма, что способствовало стабилизации положения пера и движения руки. В результате этого полуустав по сравнению с уставом более подвижный и легкий для написания. В полууставе многие буквы стали писаться значительно проще и менее тщательно (рис. 4.88).

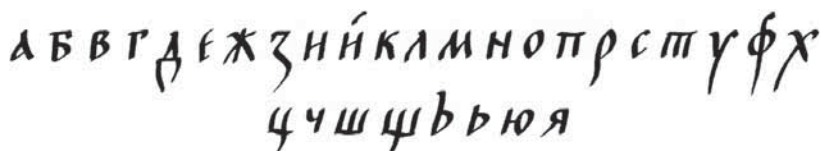


Рис. 4.88. Буквы полуустава в алфавитной последовательности. Современная интерпретация

Полуунциальное письмо представлено маюскульными и минускульными формами знаков, т.е. прописными и строчными буквами. Для данного типа письма характерно употребление нескольких вариантов начертания одной буквы.

Особенности написания букв полуустава. Буквы полуустава легче передаются в технике ширококонечного пера, чем буквы устава. Написание этого шрифта птичьими перьями позволяет достичь необходимой легкости линий и контраста штрихов.

При написании буквенных элементов полуустава угол наклона пера меняется незначительно и не во всех буквах. Ширина пера укладывается в высоту буквы в соотношении 1:4, 1:5, 1:6.

В различных рукописях XV – XVII вв. встречаются образцы письма, написанные в достаточно широком диапазоне угла наклона пера. Большинство рукописных книг писалось с углом наклона пера 15°, но встречаются образцы рукописей, в которых угол составляет 30°, 45°.

По сравнению с уставом в полууставе проще стали выполняться буквы **Ж, Д, Т, Ф**, так как горизонтальные засечки на концах основных штрихов не изображались, а треугольные окончания многих букв (**Б, Г, З, Т** и др.) были заменены штрихами, по толщине равными ширине пера. В симметричных буквах **Д, Т** парные засечки имеют разную длину (левая немного длиннее правой). При этом зачастую правая засечка имеет заостренную книзу форму, образованную за счет того, что в конце движения при написании штриха перо меняет свой угол с 15° на 45°.

В отличие от уставного письма в полууставе буквы **д, р, у, х, ц, щ** имеют более длинные нижние выносные элементы, которые выходят на нижнее междустрочное расстояние. Элементы букв **ф, ѣ, Ѹ («ук»)** и различные надстрочные знаки располагаются в верхнем поле строки (рис. 4.89). При этом буква **ф** имеет как верхний, так и нижний выносные элементы.

Одним из характерных признаков русского полуустава является написание буквы **ч** в виде «расцепа», в результате чего она потеряла «ножку» и стала асимметричной (рис. 4.90, а). Наряду с простым **е** (рис. 4.90, б) появляются два других, которые, несмотря на то что встречаются еще в уставе XIV в., в русском полууставе имеют более характерный вид. Первое – «**якорное е**» (рис. 4.90, в), которое сохраняется в XV и в первой половине XVI в., но потом принимает несколько иную



Рис. 4.89. Расположение выносных элементов букв «ферт», «ять», «ук» в верхнем поле строки

форму. Второе **е** имеет вид характерного прямого (рис. 4.90, *з*). Буква **ж**, уже в уставе потерявшая свою вершину, пишется в русском полууставе «неправильно» (рис. 4.90, *д*). Буквы **ѣ** и **ю** имеют наклонные штрихи в верхней части знаков (рис. 4.90, *е*). Буква **и** нередко имеет современное начертание (рис. 4.90, *жс*).



Рис. 4.90. Особенности написания характерных букв полуустава:
а – **ч** в виде «расщеп»; *б* – простое **е**; *в* – якорное **е**; *г* – прямое **е**; *д* – асимметричное **ж**;
е – наклонные перекиды в буквах **ѣ** и **ю**; *жс* – **и** современного начертания

С течением времени графическая форма полуустава претерпевала определенные изменения, сохраняя при этом свои характерные черты. Так возникали различные виды почерков.

Полуустав XV в. (рис. 4.91). С начала XV в. получают развитие новые полууставные почерки, возникшие на основе югославского полуустава, которые обычно называют **южнославянским полууставом**.



Рис. 4.91. Характерные формы букв полуустава XV в.

Согласно исследованиям историков Тихомирова и Муравьева, появление в России так называемого южнославянского полуустава связано с эмиграцией населения из славянских стран Балканского полуострова после их завоевания турками. Русские писцы восприняли некоторые черты орфографии и начерков южнославянских рукописей и выработали новый вид полуустава. Главной особенностью южнославянского полуустава являлось стремление к удлинению вертикальных штрихов в буквах. Так, буква **т** имеет в своей конструкции три штриха, опущенные вниз, а **ѣ** и **ъ «ер»** – опущенные вниз передние концы. Вместо старого **ч** все чаще пишут одностороннее **ч**, вместо **чы «еры»** – **ы**. В полууставном письме XV в. появляются и совсем новые начертания: **«е якорное»** заменяется **е**, обращенным вниз, так называемым «опрокинутым»; вместо буквы **Ѹ**, называвшейся **«ук»** и обозначающей звук «у», в общий обиход входит разновидность начертания этой буквы – **ѹ**.

Южнославянское влияние особенно заметно в церковных и литературных памятниках, однако в деловом письме (например, в различных грамотах) оно отразилось значительно слабее. Несмотря на то что южнославянское влияние ощущалось в орфографии довольно долго, уже в XVI в. оно становится менее заметным. Более того, уже в XV в. деловые бумаги писались в основном без югославянизмов, так как здесь требовались точность и соответствие тем терминам, которые применялись в ежедневном обиходе.

Полуустав XVI в. (рис. 4.92). В XVI в. на основе русского и южнославянского полууставов предыдущего столетия вырабатывается основной почерк русских документов и книг – так называемый **московский полуустав**¹. Для этого почерка характерны узорчатость, разнообразие вариантов начертания знаков. Также в московском полууставе окончательно утверждаются, хоть и в несколько измененном виде, многие начертания древнейшего полуустава. Среди них можно отметить следующие: в обиход входит округлое начертание буквы **в** («калачиком»); у буквы **д** концы опускаются далеко вниз, что особенно заметно в скорописных почерках второй половины XVI в. Большая фигурная буква **з** «земля» нередко выделяется в строке среди других букв. Рядом с ней употребляется буква **з** «зело», которая в рукописях, датированных XVI в., становится как бы второй буквой **з**. В письме окончательно закрепляется трехмачтовое **т**. В конце XVI в. в обиход входят знаки ударений на словах.



Рис. 4.92. Характерные формы букв полуустава XVI в.

Полуустав XVII в. В рукописях XVII в. в определенной степени повторяются начерки московского полуустава, но с тем отличием, что полууставное письмо XVII в. было значительно беднее. Сохранившись в основном в старообрядческих рукописях, полуустав в XVII в. уже носит подражательный характер, находясь под влиянием печатных шрифтов. Однако полуустав не теряет своего значения вплоть до XVIII в., находя применение главным образом в книжном письме.

¹Понятие «московский полуустав» не означает, что такое письмо было распространено только в Москве или собственно России. Оно употреблялось в некоторых случаях и на Украине, и в Беларуси, но было типично именно для Московской Руси.

Несмотря на то что книгопечатание было введено еще в XVI в., большинство книг XVII в. были рукописные. Это связано с тем, что книгопечатание, приспособленное для издания церковных книг, полностью не удовлетворяло спрос русского книжного рынка. Хотя к этому времени в письме утвердилась скоропись, она не подходила для книжного письма из-за нечеткости начертания букв и трудности чтения. По этой причине наиболее подходящим типом письма для книг оказался полуустав. Шрифты первопечатных русских книг возникли на основе лучших образцов полууставных почерков XVI–XVII вв. В свою очередь книжное письмо XVII в. в начертаниях некоторых букв испытывало в ряде случаев влияние старопечатных книг.

Таким образом, эволюция полуустава в области книжного письма нашла выражение в развитии собственно полууставной графики. В то же время эволюция полуустава выразилась в том, что из него развилось скорописное письмо. В силу своей каллиграфичности полуустав дал толчок для дальнейшего развития других форм древнерусского письма – скорописи и вязи.

Традиционные материалы и орудия письма. Одновременно с переходом от устава к полууставу изменяется и материал письма – дорогой пергамент вытесняется более дешевой бумагой.

Само слово *«бумага»* для обозначения писчего материала появляется в русских памятниках только с XV в. В Великом Княжестве Литовском применяется другой термин – *«поперь»*, или *«паперь»*. Интересно отметить, что в современном белорусском языке используется термин *«папера»*. На Западе для названия бумаги утверждается слово *«paper»*, корень которого восходит к слову *«папирус»*.

Распространение бумаги как материала для письма имело большое значение для развития культуры. Очевидно, что применение дорогого, требующего сложной обработки пергамента не способствовало развитию письменности. Переход же к бумаге, для производства которой использовалось дешевое сырье – пеньковое или льняное тряпье и сравнительно недорогое оборудование, явился толчком для широкого распространения письменных памятников. Также это в известной мере послужило толчком для развития книгопечатания, технология которого требовала дешевого материала, удобного для нанесения текста механическим путем.

Несмотря на то что бумага как основной материал для письма утверждается на Руси с XV в., ранние рукописи, написанные на бумаге, датируются 40–50-ми гг. XIV в. Первые известные рукописи – «Жалованная грамота нижегородского князя Василия Давы-

довича Спасскому монастырю в Ярославле» и «Договорная грамота московского великого князя Симеона Гордого с братьями».

Вплоть до XVIII в. русские рукописи писались на бумаге иностранного производства. Так, в XIV – XV вв. использовалась итальянская бумага. В XVI в. на смену итальянской приходит французская бумага; во второй половине столетия использовалась также немецкая и польская бумага. С XVII в. по 20-е гг. XVIII в. в России преобладала голландская бумага.

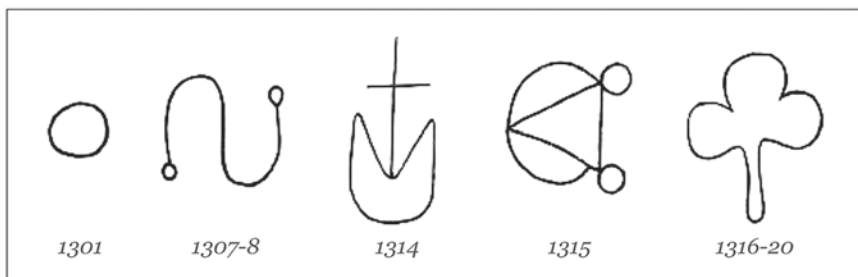
Согласно Тихомирову и Муравьеву, первые попытки завести в России собственное бумажное производство относятся к XVI в., когда на реке Уче, под Москвой, была построена бумажная мельница. Однако она просуществовала недолго, так как производимая бумага была низкого качества. Несмотря на то что в XVII в. под Москвой существовали еще две бумажные мельницы, следов распространения русской бумаги вплоть до XVIII в. обнаружено не было. Только с первой четверти XVIII в. усиливается внимание к производству русской бумаги – в это время было построено несколько казенных и частных бумажных мануфактур. Этому способствовал указ Петра Великого 1721 года об употреблении в официальном делопроизводстве коллегий, канцелярий и других учреждений отечественной бумаги. К концу XVIII в. действовало более 70 русских бумажных предприятий, которые успешно удовлетворяли спрос на бумагу в стране.

На территории России и Великого Княжества Литовского бумагу изготавливали из пенькового или льняного тряпья. Жидкую тряпичную массу выливали на *«черпаки»* – прямоугольные противни с дном из проволочной сетки, сквозь которую стекала вода. Высыхая, тряпичная масса превращалась в бумажный лист.

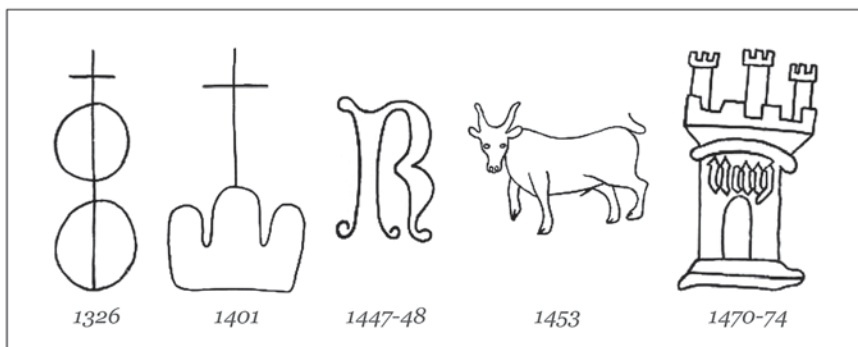
Сетка была образована переплетением проволоки, но не под прямым углом, а таким образом, что получался какой-либо рисунок. Каждая бумажная фабрика или мастерская делала на своих *«черпаках»* проволочный рисунок с изображением разнообразных зверей, птиц, предметов, а также гербов, имен и фамилий владельцев и т.п. Следы сетки с изображением оставались на бумаге в виде водяных знаков, называемых *филигранями* (рис. 4.93).

Со временем *«черпаки»* изнашивались и их заменяли новыми, на которых были или новые знаки, или старые, но обязательно с изменениями в рисунке. По этой причине филигрانی являются важнейшим датирующим признаком, т.е. по ним можно установить место и время изготовления бумаги и, соответственно, нижнюю хронологическую границу создания текста на этой бумаге.

Древнейшие филигранные (первая четверть XIV в.)



Филигранные итальянской и французской бумаги, применявшейся за границей



Филигранные русской бумаги

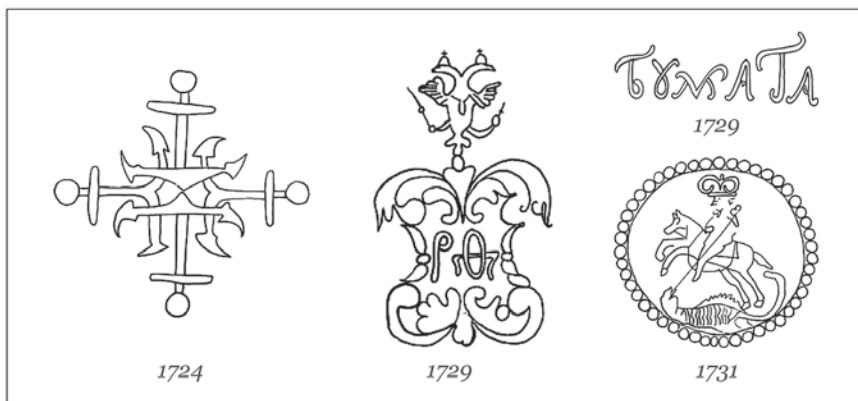


Рис. 4.93. Образцы филигранных – изображений на бумаге в виде водяных знаков

4.3.4. Скоропись

Скоропись – тип письма, появившийся на Руси в конце XIV в. и ставший господствующим в XVI–XVII вв.

Скоропись сформировалась на основе полуустава, получив свое основное развитие в деловых бумагах. Стремительное развитие бумажного делопроизводства и необходимость увеличения скорости письма явились основными причинами появления и распространения скорописи.

На Руси скоропись появляется прежде всего в письменных памятниках, служащих практическим целям: в документах дипломатических (грамоты и договоры), административных (писцовые и переписные книги, делопроизводство в приказах), судебных (следственные дела и тяжбы), хозяйственных (описи имущества, приходные и расходные книги).

Если в XV в. в данных видах документов скоропись была распространена достаточно широко, то в XVI и XVII вв. она уже занимает господствующее положение. Скорописью пишутся также и литературные памятники – в XVI в. реже, а в XVII – чаще. Однако необходимо отметить, что вплоть до XVIII в. литературные памятники (кроме черновиков) в основном писались полууставом. Церковные же памятники – книги религиозного содержания (евангелия, апостолы, псалтыри, жития святых и т.п.), за некоторым исключением, писались только полууставом.

Как указывает российский славист, палеограф и историк древнерусского искусства В.Н. Щепкин, «скоропись есть почерк, рассчитанный на существенное ускорение процесса письма» [38, с. 124]. Данное ускорение достигалось большей свободой исполнения выносных и концевых элементов знаков и их выраженностью, связным написанием соседних букв, а также многочисленными сокращениями.

Основные характеристики скорописи (рис. 4.94):

- 1) свободное, размашистое, быстрое письмо;
- 2) буквенные знаки округлые, мелкие, крючковой формы, обладающие плавностью начертания и неотчетливым рисунком;
- 3) пропорциональные отношения сторон букв нормальной ширины (**А, И, Н, П** и т.п.) – 3:5;
- 4) засечки отсутствуют, однако элементы некоторых букв (**Б, Г, Ж, Ф, Ъ**) оформляются небольшими штрихами или утолщениями;
- 5) малая контрастность штрихов – 1:2. При этом отдельные штрихи некоторых букв могут быть очень толстыми, а контрастность элементов знаков – большой (до 1:5);
- 6) степень насыщенности букв светлая;

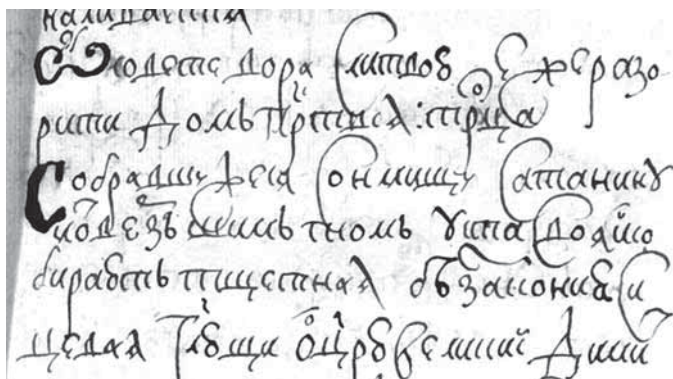


Рис. 4.94. Скоропись. Фрагмент текста из рукописи «Сказание об осаде Троице-Сергиева монастыря». XVII в.

7) выносные элементы буквенных знаков четко выраженные, длинные, часто заходящие на соседние строки. Буквы имеют различные росчерки, завитки и другие декоративные элементы;

8) широко используются сокращения слов и связные написания строчных и надстрочных букв;

9) расстояние между строк большое – от двух до четырех корпусов буквы.

Особенности написания букв скорописи. Скорописное письмо представлено маюскульными и минускульными формами знаков, т.е. прописными и строчными буквами.

Традиционно скоропись выполнялась остро заточенными птичьими перьями и чернилами, что позволяло делать плавные утолщения штрихов и различные декоративные росчерки. В настоящее время в качестве орудия письма может использоваться остроконечное или тонкое ширококонечное металлическое перо, что предъявляет определенные требования к бумаге, которая должна быть высокого качества. Наравне с чернилами скоропись может выполняться тушью.

Изучение скорописного письма основывается на художественно-графическом анализе оригинальных текстов, который предполагает определение конструкции и графического характера букв, плотности текста и т.п. Копирование различных вариантов написания одних и тех же букв скорописи и последующее копирование сплошного текста позволит перейти к самостоятельному выполнению текстов данным типом письма.

При выполнении скорописи движение пера должно быть свободным и достаточно быстрым. При имитации скорописных почерков

возможна творческая интерпретация буквенных знаков. При этом росчерки и декоративные элементы, широко применяющиеся в скорописи, не должны усложнять восприятие текста.

Выполняя скорописные тексты, необходимо помнить, что на графику знаков непосредственное влияние оказывают особенности индивидуального почерка пишущего.

Скоропись XIV–XV вв. На территории Руси скоропись появля-ется в некоторых грамотах еще в конце XIV в.

По своему начертанию скоропись XIV в. представляет собой, в сущности, древнейший русский полуустав, но только значительно ускоренный за счет свободного исполнения нажимов, а также более размашистого написания букв.

Для древнейшей скорописи были характерны отдельные начерки полуустава: **ж** пишется без вершины, **ч** – без «ножки», **з** – в виде крючка и т.д. (рис. 4.95). Для скорописи XIV в. была также характерна орфографическая система полуустава. Сокращения слов обозначаются, как в уставе и полууставе, одним титулом или вынесенной под титуло буквой. Связных написаний еще нет.

127



Рис. 4.95. Начерки некоторых букв полуустава (**ж** без вершины, **ч** без «ножки», **з** в виде крючка), применявшиеся в древнейшей скорописи

Несмотря на то что множество букв скорописи XV в. были идентичны знакам беглого полуустава, в данном столетии появляются новые начертания буквенных форм (рис. 4.96). Например, наряду с буквой **а**, похожей на уставную, встречается **а** с длинным «хвостом» и **а** в виде греческой «альфы». Буква **в** принимает, как правило, вид калачика. Довольно широко входит в обиход «опрокинутое **е**» и характерное для XV в. «**прямое е**». Буква **ж** встречается в нескольких начерках. Один из них представляет перечеркнутую букву **х**,



Рис. 4.96. Новые начертания букв скорописи, появившиеся в XV в.

другие начерки имеют вид незаконченной лежащей восьмерки, также перечеркнутой вертикальным штрихом, что в отдельных случаях придает ей сходство с буквой **ф**.

Скоропись XV в. имеет такие же сокращения, как и полуустав. Становится больше *выносных букв* – буквенных знаков, которые пишутся над строкой, хотя они и составляют часть слова, остающегося в строке. В первой половине данного столетия все выносные буквы писались под знаком «титло», кроме буквы **д**, которая сама была подобна титлу. Во второй половине XV в. из надстрочных букв знак «титло» не имели буквы **д, ж, з, м, т, х**. Вынесение букв над строкой позволяло ускорить процесс письма, а также сэкономить материал – пергамент или бумагу. Этим может объясняться широкое распространение выносных букв в последующих столетиях.

Скоропись XVI в. В XVI в. скоропись получила большое распространение – ею стали пользоваться в деловом письме, при составлении писцовых книг, в таможенном деле, судопроизводстве, частной переписке и т.д.

Скоропись XVI в. приобретает те характерные черты, которые отличают ее от предшествующего вида письма – полуустава, и непосредственно беглого полуустава. Прежде всего, письму «скорым обычаем» свойственна свобода, широта и размахистость написания. При этом графика букв теряет свою отчетливость, буквы становятся непропорциональными, а их форма – крючковой. Появляется много больших букв, выходящих за строку вверх и вниз. Увеличивается число букв, написанных в один прием, т.е. без отрыва руки.

Среди графических особенностей некоторых букв русской скорописи XVI в. можно отметить следующие (рис. 4.97). Появляется характерное написание буквы **л** с высоко выходящим за строку правым штрихом. В целом для данного столетия характерно «двухвостное» **д**, которое при всем многообразии вариантов имело рисунок, напоминающий клещи. Для первой половины столетия типич-

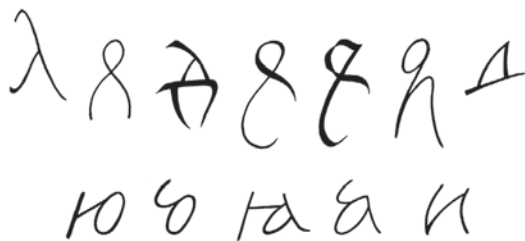


Рис. 4.97. Графические особенности некоторых букв скорописи XVI в.

на буква **д** с вытянутым правым штрихом и удлинёнными нижними выносными элементами. В конце века преобладали два варианта рисунка: один – с укороченным и направленным несколько вверх правым нижним элементом; во втором варианте без отрыва руки сначала писался округлый элемент, а затем друг за другом – оба нижних выносных элемента. Треугольное **д** продолжает употребляться, однако значительно реже и с некоторыми изменениями.

Во второй половине XVI в. наряду со старым начертанием букв **ю** и **я** появляются чисто скорописные варианты – **ю** в виде **о** с крючком вверху и **я** в виде **а** с крючком вверху; писались они без отрыва руки. В букве **и** вертикальные штрихи становятся более округлыми.

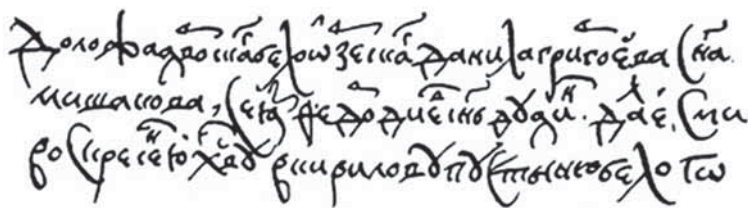
В написании букв появляется *связность*, что проявилось во введении связного написания двух или нескольких строчных букв.

В скорописи XVI в. начинают значительно чаще употребляться выносные буквы. Так, к старым выносным буквам XV в. добавляется лежащее **р**, двускатное **л** и др. (рис. 4.98). Обычно в одном слове над строкой ставилась одна буква, но иногда могли выноситься и несколько. Выносные буквы, появившись в результате ускорения письма и необходимости сокращения места, служили своего рода сигнальными знаками над строкой. При этом вверх выносились не любые буквы, а буквы в соответствии с определёнными признаками. Так, обычно над строкой не ставилась первая буква слова, а также гласные в корнях слов, но зато выносились буквы в конце слова или слога.



Рис. 4.98. Выносные буквы, появившиеся в скорописи XVI в.:
лежащее **р**, двускатное **л**

Необходимо отметить, что наличие выносных букв было характерно также для устава и полуустава. Однако в данных видах письма выносные буквы являются разновидностями сокращений под титлом и называются «надстрочными титловидными буквами». При этом над строкой без титла писались лишь немногие буквы и не во всех случаях. Только в скорописи начиная с XVI в. создается своеобразное сочетание строчных и выносных букв. Таким образом, при чтении скорописи необходимо читать текст как бы в двух ярусах – скользить взглядом не только по самой строке, но и по верху этой строки (рис. 4.99).



В ы п и с к а :

«Доложа дворскаго белоозерскаго Данила Григорьева сына Мишакова, се язъ Федоръ Диевъ сынъ Дудинъ далъ есми Воскресенью Христову в Кирилову пустыню Белого...»

Рис. 4.99. Скорописный текст с выносными буквами. Вкладная (данная) грамота. Фрагмент. 1543 г.

130

Несмотря на то что в скорописи XVI в. достаточно широко употребляются выносные буквы, часть надстрочных букв продолжает писаться под знаком «титло».

Таким образом, в XVI в. скорописное письмо постепенно приобретает индивидуальные черты, которые отчетливо проявились в следующем столетии.

Скоропись XVII в. XVII век – время расцвета скорописного письма, отличающегося особой каллиграфичностью и изяществом. За это столетие скоропись утверждается полностью, превращаясь в самостоятельный тип письма. Буквы становятся более округлыми и симметричными. Графический рисунок знаков характеризуется особой пластичностью. Большое разнообразие в начертании строчных и выносных букв, стремление к связности написания внутри слов, деление текста на слова, а также новые приемы письма приводят к значительному проявлению индивидуального характера скорописи.

В XVII в. появляются новые особенности в графике букв скорописного письма. Так, в начале века наряду с «двухвостной» буквой **д** применяется начертание с одним нижним выносным элементом – «хвостом». К середине века образуется **д** современного скорописного типа – с одним выносным элементом в виде петли. Наряду с этим буква **д** часто имела треугольную форму без петли или с несколькими петлями внизу (рис. 4.100). С 30–40-х гг. XVII в. происходят следующие изменения в графике букв (рис. 4.101): «начальный» штрих буквы **и** получает изгиб, наподобие латинского **s**; буква **р** начинает писаться без отрыва руки, что во второй половине века дало различные варианты, один из которых – наподобие вытянутой



Рис. 4.100. Новые особенности графики буквы **д** начала XVII в.

Рис. 4.101. Изменения графики букв **и** и **р**, появившиеся в скорописи с 30–40-х гг. XVII в.

восьмерки. Во второй половине XVII в. становится достаточно распространённым начерк буквы **и** в виде латинской **h**.

Буква **е** в XVII в. в основном имеет форму греческой **ε** «эпсилон», однако встречаются и современные варианты начертания (рис. 4.102, *а*). Для этого столетия характерно написание крупной буквы **ж**, резко выходящей за пределы строки (рис. 4.102, *б*). Наряду с этим использовались и ранние скорописные формы этого знака: перечёрнутое **х** и «лежащая восьмерка».

131

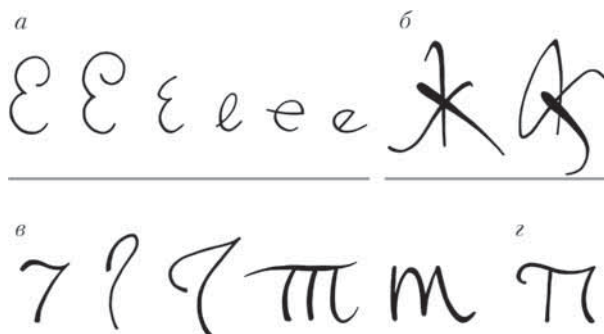


Рис. 4.102. Характерные буквы скорописи XVII в.:

а – варианты начертания буквы **е**; *б* – крупная буква **ж**; *в* – буква **т** на одной или трех мачтах; *г* – буква **п** с «навесиком»

Букву **т** в XVII в. писали на одной или трех мачтах (рис. 4.102, *в*). В первом варианте она часто выходила за пределы строки и, теряя свой первоначальный вид, писалась уголком или в виде крючка. Трехмачтовое **т** иногда было похоже по своему начертанию на букву **м**. Самой распространённой формой буквы **п** была форма знака с «навесиком» (рис. 4.102, *г*).

Как отмечает В.Н. Щепкин [38], в скорописи XVII в. постепенно развивается сложная *система сокращений и связных написаний*.

В сокращениях происходит ряд изменений в выносных буквах. Например, выносное **м**, писавшееся ранее наклонным зигзагом, с начала XVII в. пишется в виде большой наклонной прямой, а выносное **и** – в виде наклонной значительно меньшего размера (рис. 4.103). Одной из особенностей скорописи данного столетия является то, что знак «титло» может быть пропущен над любой буквой. Буквы, сохранившие титло, зачастую соединяются с ним и пишутся не отрывая руки. В результате сами выносные буквы изображались с потерей некоторых элементов. Так были созданы новые надстрочные **в, г, л, м, н, р, ч** (рис. 4.104). Наряду с этим в XVII в. продолжали употребляться надстрочные буквы с титло, а также выносы без него.



Рис. 4.103. Написание выносных букв **м** и **и** в XVII в.



Рис. 4.104. Новые надстрочные знаки XVII в., образованные соединением выносных букв (**в, г, л, м, н, р, ч**) с титло



Рис. 4.105. Способ записи слов, наиболее часто повторяющихся в тексте (например, «место», «лавка»)

Кроме титло и выносных букв в отдельных рукописях (писцовых, переписных, дозорных и др.) встречается еще один тип сокращений. Слова, которые часто повторялись в тексте, записывались в виде знаков, представляющих начальную букву слова, обведенную кружком (рис. 4.105).

В XVII в. получило широкое распространение *связное написание букв* – соединение любой буквы с соседней с помощью черты, осуществляемое без отрыва руки. В русской палеографии¹ различают три вида таких соединений.

Первый вид подразумевает соединение двух строчных букв, называемое *лигатурой* (рис. 4.106, а). Необходимо отметить, что эти соединения появляются постепенно – от однообразных и нечасто встречающихся в начале века – до самых различных и часто употребляемых в конце столетия. *Второй вид* – соединение двух над-

¹*Палеография* – специальная историческая дисциплина, исследующая письменные памятники с их внешней стороны (материал, на котором написаны рукописи, орудия письма, особенности почерков, украшений и т.д.).

строчных букв (рис. 4.106, б). *Третий вид* – соединение строчной буквы с надстрочной – представляет собой типичное новообразование XVII в. Сюда относятся соединения строчных букв с надстрочными **р, з, в, у, д** и др. (рис. 4.106, в). Второй и третий вид связного написания букв называется **взметом**.



Рис. 4.106. Виды соединений букв в скорописи XVII в.:

а – соединение двух строчных букв (**се**); *б* – соединение двух надстрочных букв (**де, ру**); *в* – соединение строчной буквы с надстрочной (**ар**)

В XVII в., когда скоропись становится главным типом письма, появляется ее **каллиграфический (декоративный) вариант**. Согласно характеристике В.Н. Щепкина, буквы были «выведены медленно и длинно, выправлены, большинство вертикальных линий получили изгиб, а концы росчерков преобразованы в петли и завитки» [38, с.131]. Данный вариант скорописи широко представлен в прописях и скорописных азбуках столетия. Так, в частности, появляется книга образцов письма «Азбука славянского языка» 1653 г. и буквари Ка-риона Истомина 1694–1696 гг. В последних представлены образцы букв различных стилей – от инициалов до простой скорописи.

Скоропись XVIII в. В данном столетии графический рисунок букв все больше приближается к современному начертанию.

Еще во второй половине XVII в. и особенно в начале XVIII в. появляются новые скорописные почерки, значительно отличающиеся от почерков XV, XVI и начала XVII в. Факт появления новой графики в русском письме конца XVII – начала XVIII в. в последнее время признан многими исследователями – палеографами и историками русской книги. Для *новой скорописи*, нашедшей применение в московском письме, характерны округлость и умеренная контрастность букв. Новые почерки использовались не только в беглом скорописном, но и в тщательно написанном книжном письме.

В новом виде скорописи реже встречаются элементы, характерные для древнерусского письма и греческой скорописи. По своей графике новые почерки в известной степени близки к киевской скорописи и отчасти к латинскому письму. Появление новых элементов выражалось в росчерках отдельных букв (**а, д, к, н, п, ч**), в новом

начертании буквы **я**, буквы **у** в начале слов, графика которой стала близка к современной (рис. 4.107). Кроме того, буква **к** напоминает по форме латинскую **R**. Таким образом, при всех особенностях своего развития скорописное письмо на рубеже XVII – XVIII вв. существенно отличается от древнерусского по общей графике и своему художественному облику.

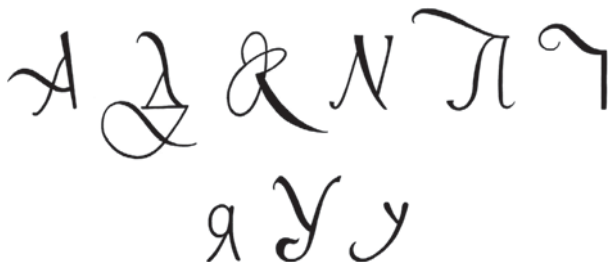


Рис. 4.107. Графика, характерная для некоторых букв новой скорописи XVIII в.



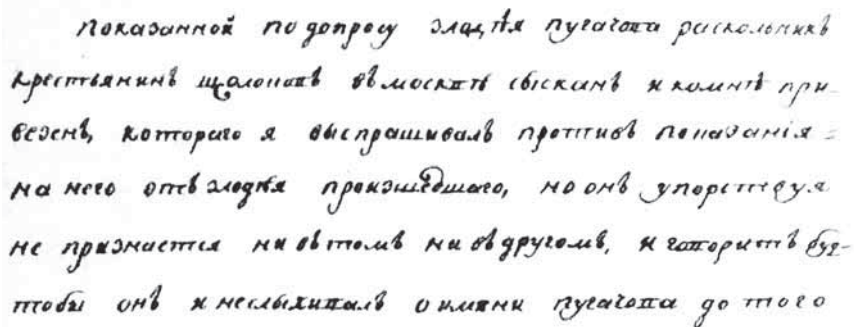
Рис. 4.108. Современное и традиционное начертание буквы **а** в скорописи первой половины XVIII в.

Однако, несмотря на вышеизложенное, для первой половины XVIII в. еще характерна тесная связь скорописи с традициями XVII в. Это проявлялось в употреблении выносных букв, а также в графике отдельных буквенных знаков. Так, например, наряду с буквой **а**, обладающей достаточно современным графическим рисунком, в начале

XVIII в. употребляется **а** типа греческой «альфы» (рис. 4.108).

В начале XVIII в. наряду с новым видом скорописи распространяется и другой тип письма, характеризующийся медленным написанием и связанный как с полууставом, так и со скорописью конца XVII – начала XVIII в. Поскольку новый тип письма, появившийся в период упадка церковной книжной культуры, послужил основой построения гражданской азбуки, он вправе называться *гражданским письмом* (согласно исследованиям А.Г. Шицгала [34]). При этом прослеживается и обратная связь – новый типографский шрифт, введенный Петром I в 1708 г. для книг гражданской печати, оказал определенное влияние на характер русской скорописи XVIII в.

Во второй половине XVIII в. вырабатывается так называемый «*писарский почерк*», ставший характерным для делопроизводства России данного периода. Это, наряду с унификацией деловых бумаг,



показанной подпросу златѣ пугающа раскормивъ
крестянинъ щалонавъ въ москвѣ свѣскитъ и клинтъ при
бесѣ, котораго я выспрашивалъ противъ пенаномія
на него отъ златѣ пражидшого, но онъ упориттвуя
не признается ни въ томъ ни въ другомъ, и говоритъ бу-
тбы онъ и не слыхивалъ о ни оми пугающа до того

Рис. 4.109. «Писарский почерк», характерный для второй половины XVIII в. Письмо П. Потемкина. 1774 г. Фрагмент

все больше приближало графику большинства букв скорописи к современному начертанию (рис. 4.109).

Советский историк Л.В. Черепнин [29], сравнивая между собой скоропись первой и второй половины XVIII в., отмечает, с одной стороны, определенную близость между ними, с другой – большее многообразие в начертаниях букв первой половины столетия и их известную стандартизацию во второй половине века. Однако необходимо помнить, что почерки гражданского письма были неустойчивыми на протяжении всего XVIII в.

В целом основным направлением развития скорописи в XVIII в. является унификация начертаний отдельных букв и преодоление их многообразия. В данном столетии буквы приобретают округлую форму, характерную для латиницы, а письмо – более связный характер. Сократилось обилие выносных букв, что особенно заметно к концу XVIII в. Заглавные буквы стали выделяться, т.е. употребляться в современном значении. Слова пишутся раздельно. Сложная система надстрочных знаков, свойственная церковнославянским текстам, постепенно уходит. Значительно упрощаются разнообразные скорописные начертания строчных и выносных букв, наблюдавшиеся в XVII в. Характерной датирующей особенностью данного столетия является также употребление **ѣ**.

Кроме вышеизложенного очень важным прогрессивным шагом стало употребление в XVIII в. новой цифровой системы. Согласно реформе начала XVIII в., буквенное обозначение чисел было заменено арабскими цифрами, которые применяются до настоящего времени. Введение новой системы позволило значительно облег-

чить осуществление арифметических действий, а также изучение арифметики.

4.3.5. Вязь

Вязь – декоративное письмо, в котором буквы, сближаясь или соединяясь друг с другом, образуют непрерывный и равномерный орнамент.

Данное письмо применялось главным образом для оформления заглавий в древних византийских и славянских рукописных, первопечатных и старопечатных книгах. Обычно вязь использовали в заголовках, расположенных в начале книги. Кроме того, вязь иногда использовалась для оформления начала отдельных статей, что способствовало их визуальному разделению.

136

Как правило, вязь выполнялась киноварью, золотом или синей краской¹, что придавало особую выразительность и торжественность декоративному письму.

Кроме книг вязь нашла применение в надписях на предметах религиозного культа (колоколах, покровцах, плащаницах и пр.), иконах. Это письмо служило также украшением посуды, мебели и прочих объектов прикладного искусства. Необходимо отметить, что рисунок букв вязи имел свои особенности в зависимости от того материала, на котором выполнялись надписи (бумага, ткань, дерево, кость, камень, металл), а также технических приемов их выполнения (письмо, шитье, резьба, литье). При этом наблюдаются значительные отличия в размерах букв.

Первоначально вязь сформировалась в Византии в середине XI в., где применялась в рукописных книгах. Это было легкочитаемое письмо, написание которого не требовало сложных технических приемов. Далее, в первой половине XIII в., вязь стала применяться у южных славян. Южнославянская вязь, в основу которой была положена византийская, также легко читалась и была достаточно простой по композиции составляющих ее частей.

На Руси вязь появляется в книгах в конце XIV в. – времени южнославянского влияния на русскую письменность. Уже к концу XV в. вязь становится достаточно распространенным каллиграфическим приемом оформления русских книг, особенно в Новгороде и Пскове. В XVI в. отмечается расцвет данного декоративного письма. По своим художественно-техническим приемам русская вязь была значительно богаче, чем византийская и южнославянская. В сере-

¹Вязь, выполненная синей краской, встречается в рукописях XV – начала XVI в.

дине XVI в., при Иване Грозном, в Москве в каллиграфической мастерской, которой руководил митрополит Макарий, а также в Новгороде создаются лучшие образцы русской вязи. Печатной вязью славятся книги русского первопечатника Ивана Федорова (рис. 4.110, цв. вкл.).

На протяжении XV–XVI вв. русская вязь достаточно стремительно эволюционировала, в частности изменились пропорции букв. Суть данных изменений заключалась в том, что со временем буквы вязи становились все более вытянутыми. В XV в. пропорции знаков равны 1:4, в XVI в. они доходят до 1:8, а в XVIII в. в некоторых вариантах равняются 1:12. Однако в последнем случае вязь уже приобретает характер тайнописи, смысл которой понять очень сложно.

В XVII в. московские писцы знали сотни различных комбинаций начертаний букв. Но с конца данного столетия начинается упадок искусства вязи, которая сохраняется только в старообрядческих (поморских) рукописях в течение XVIII и XIX вв.

Основные характеристики вязи:

- 1) декоративно-орнаментальное, заголовочное письмо;
- 2) рисунок букв в круглой вязи пластичный, в угловатой вязи геометрический;
- 3) начертание букв узкое. Пропорции знаков варьируются от 1:4 (XV в.) до 1:12 (XVIII в.);
- 4) буквенные знаки не имеют наклона. Основные штрихи знаков перпендикулярны строке;
- 5) засечки в круглой вязи отсутствуют. Однако в некоторых буквах штрихи заканчиваются треугольными наплывами или утолщениями, а также элементами каплевидной формы. В угловатой вязи засечки короткие, близкие к треугольнику и плавно переходящие в штрих;
- 6) контрастность штрихов в круглой вязи приблизительно равна 1:2, в угловатой – 1:3;
- 7) основные приемы письма: сокращение букв, украшение орнаментальными элементами;
- 8) деление на слова отсутствует.

Различают два вида вязи – круглую (округлую) и угловатую (штамбованную). Первый вид вязи преобладал в белорусской и украинской письменности, второй вид – в русской.

Круглая вязь, называемая В.Н. Щепкиным и Л.В. Черепнинным *природной*, а Н.Н. Тарановым *округлой*, украшалась декоративными элементами в виде растительных узоров. Графический рисунок букв обладает пластичностью, штрихи имеют плавные утолщения, а многие элементы букв – капле- и точковидные окончания (рис. 4.111).



Рис. 4.111. Круглая вязь. Псалтирь с воследованием печатная. Черногория. Цетинье. 1495 г.

Угловатая вязь, в отличие от круглой, имеет более строгий, геометрический, т.е. угловатый, рисунок. Большинство букв образованы прямыми вертикальными штрихами, т.е. буквы как бы сделаны *штамбом*¹, из-за чего эту вязь еще называют *штамбованной*. Строгое соблюдение верхней и нижней линии строки вместе с обилием отвесных линий придавало сходство данного типа вязи, по выражению Н.Н. Таранова, «с декоративной металлической решеткой» [24] (рис. 4.112).

138



Рис. 4.112. Угловатая вязь. Евангелие Исаака Бирева. 1531 г.

В настоящее время при написании круглой вязи используется кисть или остроконечное перо. В угловатой вязи основные и соединительные штрихи букв выполняются ширококонечным пером. Отдельные элементы могут подрисовываться кончиком пера или кистью.

Буквы вязи могут выполняться краской (красной, синей, «под золото»), а также черной тушью. Перед выполнением надписи вязью необходимо сделать предварительную разметку букв. Это позволит более точно расположить буквы относительно друг друга, а также облегчит процесс выполнения надписи в материале.

При написании вязи используются два основных приема: сокращение и украшение.

Первый прием – сокращение букв. Благодаря сокращениям удавалось расположить необходимое для данного письма число букв в отведенном месте. Это позволяло решать чисто функциональные задачи.

¹*Штамб* – особый прием, когда у ряда букв петли, дугообразные или извилистые линии заменялись отвесными (вертикальными) линиями.

Одним из главных технических приемов построения вязи является *мачтовая лигатура* – соединение двух основных вертикальных штрихов соседних букв в один общий штрих, называемый *мачтой*. Таким образом, лигатуры образуются путем «навешивания» на основу (вертикальную мачту) двух соседних букв (рис. 4.113).

Еще одним способом сокращения букв является *дробление мачтовых лигатур*, т.е. расчленение общей мачты двух букв на две неравные части (рис. 4.114). Этот технический прием использовался с целью сближения смежных буквенных знаков.



Рис. 4.113. Мачтовая лигатура



Рис. 4.114. Дробление мачтовой лигатуры

В написании вязи зачастую прибегали к использованию *сильно уменьшенных букв* округлой или миндалевидной формы (**О**, **Е**, **С** и т.п.) (рис. 4.115). В строке вязного письма буквы располагаются не прямолинейно, а с учетом вертикали. В соответствии с этим строка вязи может состоять из нескольких (двух, трех) «ярусов», на которых располагаются буквы. Очевидно, что данная конструкция была достаточно сложна для прочтения.

Уменьшенные знаки, подчиняясь буквам нормальной величины, могли иметь следующие варианты расположения (рис. 4.116):

- в промежутках, образованных не уменьшенными буквами;
- под какой-либо частью не уменьшенной буквы, имеющей полумачту (полуштамб);
- одна буква под другой;
- между штрихами букв нормальной величины.



Рис. 4.115. Использование сильно уменьшенных букв миндалевидной формы в вязи



Рис. 4.116. Варианты расположения уменьшенных буквенных знаков вязи: а – в промежутках, образованных не уменьшенными буквами; б – под какой-либо частью не уменьшенной буквы, имеющей полумачту; в – одна буква под другой; г – между штрихами букв нормальной величины



Рис. 4.117. Спуск буквы «ять» на полумачте

В данных вариантах использовался такой технический прием вязи, как *подъем или спуск букв на полумачтах* (рис. 4.117). Суть его заключалась в том, что буквы поднимались или опускались на своих полумачтах, уступая вверх или вниз строки место другим буквам уменьшенного размера.

Кроме вышеперечисленных использовался способ, при котором наклонные, полукруглые или горизонтальные элементы смещались к нижней или к верхней границе знака.

Второй прием – украшение букв орнаментальными элементами. Этот прием, употреблявшийся при письме вязью, был распространен со второй половины XVII в. Его суть заключалась в том, что пустоты, образуемые частями букв, заполнялись украшениями, в качестве которых использовались следующие элементы: узел, крестик, стрелка, листик, завиток, ромб, треугольник и пр. (рис. 4.118).



Рис. 4.118. Элементы, использующиеся в качестве украшений букв вязи: узел, листик, завиток, крестик, треугольник

Украшение букв орнаментальными элементами придавало письму особую нарядность, декоративность, орнаментальность и торжественность. Таким образом, данный прием выдвигал на первое место эстетические качества письма, а не его удобочитаемость.

4.3.6. Буквицы

Буквица – укрупненная заглавная (начальная) буква какого-либо раздела в тексте книги, имеющая декоративное оформление.

В книгах буквицы выполняют две основные функции: *художественно-эстетическую*, украшая развороты книг, и *структурную*, выделяя начало частей текста и задавая ритмическую структуру композиции текста.

Древнерусские буквицы были крупнее, чем буквы основного текста. Величина буквиц могла варьироваться от 2–3 до 6–8 строк основного текста, а иногда и более. Обычно небольшого размера были простые буквицы, а большего – буквицы, имеющие декор.

Буквицы выделялись на странице не только размером, но и цветом, который отличался от цвета основного текста. При изображении буквиц использовались краски красного, голубого, желтого и зеленого цвета, а иногда и золото.

В рукописных книгах буквицы могли быть простыми, в виде увеличенных по своим размерам заглавных букв, которые обычно писались киноварью (рис. 4.119, цв. вкл.). Такие буквицы широко использовались вплоть до XIX в., но не имели большого художественного значения в оформлении книги. Однако в большинстве случаев буквицы представляли собой укрупненные буквы, дополненные декоративными элементами.

Простейшие украшения буквиц представляют собой стилизованные веточки, которые присоединены к нижним окончаниям штрихов (рис. 4.120). Вместе с тем в древнерусских рукописных книгах XI–XII вв. уже встречаются буквицы, украшенные более сложными орнаментами: растительными, геометрическими, комбинированными.

В **растительных орнаментах** преобладают стилизованные изображения ветвей, цветов, листьев, почек. При этом в растительных буквицах можно увидеть различную степень условности изображения – от полной стилизации до реализма (рис. 4.121, цв. вкл.).

Геометрические орнаменты буквиц чаще всего представляли собой узоры типа «жгута» или «плетенки» (рис. 4.122, цв. вкл.).



Рис. 4.120. Буквицы с украшениями в виде веточек (каллиграфические буквицы).
Конец XV – начало XVI в.

В русских средневековых книгах встречаются буквицы, представляющие собой изображения реалистических животных, птиц и рыб. Такие буквицы называются **зооморфными** (рис. 4.123, а, цв. вкл.).

В русских рукописях XIII – XIV вв. господствует так называемый **тератологический орнамент** (от греч. *tératos* – чудовище) (рис. 4.123, б, цв. вкл.). Буквицы, выполненные в тератологическом стиле, представляли собой изображения фантастических животных и птиц, сливающиеся с мотивами плетений и растений в единое целое. Например, язык животного вытягивается, переплетается с листьями, загибается для придания угла в той или иной букве. При этом зачастую очень сложно понять, какая это буква, так ее основа скрыта изображением фантастического существа.

В книгах встречаются также **антропоморфные буквицы**, которые исполнялись в виде стилизованных человеческих фигур (рис. 4.123, в, цв. вкл.). Иногда изображения людей в буквицах составляют какую-либо сценку, например в букве **И** две мужские фигуры, пожимающие друг другу руки, образуют сценку встречи двух знакомых. По сути, такие сюжетные буквицы являлись своеобразными миниатюрами. И антропоморфные, и тератологические буквицы часто дополнялись растительными мотивами.

С появлением в середине XVI в. в России книгопечатания буквицы переходят из рукописных книг в печатные. При этом сохраняются основные традиции применения буквиц – заглавные буквы имеют увеличенный размер и декоративное оформление.

Контрольные вопросы

1. Какие существовали древние славянские алфавиты? Дайте им характеристику.
2. Назовите основные характеристики устава (уставного письма).

3. Что представляли собой берестяные грамоты? Для написания каких текстов они предназначались?

4. Каким инструментом выполнялось написание полуустава? Как это повлияло на рисунок букв полуустава?

5. Назовите основные характеристики скорописи XVII в.

6. Назовите типы вязи. В чем заключалось их принципиальное различие?

7. Назовите основные функции, выполняемые буквицами в книжных изданиях.

4.4. Русские шрифты XVIII – начала XX в.

4.4.1. Русский гражданский шрифт

В XVII в. были созданы предпосылки тех коренных преобразований социально-экономического и политического характера, которые осуществлялись в царствование Петра I (1689–1725). В этот период начал формироваться всероссийский рынок, все более укреплялся абсолютизм, а русская культура становилась светской, освобождаясь от влияния церкви.

Рубеж XVII и XVIII вв. явился важной вехой в истории русской культуры, науки и просвещения, в развитии книгопечатания.

Русская культура XVIII в. унаследовала богатейший национальный художественный опыт Древней Руси, используя также европейские культурные традиции. В России впервые широко организуется печатание гражданских книг: математических, военных, географических, исторических, художественных, по градостроительству и др. Создание новых по своему содержанию гражданских книг, увеличение их числа, совершенствование техники производства книги – все это в корне изменило облик книги в петровское время. Для всей издательской деятельности первой четверти XVIII в. приоритетом являлась забота об удобочитаемости книги и простоте ее оформления. Как свидетельствует один документ этого столетия, книги издавались «не праздно ради красоты, а для вразумления и наставления чтущему» [34, с. 34].

Одним из самых важных преобразований начала века была реформа кириллического печатного полуустава в 1708 г. и введение гражданского шрифта для новых изданий.

Рассматривая вопрос истории создания и анализа рисунка знаков русского гражданского шрифта, необходимо отметить, что основополагающими исследованиями по данной проблеме являются труды А.Г. Шицгала [34].

Согласно этим исследованиям возникновение гражданского шрифта было естественным следствием развития просвещения в России в начале XVIII в. Печатный полуустав, отличавшийся сложным правописанием и загроможденный надстрочными знаками, к рубежу XVII – XVIII вв. был уже архаичным и непригодным для печатания различных видов светской литературы. Необходимость значительного расширения выпуска научных изданий и учебных пособий диктовала потребность в гражданском удобочитаемом шрифте. По этим причинам развитие книгопечатания в стране и создание шрифта нового типа взял в свои руки Петр I.

Согласно историческим документам рисунки букв гражданской азбуки были созданы в два приема. Первоначальные рисунки тридцати двух букв были выполнены в местечке Жолква (сейчас город Нестеров), под Львовом, примерно в январе 1707 г. Оригиналы рисунков букв делал «чертежник и рисовальщик» Куленбах, работавший в штабе А.Д. Меншикова.

Есть предположение, основанное на письмах Петра I, что предварительные эскизы букв азбуки делал сам император, а Куленбах, как военный инженер, был техническим исполнителем.

Изготовление пуансонов¹, матриц² и литер нового шрифта осуществлялось на основе рукописного образца во второй половине 1707 г. одновременно в Амстердаме, в типографии Ильи Копиевича, и в Москве, на Печатном дворе, под руководством словолитца Михаила Ефремова. Однако шрифты на оттисках, полученных из Амстердама, по рисунку и технике выполнения оказались лучше, чем московские. По этой причине Петр I приостановил изготовление новых шрифтов до привоза на Печатный двор шрифтов из-за границы.

Уже к концу 1707 г. из Амстердама был привезен печатный станок и другое типографское оборудование, комплект шрифтов в трех размерах (малом, среднем и большом). Были приглашены также три квалифицированных мастера-типографа для работы в Москве и обучения русских специалистов.

1 января 1708 г. Петр I подписал указ, согласно которому гражданские книги повелевалось печатать «русскими литерами», т.е. гражданским шрифтом. Текст указа звучал следующим образом:

¹*Пуансон* – стальной брусок с выгравированным рельефным изображением буквы или знака. Служит для выдавливания изображения при изготовлении шрифтовых матриц.

²*Матрица* – металлический брусок с углубленным изображением буквы или знака, изготовленный штамповкой пуансоном или гравированием. Служит формой для отливки литер в шрифтолитейном и наборном производстве.

«...присланным Галанския земли, города Амстердама, книжного печатного дела мастеровым людям... теми азбуками напечатать книгу Геометрию на руском языке... и иныя гражданския книги печатать темиж новыми азбуками...» [39, с. 82].

Первой книгой, напечатанной привезенным из Амстердама гражданским шрифтом, была «Геометриа славенски землемерие» (рис. 4.124). С 17 февраля по 17 марта 1708 г. она была набрана и напечатана тиражом 200 экземпляров. В течение 1708 г. были выпущены и другие издания, набранные новым шрифтом. Несмотря на это, Петр I с 1708 по 1710 г. многократно проводил корректуру гражданской азбуки.

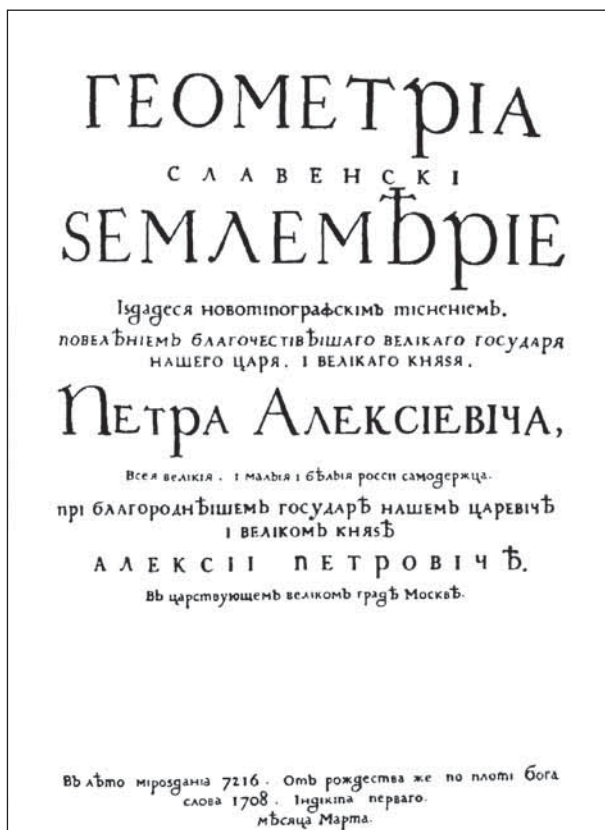


Рис. 4.124. Титульный лист книги «Геометриа славенски землемерие». 1708 г.

Согласно сведениям, опубликованным в исторической справке Московской синодальной типографии от 1908 г., Петр I посетил Печатный двор 18 января 1710 г. и одобрил выполненные здесь оттиски азбуки. 29 января 1710 г. Петр Великий утвердил азбуку с исправлениями, а 15 февраля этого же года утвержденный экземпляр был прислан на Печатный двор. Сохранился экземпляр гражданской азбуки с исправлениями и собственноручной записью Петра I: «Сими литерами печатать исторические и мануфактурные книги. А которые вычеркнуты, тех в вышеписанных книгах не употреблять». Таким образом, в 1710 г. был утвержден окончательный рисунок знаков гражданской азбуки (рис. 4.125).



Реформа печатного полуустава в начале XVIII в. проводилась в двух направлениях.

Первое направление реформы – изменение алфавитного состава и упрощение правописания гражданского шрифта по сравнению с древнерусским.

Первоначальное изменение древнерусской азбуки было осуществлено в 1708 г., когда Петр I исключил лишние буквы. В первом варианте азбуки было исключено 9 букв, т.е. из 41 буквы оставлено 32. К исключенным буквам относились шесть букв, которые дублировали одни и те же звуки («**иже**», «**земля**», «**омега**», «**ук**», «**ферт**», «**ижица**»), греческие сочетания «**кси**», «**пси**», а также лигатура «**от**». Вместо букв «**земля**» и «**зело**» была введена латинская **S**.

В новый алфавит были введены новые буквы: вместо **Ю** – буква **Е**; вместо **ІѦ** «**юса малого йотированного**» – буква **Я**, которая уже применялась в русском письме конца XVII в. Также было добавлено «**оборотное Э**», необходимое прежде всего для передачи в словах начального **Э** без предшествующего йота.

147

Вместо буквенных обозначений чисел были утверждены арабские цифры, применявшиеся в Европе. Кроме того, были исключены надстрочные знаки сокращений (титлы и взметы) и ударений (силы), упорядочены пунктуация и применение прописных литер в наборе.

Кардинальные преобразования русского алфавита встретили противодействие, особенно со стороны духовенства. В результате Петр I вынужден был, по-видимому, пойти на уступки. Уже в апреле–июле 1708 г. им был дан заказ на изготовление дополнительных букв, среди которых были все ранее исключенные. Также были вновь введены ударения.

В результате проведения Петром I многократных корректур нового шрифта в 1710 г. им был утвержден окончательный вариант гражданской азбуки. В него был включен полный комплект букв, который применялся в старой печати.

В утвержденный образец азбуки 1710 г. были внесены следующие изменения:

- исключены три буквы – «**от**», «**омега**», «**пси**»;
- вместо буквы «**зело**», которая имела начертание латинского **S**, стали применять букву «**земля**»;
- кроме «**фиты**» стали вновь применять и букву «**ферт**», отмененную ранее;
- вместо рукописной буквы **д** стали употреблять ее прописное начертание;
- буквы «**ук**» (**У** «у-гаммообразное» и **УѢ** «**оу-диграф**») заменены буквой **У** современного начертания.

В дальнейшем некоторые изменения буквенного состава русского алфавита были осуществлены Академией наук в 1735, 1738 и 1758 гг.

Второе направление реформы – изменение графики шрифта.

Первоосновой русского гражданского шрифта являлось московское гражданское письмо начала XVIII в. (на котором велась дипломатическая переписка, писались грамоты), переработанное на основе латинской антиквы. Данный процесс протекал аналогично тому, как в конце XV в. в Венеции антиква Николоса Йенсона создавалась путем переработки гуманистического письма на графической основе монументального римского капитального шрифта. Также, по-видимому, в качестве основы создания гражданского шрифта были использованы гравированные надписи начала XVIII в. Влияние кириллического печатного полуустава петровского времени сказалось на новом шрифте в меньшей степени.

Основные характеристики гражданского шрифта (рис. 4.126):

1) графический рисунок букв четкий, рациональный, не лишенный при этом изящества;

2) начертание букв широкое, большинство знаков строится на основе круга и квадрата. Одинаковые пропорции практически всех букв обуславливают спокойный характер шрифта;

3) буквенные знаки не имеют наклона;

4) засечки тонкие (тоньше, чем у современной ему латиницы). Закругления в местах примыкания засечек к основным штрихам практически отсутствуют;

5) малая контрастность штрихов букв (1:2);

6) степень насыщенности буквенных знаков светлая.

Внешний облик, художественные достоинства и достаточно декоративный характер русского гражданского шрифта, в отличие от строгой по своему построению латинской антиквы, приближает его к графике русского письма начала XVIII в. В стилистическом от-



Рис. 4.126. Гражданский шрифт. Прописные буквы

ношении новый шрифт выражает в определенной степени «своеобразный классицизм в сочетании с элементами барокко, отраженными еще в росчерках скорописи начала XVIII века» [34, с. 45].

Особенности построения букв гражданского шрифта. Русский гражданский шрифт представлен как прописными, так и строчными буквами.

Построение ряда букв в гражданской азбуке специфично. В этом отношении выделяются высокие буквы **Ѣ, Ъ, Ы, Ь**, которые придают гражданскому шрифту типичные черты. Высота перечисленных букв отражает специфику гражданского письма и может объясняться тем, что эти буквенные знаки часто оканчивали слово и служили своеобразной границей между словами. Таким образом, высокие буквы способствовали удобочитаемости текста, что было одним из главных требований к шрифту начала XVIII в.

Буква **к** с плавно нарисованным окончанием имеет сходство с гравированными образцами амстердамской печати, однако в типографском образце это окончание сделано более свободно.

Интересно построение буквы **ж**, начертание которой напоминает эту букву с высокой «талией» русского устава XI в. Однако в уставе ее верхние дуги имели плоские концы, а в гражданской азбуке завершаются точками. Образец такой буквы **ж** встречается также среди заглавных букв начала XVII в.

К некоторым буквам гражданской азбуки, которые по своим начертаниям больше всего схожи с буквами латинской антиквы, относятся **а, В, в, Е, е, Т, т**. Начертания этих букв были нехарактерны для гражданского письма. Отдельно необходимо отметить начертание буквы **т**. В гражданском письме употреблялась трехножная буква **т** как для строчного, так и для прописного начертания. Однако, несмотря на то что в гражданской азбуке 1710 г. Петр I утвердил образцы прописной и строчной буквы **т**, которые были схожи с прописной латинской, трехножное строчное начертание буквы **т** применялось до 30-х гг. XIX в.

Такая же ситуация сложилась и со строчной буквой **д**, которая напоминала рукописную. Несмотря на то что согласно указанию Петра I она была заменена в 1708 г. по образцу печатной, буква старого образца применялась в гражданской печати до 1711 г.

Буквы **Б, Р, У** в прописном начертании имели нехарактерные выступающие элементы, так как были воспроизведены на основе рисунков строчных знаков. Несмотря на это, буквы были технически выполнены так хорошо, что применялись в гражданской печати вплоть до 40-х гг. XVIII в.

С 1734 г. стал применяться **курсивный вариант типографского гражданского шрифта** (впервые – в газете «Санкт-Петербургские ведомости»); он восходит к гравированному курсиву, применявшемуся уже в XVII в. Начертания типографского курсива первоначально были близки к рукописным, но со временем изменились под влиянием прямого шрифта.

Азбука при ее возникновении имела несколько названий. Первоначально Петр называл ее *амстердамской*, так как печатные шрифты были изготовлены в Амстердаме. Иногда азбука называлась *белорусской*. Данное название, по-видимому, объясняется тем, что дополнительные рисунки букв в 1708 г. были получены из штаба А.Д. Меншикова, который в это время находился на территории Беларуси, в Могилеве. Сами же создатели гражданской азбуки еще в 1708 г. называли ее *рукописной*, поскольку ее первоосновой было гражданское письмо. Официальное же название азбуки – «*Изображение древних и новых писмен славенских печатных и рукописных*», и именно под этим заглавием печатали азбуки в петровское и послепетровское время.

Особенности печатной книги первой четверти XVIII в. Рассматривая особенности книги петровского времени, необходимо отметить следующее: во-первых, книга была новой по своему содержанию, во-вторых, набранная новым шрифтом, она приобрела в полной мере светский и национальный художественный образ. В русской книге первой четверти XVIII в. печатный гражданский шрифт не только становится функциональным, но и несет главную эстетическую нагрузку.

За время правления Петра I было издано около 650 названий книг, из них около 400 были напечатаны введенным гражданским шрифтом.

Новый рисунок шрифта, по сравнению с древнерусским, был прежде всего более удобочитаемый. При этом рисунок гражданского шрифта, обладая своеобразной декоративностью и изяществом, сам по себе являлся украшением книг.

Несмотря на то что существовало три размера шрифта (большой, средний и мелкий) в прописном и строчном начертаниях, шрифтовое оформление изданий отличалось разнообразными композиционными приемами, в частности приемами набора титульных страниц.

Петровские книги набирались различными размерами шрифтов в соответствии с разными форматами изданий, которые, в свою очередь, определялись их назначением. В большинстве изданий первой четверти XVIII в. основной текст набирался шрифтом среднего размера. Малым же размером печатались только малоформатные издания

(например, справочные или словари), а также дополнительные к основному тексту материалы (например, таблицы).

В книгах петровского времени достаточно много внимания уделялось оформлению начальных рубрик, которые чаще всего выделялись наборными литерами более крупного размера, имеющими особый характер рисунка, что придавало страницам особую нарядность и торжественность.

В среднеформатных изданиях на титульных страницах, как правило, применяли три размера шрифтов (в двух начертаниях), которые, однако, воспринимались как шесть. Это происходило за счет того, что не только строчные, но и прописные буквы (например, **Б, Р, У**) имели выносные элементы, придающие особую декоративность тексту. Примером этому могут служить титульные страницы книг «Геометрия» 1708 г. и «Книга устав морской» 1720 г.

В титульных листах петровской книги, несмотря на их многообразие, различные по значению тексты имели разное оформление, причем главный акцент делался на заглавии книги.

Гражданский шрифт, введенный Петром I, явился первоисточником современного русского шрифта; он положен в основу алфавитов большинства народов постсоветского пространства, а также болгарской, сербской и монгольской письменности.

4.4.2. Русские шрифты XVIII в.

Развитие русского типографского шрифта в XVIII в. определяется в основном деятельностью двух типографий: типографии Академии наук, основанной в Петербурге, и типографии Московского университета.

Шрифты петербургской типографии Академии наук. После смерти Петра I новый расцвет издательской деятельности был связан с учрежденной в 1725 г. Академией наук, при которой в 1727 г. была организована типография. В данной императорской типографии сосредоточивалась вся издательская деятельность по выпуску книг светского характера.

В период правления первых преемников Петра I (Екатерины I, Петра II, Анны Иоанновны) – вплоть до 1740 г. не отмечается существенных перемен в графике русского шрифта. За это время было выпущено около 175 названий гражданских книг, в то время как при Петре I, еще до организации типографии Академии наук, вышло около 400 названий.

Издательская деятельность активизируется в царствование Елизаветы Петровны – дочери Петра I и Екатерины I. В период

ее правления (1741–1761) в типографии Академии наук было выпущено около 650 изданий, не считая периодических. Такому размаху типографской деятельности ведущей русской типографии XVIII в. во многом способствовали ученые Академии, особенно М.В. Ломоносов.

Шрифты начала XVIII в. С 1708 г., согласно исследованию А.Г. Шицгала [34], можно установить три вида гражданского шрифта.

Первый вид шрифта, которым была напечатана в 1708 г. «Геометрия», существовал до 1710 г.

Второй вид шрифта появился в 1710 г. в соответствии с утвержденным Петром I образцом гражданской азбуки. Этот шрифт просуществовал без особых изменений до 30-х гг. XVIII в.

Третий вид гражданского шрифта, по размеру – *миттель антиква* (14 пунктов), появился в 1733 г., когда была издана книга Сюриреи де Сен Реми «Мемории, или записки артиллерийския» (рис. 4.127). Отличительный признак нового шрифта – уменьшенный междустрочный пробел в результате сокращения выносных элементов. При этом отдельные буквы имели разные пропорции – узкие **ч, в, ъ** и широкие **л, ѣ**; в букве **у** укорочен нижний выносной элемент; прописная **Ц** дана с нижним выносным элементом наподобие рукописного **Щ**. Также незначительно были изменены начертания некоторых букв, например **ж, з**.

Новый шрифт – миттель антиква – был широко распространен в изданиях гражданской печати в Петербурге и Москве вплоть до 80-х гг. XVIII в. Это обусловлено, по-видимому, тем, что для своего времени он был наиболее удобен для чтения, а также достаточно

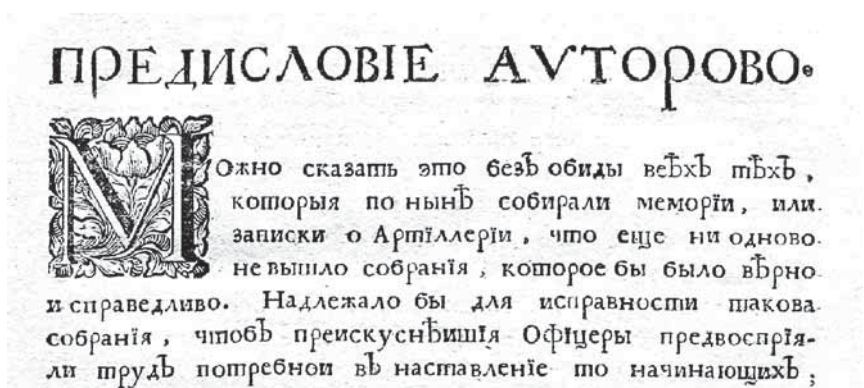


Рис. 4.127. Шрифт миттель антиква. Часть страницы из книги Сюриреи де Сен Реми «Мемории, или записки артиллерийския». 1733 г.

ею по сравнению с ранее применяемыми шрифтами среднего размера. Этот шрифт имел также курсивное начертание и специальные знаки.

В основе появления новых шрифтов лежала несогласованность гражданских шрифтов с другими элементами оформления книги, наблюдавшаяся в 30-х гг. данного столетия.

Шрифты 40-х гг. XVIII в. Начиная с конца 30-х – начала 40-х гг. XVIII в. отдельные заглавия книг и титульные листы начинают украшать новыми титульными шрифтами, что впоследствии привело к появлению новых текстовых шрифтов.

В 1748 г. было выпущено повторное издание образцов шрифтов под названием «Пробная книга всем азбукам, знакам и типографским украшениям, которые при императорской Академии наук в типографии находятся». Данные образцы, показывающие все наличие азбук типографии Академии наук, отражают новый период в развитии русского гражданского шрифта (рис. 4.128).

153

А Б В Г Д Е
Ж З И К Л
М Н О П Р С

Рис. 4.128. Шрифт малый канон из образцов шрифтов «Пробная книга...». Фрагмент. Типография Академии наук. 1748 г.

Форма новых **титульных шрифтов**, резко отличающаяся от шрифтов петровского периода, отражает новый художественный стиль середины XVIII в. – *рококо*, часто называемое *елизаветинским*, так как связано с правлением императрицы Елизаветы Петровны. В Петербурге, Москве и других городах эти шрифты применялись до конца XVIII в.

Среди **текстовых шрифтов** в образцах 1748 г. представлены, с одной стороны, варианты, сохраняющие в своем рисунке тесную связь с петровскими, с другой – варианты новых шрифтов, таких, например, как *парагон антиква*, *гробе цецеро* и др.

Одним из основных признаков новых видов шрифтов типографии Академии наук является их живописность и торжественность. В художественном образе этих шрифтов отражается «как бы переход

элементов стиля барокко в рококо». В соответствии с этим строгому оформлению петровских изданий, которые имели в основном научно-утилитарный характер, противостоит пышное оформление книг елизаветинского времени с частыми описаниями фейерверков и торжеств.

Новые шрифты середины XVIII в. создавались преимущественно на основе гравированных образцов конца 30-х – начала 40-х гг. этого столетия. По сравнению с петровским шрифтом новый рисунок шрифта середины XVIII в. стал более контрастным. Кроме того, характерные русские буквы нового шрифта приближались по начертанию к полууставу славянского книгопечатания.

Специфика новых шрифтов лучше всего отражена в буквах **з**, **э**, **ц** и **Щ** с закругленными внизу завитками. Эти элементы в перечисленных буквах сохранились в некоторых шрифтах начала XIX в., а также в *елизаветинском шрифте* начала XX в.

154

Отдельно хотелось бы отметить *русский типографский курсив*, который появился достаточно поздно, в начале 30-х гг. XVIII в. В это время его стали применять для выделения частей текста в научных изданиях. В образцах шрифтов 1748 г. курсив имеет уже три размера. В середине XVIII в. курсив используется в гравюрах, а также в наборе титульных листов, заглавий и предисловий в книгах, посвященных торжествам (рис. 4.129).

Вышерассмотренные рисунки титульных шрифтов типографии Академии наук применялись вплоть до XIX в. Вместе с тем начиная с 80-х гг. XVIII в. графика шрифтов, предназначенных для набора основного текста, претерпевает значительные изменения. Стиль

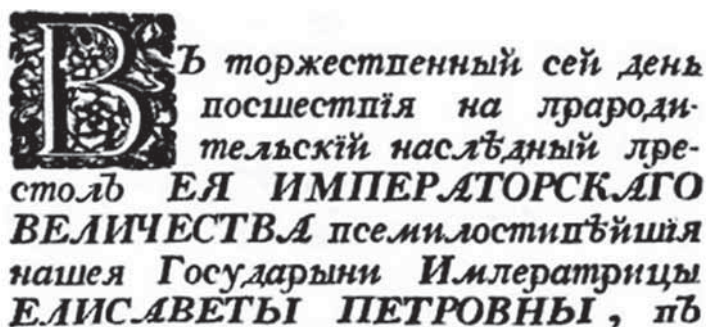


Рис. 4.129. Шрифт парagon антиква курсив. Фрагмент текста из книги «Торжество Академии наук...». Типография Академии наук. 1749 г.

*русского классицизма*¹, характерный для данного времени, оказывает непосредственное влияние на изменение рисунка шрифта.

Первоначально измененные шрифты появляются в изданиях конца века, непосредственно в «Образцах» типографии Академии наук, выпущенных ею в 1788 г. В этом издании наряду со старыми вариантами титульных шрифтов представлены и новые рисунки шрифтов, которые появились в типографии Академии в 80-х гг. XVIII в. Что касается текстовых шрифтов, то в образцах новые шрифты, называемые *ординарными*, были представлены четырьмя размерами. Их рисунок по сравнению со старыми образцами стал строже, тоньше и светлее за счет уменьшения толщины основных штрихов букв.

Шрифты типографии Московского университета. Наравне с типографией Академии наук графика русского типографского шрифта со второй половины XVIII в. определялась типографией Московского университета, открытой 26 апреля 1756 г. по настоянию М.В. Ломоносова и при поддержке куратора университета И. И. Шувалова. В мае 1757 г. при типографии была создана собственная словолитня, что было обусловлено размахом издательской деятельности типографии, наблюдавшимся уже с самого начала ее открытия. Университетская типография в скором времени стала играть ведущую роль в развитии издательского и типографского дела в России. В течение XVIII в. типографией университета было выпущено более 2700 изданий, т.е. больше, чем типографией Академии наук, отпечатавшей за это же время около 1700 названий. В типографии Московского университета печатались в первую очередь труды университетских ученых, а затем выдающиеся произведения мировой науки, художественной и философской литературы.

В начале своей деятельности типография заимствовала русские шрифты из Академии наук, а иностранные – из Германии. При этом русские шрифты частично изготовлялись в словолитне при университете.

Шрифты 60-х гг. XVIII в. Уже в 1761 г. в образцах шрифтов типографии Московского университета наравне с петербургскими были представлены шрифты, отлитые в этой типографии: *мимтель*

¹*Русский классицизм* – художественный стиль, расцвет которого приходится на последнюю треть XVIII – первую треть XIX в. Русский классицизм сложился на основе просветительской идеологии, характерной для эпохи петровских реформ. Он проникнут пафосом общенациональных интересов, идеями патриотизма и гражданственности, внесловной ценности человеческой личности. В живописи, скульптуре, рисунке, гравюре идеи гражданской героики, общественного долга, просветительские идеалы благородной простоты и спокойного величия выражались в строгих, ясных формах, навеянных античным ренессансным искусством.

антиква с курсивом (№ 12), цицero антиква (№ 13), корпус антиква с курсивом (№ 14). Московские литеры были сделаны по образцу академических, но несколько уступали им по качеству рисунка.

В 60-е гг. XVIII в., после вступления на престол Екатерины II (1762), проявляется новое отношение к рисункам шрифтов. Так, если в середине XVIII в. популярным шрифтом для набора предисловий к «торжественным» книгам был *парагон антиква*, то в 60-х гг. для набора предисловий к научным изданиям применяется *миттель антиква*. По рисунку этот шрифт был ближе к шрифтам петровского периода (рис. 4.130).

ВАШЕ ИМПЕРАТОРСКОЕ
ВЕЛИЧЕСТВО Геройскимъ на Всерос-
сѣйскій престолъ ЕЛИСАВЕТИНУ по-
добнымъ восшесствѣмъ увѣрили Оте-
чество, что Всевышній Господь не-

156

Рис. 4.130. Шрифт миттель антиква. Книга М.В. Ломоносова «Первые основания металлургии». Фрагмент текста из введения – обращения к Екатерине II. 1763 г.

В целом рисунок шрифта, появившегося в это время, приближается к шрифтам старого стиля. Это явление в графике русского шрифта характерно для московских изданий, особенно конца XVIII в.

Шрифты 70–80-х гг. XVIII в. В эти десятилетия типография Московского университета не выпускала своих образцов шрифтов. Однако, судя по титульным листам середины 70-х гг., в типографии университета появляются новые текстовые и титульные шрифты. Наиболее характерным является титульный лист «Диплома на княжеское священныя Римския империи достоинство... Александру Даниловичу Меншикову (1774) (рис. 4.131). Он включает всевозможные размеры шрифтов, которые имели распространение в это время.

Рисунок шрифтов, представленный на этом листе, указывает на то, что русские шрифты строились самостоятельно, независимо от латинского. На это, в частности, указывают засечки, которые стали ближе по рисунку к шрифтам петровского периода.

Шрифты конца XVIII в. Ассортимент шрифтов типографии Московского университета конца XVIII в. представлен в образцах, выпущенных в 1796 г. Данные *титульные шрифты* по своему ри-



Рис. 4.131. Титульный лист книги «Диплом на княжеское... достоинство... Александру Даниловичу Меншикову». Типография Московского университета. 1774 г.

сунку схожи с образцами шрифтов середины 70-х гг. Что касается *текстовых шрифтов*, то в образцах 1796 г. они представлены тремя группами – в соответствии с особенностями своего рисунка.

В *первую группу* входят шрифты, сделанные по академическому образцу, однако более строгого рисунка.

Ко *второй группе* относятся шрифты, которые представляют собой модификацию академических образцов, чей рисунок был приближен к шрифтам старого стиля.

Особый интерес представляет *третья группа*, включающая новый тип текстового шрифта, так называемого *круглого начертания*.

Шрифты этой группы были построены на новой основе, а не являлись модификацией старых рисунков.

В *круглом* шрифте, представленном в образцах 1796 г. четырьмя размерами, проявились новые тенденции в развитии графики русского шрифта (рис. 4.132). Если раньше русские шрифты строились независимо от латинских, то новые шрифты университетской типографии явились первыми образцами, которые были изготовлены совместно с образцом латинской антиквы конца XVIII в. Это позволило некоторым начертаниям букв (например, А, а, Е, е, О, о, С, с) делать одновременно для двух алфавитов – русского и латинского.

**КТО СКАЧЕТЪ ПОПУСТЯ
повода въ слѣдѣ за надеж-
дою, потѣ встрѣчается съ
послѣднею минупою своей
жизни и низвергается.**

Рис. 4.132. Шрифт миттель (№ 22) – один из четырех размеров круглого шрифта, представленный в образцах типографии Московского университета. 1796 г.

По пропорциям и форме буквы нового рисунка приближаются к квадрату, а округлые элементы – к кругу. При этом наблюдается постепенное «освобождение» начертаний отдельных букв от архаизмов XVIII в. Так, например, буква **з**, созданная еще при Петре I, по своему рисунку приближенная к полууставу, становится круглой и более симметричной. В буквах **ж** и **к** верхние дуги обрезаны подобно нижним. Одним из главных признаков круглого шрифта являются удлиненные по вертикали нижние выносные элементы в буквах **Д, Ц, Щ**.

Новые рисунки шрифтов типографии Московского университета получили широкое применение в конце XVIII и особенно в начале XIX в. как в государственных, так и в частных типографиях России.

4.4.3. Русские шрифты первой половины XIX в.

Первая половина XIX в. характеризуется необычайным подъемом русской культуры, сопровождавшимся развитием просвещения, науки, литературы и искусства. Этот период отличается ростом национального самосознания русского народа, растущей демократизацией культуры, связанной с утверждением новых демократических начал в жизни России. Культурное влияние все шире проникало в самые

различные слои общества, входя в тесный контакт с действительностью и соответствуя практическим требованиям общественной жизни.

Рост национального самосознания народа в данный период оказал огромное воздействие на развитие изобразительного искусства, художественной литературы, музыки и театра.

Русская художественная литература первой половины XIX в. представляла собой одно из наиболее ярких явлений в истории не только отечественной, но и мировой культуры. Еще на рубеже XVIII–XIX вв. классицизм с его риторикой и высоким стилем постепенно вытесняется новым литературным течением – сентиментализмом, основоположником которого в русской словесности был Н.М. Карамзин. Существенные изменения происходят также в развитии русского литературного языка. Эти явления достаточно четко отразились как в искусстве оформления книги, так и в графике русского типографского шрифта.

Русские шрифты первой четверти XIX в. В начале XIX в. в архитектуре, скульптуре и живописи господствует стиль русского классицизма, сдержанные и благородные формы которого, проникая в искусство оформления книги, оказали влияние и на рисунок шрифта. Развитие русского литературного языка, в свою очередь, способствовало постепенному освобождению шрифта от некоторых устаревших черт, характерных для XVIII в.

Рост выпуска печатной продукции в первой четверти XIX в. обусловил развитие типографского дела. В этот период в России увеличивается количество типографий, причем все бóльшую роль начинают играть частные типографии, чья деятельность в Москве была более активна, чем в Петербурге. В результате серьезной конкуренции с правительственными типографиями частные предприятия постепенно берут инициативу на себя.

Среди московских частных типографий выделяются типографии Селивановского и Семена, среди петербургских – типографии Греча, Шнора, Плавильщикова, Плюшара и Глазунова. Почти все московские типографии имели свои словолитни, в то время как в Петербурге словолитни были только у Плюшара и Шнора.

В результате активной деятельности московских словолитен в начале XIX в. было выпущено значительное количество новых типографских шрифтов различного рисунка.

С начала XIX в. графика русских типографских шрифтов развивалась во взаимосвязи с латинскими. Необходимо отметить, что новые рисунки типографских шрифтов в Европе начиная с эпохи французской буржуазной революции (1789–1794) развиваются под воздействием образцов самой крупной парижской типографско-издательской фирмы Дидо. В Италии эти шрифты доводит до

совершенства замечательный художник – придворный печатник, работавший у герцога Пармского, Джамбаттиста Бодони. Шрифты Дидо были распространены во всех странах Европы. Стремление к новой моде привело к тому, что в начале века почти повсеместно антиква старого стиля стала заменяться новой.

В первые два десятилетия XIX в. в образцах русских шрифтов и в книгах чаще всего применяется *переходный вид шрифта* – от старого стиля к новому. Строгостью своего построения русский шрифт первой четверти XIX в. был тесно связан с искусством оформления книги своего времени и отражал стиль русского классицизма.

Крупные словолитни мира достаточно часто наравне с латинскими, греческими, готическими литерами нарезали и русские, что наблюдалось еще в XVIII в. Самый большой вклад в этом отношении сделал итальянский мастер Бодони. Уже в 1782 г. он издал образцы русских шрифтов, хотя они и были еще старого стиля. С конца XVIII в. русские шрифты нарезались в Париже у Дидо. Однако если Бодони, по-видимому, занимался этим делом из любви к искусству, то фирма Дидо, распространявшая свою продукцию во всех странах Европы, нарезала русские шрифты по заказам из России.

Русские шрифты Дидо были созданы на основе рисунков шрифтов XVIII в. типографии Академии наук (рис. 4.133). При этом по начертанию они ближе к новым образцам 1788 г., а по пропорциям – к старым образцам 1748 г.



Рис. 4.133. Русские шрифты Дидо. Часть страницы адреса, преподнесенного Фирменом Дидо в 1814 г. императору Александру I

Первые образцы русских шрифтов, нарезанных Дидо, представлены в изданиях 1794–1796 гг., выпущенных в типографии Корпуса чужестранных единоверцев¹, находившейся под управлением известного русского историка, члена Российской академии графа Алексея

¹Корпус чужестранных единоверцев, прежде называемый Греческим, был передан в 1789 г. в управление А.И. Мусину-Пушкину и представлял собой своего рода гимназию, где обучались греки.

Ивановича Мусина-Пушкина. К этим петербургским изданиям относятся «Стихотворение Анакреона Тийского» (1794) в переводе с греческого русского писателя, художника и общественного деятеля конца XVIII в. Н.А. Львова, «Душенька» И.Ф. Богдановича (1794), «Опыт Риторики в Горном училище» (1796). Другие издания, вышедшие в типографии Корпуса, были набраны комбинированно – шрифтами Дидо и типографии Академии наук.

В целом усовершенствование графики русского шрифта в начале XIX в. осуществлялось в двух направлениях:

1) создание новых рисунков шрифтов в российских словолитнях, главным образом при московских частных типографиях;

2) улучшение графики существующих шрифтов на основе использования образцов словолитни парижской фирмы Дидо.

Инициатива создания новых рисунков русских шрифтов принадлежала преимущественно частным типографиям Селивановского, Всеволожского, Семена. Графика новых шрифтов создавалась главным образом на основе московского варианта шрифта, появившегося в типографии Московского университета в конце XVIII в. В то же время в типографиях Всеволожского и Семена подвергаются изменению русские шрифты Фирмена Дидо в соответствии с графикой шрифтов московского рисунка.

В начале XIX в. широко известными издателями и типографами были С.И. Селивановский и А.И. Семен. В отличие от петербургских издателей, таких, как Глазунов и Плавильщиков, не имевших в своих типографиях словолитен, московские предприниматели Селивановский и Семен были прежде всего типографами и имели собственные хорошо оборудованные словолитни.

Шрифты типографии С.И. Селивановского. Предприятие *Семена Иоанникиевича Селивановского*, созданное им в 1810 г., – одно из самых известных московских типографий первой четверти XIX в. Так, уже в 1825 г. по количеству выпущенных книг это предприятие занимало четвертое место среди типографий России.

Хорошо выполненные по рисунку шрифты Селивановского, выпущенные его типографией до 1826 г., уже с самого начала века отражают в основном переходные варианты от старого стиля к новому. В образцах 1826 г. Селивановским были собраны все новые и лучшие варианты шрифтов его типографии.

Из текстовых шрифтов в изданиях Селивановского чаще всего встречается шрифт, представленный в образцах 1826 г. в размерах от парагона (20 пунктов) до корпуса (10 пунктов). Непосредственно *парагон прямой* числится в образцах за № 17 (рис. 4.134). Его рисунок не является новым, а представляет собой дальнейшее улучшение

ИЗОБРѢТЕНІЕ КНИГО- печатанія, извѣсняя и распро- страняя Науки и Художества, утверждаетъ существованіе оныхъ. Испорики не согласны

Рис. 4.134. Шрифт парагон прямой из книги образцов типографии С.И. Селивановского. 1826 г.

162

московского варианта, который появился в образцах университетской типографии и был применен еще в 1805 г. в типографии Бекетова. Отличие парагона прямого от университетского шрифта – в тщательной нарезке, большем контрасте штрихов, согласованности строчных букв с прописными и большей отточенности выносных элементов в буквах **д, ц, щ**. В новом шрифте сохранены высокие **ъ** и **ѣ**, характерные для шрифтов университетской типографии. В целом строгость построения шрифта в полной мере отражала стиль своего времени – русский классицизм.

Параллельно с развитием московского варианта шрифта в типографии Селивановского велась разработка и петербургского варианта. В результате практически все титульные шрифты 1826 и 1834 гг. нарезаны в двух вариантах: первый – по петербургским образцам, второй – по московским (рис. 4.135). В рисунках обоих вариантов прослеживается влияние шрифтов Бодони и Дидо.

Канонъ Малой I.

**А Б В Г Д Е Ж З
И К Л М Н О П
Р С Т У Ф Х Ц
Ч Ш Ъ Ы Э Ю.**

Канонъ Малой II.

**А Б В Г Д Е Ж З И
К Л М Н О Р С Т
У Ф Х Ц Ч Ш Щ
Ы Ъ Э Ю Я Ѳ V.**

Рис. 4.135. Шрифт канон малый в двух вариантах из книги образцов типографии С.И. Селивановского. 1826 г.

Шрифты типографии А.И. Семена. Еще одним крупнейшим московским типографом и словолитчиком был *Август Иванович Семен*. Родившись в Париже в 1783 г. и прибыв в Россию молодым человеком, уже в 1812 г. он становится управляющим типографией Н.С. Всеволожского. В 1820 г., будучи арендатором типографии и словолитни при Императорской медико-хирургической академии, Семен одновременно назначается инспектором Московской синодальной типографии. Среди частных типографов первой четверти XIX в. Семен как издатель занимает второе место после Селивановского по количеству выпущенных изданий.

Первые образцы шрифтов собственной нарезки и отливки изданы Семеном в 1818 г., а вторые образцы, дополненные новыми, – в 1826 г. (рис. 4.136). Первоисточником графики русских шрифтов,



Рис. 4.136. Титульный лист книги «Образцы литер, виньетов и политипажей, находящихся у Августа Семена». 1826 г.

представленных в образцах, были шрифты Фирмена Дидо, которые Семен усовершенствовал посредством внесения в них некоторых исправлений.

Стилистика шрифтов Семена подчеркивалась наборным орнаментальным обрамлением, в которое заключались все образцы. Наборная рама, воспринимаемая как естественное дополнение к шрифтам, прекрасно отражала стиль русского классицизма.

Рисунок шрифта Семена отличался от шрифта Дидо двусторонними верхними засечками в строчных буквах **т, и, н, ч, ш** и др. В соответствии с московским вариантом Семен в своем шрифте изменил также построение букв **ж, з, д, ц, щ**.

Таким образом, Семен модифицировал рисунок шрифта Дидо в соответствии с московским вариантом, в то время как шрифт Селивановского представлял дальнейшую разработку московского варианта.

Шрифты типографии Московского университета. Кроме вышеперассмотренных московских шрифтов необходимо остановиться на образцах 1826 г., выпущенных типографией Московского университета – самой крупной на то время. Шрифты, представленные в этих образцах, характеризуются многообразием рисунков и хорошей нарезкой. Орнаментированные шрифты представлены рядом с оттененными и рукописными, а также с росчерками, столь характерными для того времени.

В типографии Московского университета встречается много шрифтов *нового стиля*, в отличие от частных типографий Селивановского и Семена, где распространенным типом шрифта был *переходный*. В университетских образцах уже не встречаются шрифты круглого рисунка, которые к этому времени стали выходить из моды.

При создании оригинальных образцов типография Московского университета учитывала не только эстетические качества шрифтов, как это делалось в частных типографиях, но и экономность набора, которая достигалась путем применения букв узких пропорций. При этом пропорции менялись не только у шрифтов нового стиля, но и у московских вариантов переходного типа.

Подытоживая вышеизложенное, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что основным типом московского типографского шрифта первой четверти XIX в. был переходный – от старого стиля к новому. Только с конца 20-х гг. XIX в. в московских типографиях устанавливается шрифт нового стиля.

Русские шрифты второй четверти XIX в. Если в первой четверти XIX в. стиль типографских шрифтов в России определялся московскими типографиями, то начиная с 30-х гг. – петербургскими.

В начале XIX в. крупнейшая петербургская типография Академии наук теряет свое главенствующее положение в изготовлении и выпуске новых шрифтов, обслуживая с этого времени только нужды Академии.

Среди частных предприятий начала XIX в. выделяется типография И.К. Шнора, которая в своих изданиях использовала русские шрифты, нарезанные Дидо. Остальные типографии Петербурга – Плавильщикова, Глазунова, Императорская и другие вплоть до 20-х гг. использовали шрифты московских типографий, чей рисунок отражал стиль классицизма.

В конце 20-х и в 30-х гг. XIX в. в петербургских типографиях начинается существенно меняться стилистика оформления русской книги.

Для этого периода развития русской культуры характерен расцвет *искусства романтизма*, представляющего собой не просто художественную манеру и стиль, а направление вкуса, многообразное по формам течение и особое мировоззрение. Характерные для романтического искусства любовь к Родине и интерес к Средним векам, самовыражение личности, глубокие душевные чувства и неразрешимые жизненные противоречия соединяются в поэтике, которая заявляет о себе в искусстве самыми разными способами.

Влияние романтизма нашло свое отражение и в оформлении русской книги, особенно в 30–40-х гг. XIX в. Если во внешнем оформлении книги первой четверти XIX в. используются формы и образцы преимущественно античного искусства, что соответствовало общему направлению эпохи – классицизму, то со второй четверти XIX в. оформлению книги свойственна декоративность и разнообразие графики. Шрифты становятся контрастными, а для набора применяются не только строгие, но и декоративные формы. В качестве украшений наравне с античными мотивами (аканты, розетки и пр.) используются восточные (арабески) и другие гротесковые формы.

В 40-х гг. XIX в. развивается реалистичная книжная иллюстрация, заменившая виньетку, распространенную в начале столетия. Этому способствовало появление новых техник воспроизведения и способов печати. Широкое распространение получает *литография* (от греч. *lithos* – камень и *grapho* – пишу, рисую) – способ плоской печати, при котором оттиски получаются переносом краски под давлением с нерельефной печатной каменной формы непосредственно на бумагу. Изображение наносится жирной тушью или литографским карандашом на гладкую или зернистую поверхность камня (известняка). Печатание производится на специальном станке после химической обработки камня кислотой, смывания рисунка и нанесения на поверхность краски, которая пристает лишь к необработанным частям, т.е. там, где был нанесен рисунок.

Литография оказала существенное влияние на графическое искусство книги. В частности, развитие этого способа печати способствовало широкому применению с конца 20-х гг. XIX в. **оттененных шрифтов**, которыми заполняли обложки и титулы как в изданиях Петербурга, так и в изданиях других городов.

В московских изданиях появляются **цветные шрифты** – шрифты с характерным двойным оттенением и закругленными засечками. Эти шрифты включены уже в образцы типографии Селивановского 1826 г. под названием **канон цветной**. Таким шрифтом оформлены обложки некоторых изданий Селивановского и Семена, например титульный лист «Горе от ума» А.С. Грибоедова (рис. 4.137). На этих обложках присутствуют также египетские оттененные

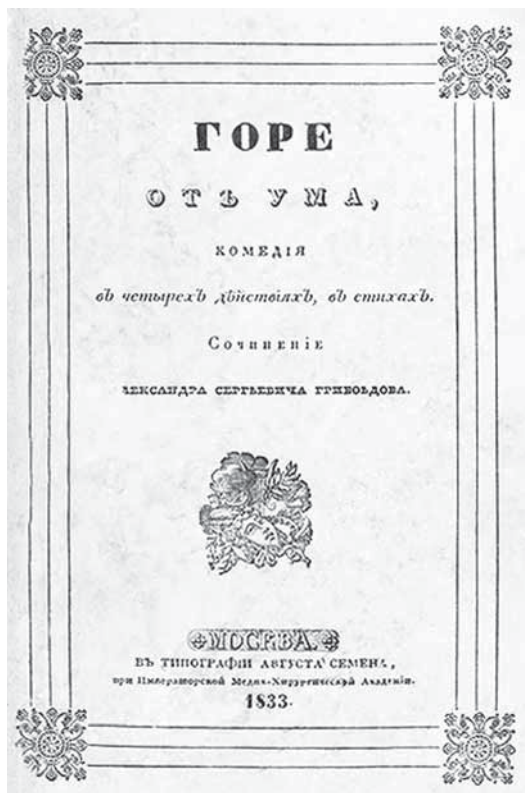


Рис. 4.137. Титульный лист книги А.С. Грибоедова «Горе от ума». Типография А.И. Семена. 1833 г.

шрифты, набранные рядом со строгими текстовыми шрифтами московских типографий.

Таким образом, появляется **новый декоративный стиль шрифтов**, который представлен в образцах типографии Селивановского 1834 г. и типографии Семена 1836 г. Однако изменения в графике московских шрифтов касались в большей степени титульных шрифтов, чем текстовых.

Для рассматриваемого периода (конец 20-х–30-е гг. XIX в.) в целом характерно применение на обложках различных видов египетских, итальянских, готических, оттененных, рукописных шрифтов, а также обилие росчерков и других декоративных элементов (рис. 4.138). Возникший в русском типографском искусстве декоративный стиль в западноевропейском книговедении называют **фантастическим**. Вспомним, что многие из декоративных шрифтов появились в Европе в начале XIX в. в связи с развитием торговли (особенно в Англии, а затем во Франции), где областью их применения являлась реклама. Постепенно данный стиль шрифтов стал переходить в книгу, что имело свои как отрицательные, так и положительные стороны. Данный стиль оформления получил закономерное развитие в России и в различных странах Западной Европы.

Как уже отмечалось, с 30-х гг. XIX в. стиль графики шрифтов диктовался главным образом Петербургом. При этом ведущее значение в разработке шрифтов принадлежало частным словолитням.

167



Рис. 4.138. Шрифты типографии Экспедиции заготовления государственных бумаг. 1839 г.

Шрифты словолитни А.И. Плюшара. В 20-х гг. XIX в. самая крупная частная словолитня Петербурга принадлежала типографу, литографу, художнику и издателю *Александру Ивановичу Плюшару*. Именно в этой словолитне был создан петербургский стиль шрифтов. Однако образцы шрифтов словолитни Плюшара, к сожалению, не выпускала. Также нет никаких сведений о времени ее основания и ликвидации. Единственное, по чему могут быть установлены шрифты словолитни Плюшара, – это набор газеты «Северная пчела» за 1833 г. В отличие от образцов московских словолитен шрифты Плюшара, обладая значительным контрастом штрихов, относятся к шрифтам нового стиля. В этом аспекте они в большей степени отражают стиль Дидо, чем московские варианты.

Шрифты словолитни Ж. Ревильона. Стиль Плюшара позднее был усовершенствован *Жоржем Ревильоном* – одним из крупных словолитчиков, работавших в России. Именно он «привил» в России *романтический стиль*, очень характерный для французской типографии того времени. Словолитня Ревильона была основана в 1830 г. и представляла собой самостоятельное предприятие, что было для России впервые. Организованная фирма носила название «Ревильон и К°». Выделение предприятия Ревильона в качестве самостоятельного позволило улучшить процесс производства книг, сделать шрифт красивее, а также повысить качество печати.

С начала 30-х гг. XIX в. словолитня Ревильона, уже не имевшая в России серьезных конкурентов, снабжала своей продукцией большинство русских типографий.

Фирма Ревильона способствовала распространению орнаментальных украшений и *политипажей* – типового книжного декора (рис. 4.139). К концу 40-х гг. XIX в. в распоряжении фирмы Ревильона насчитывалось около двух тысяч политипажей.

За период с 1837 по 1842 г., считающийся расцветом деятельности данной словолитни, было выпущено четыре издания образцов шрифтов. Необходимо отметить, что образцы 1841 г. и 1842 г. отличаются от предыдущих своим оформлением. Так, каждая страница заключена в сложную наборную орнаментальную раму, часто в сопровождении политипажа. В таком оформлении представлены текстовые и титульные шрифты, орнаменты и даже более мелкие наборные знаки.

В образцах Ревильона выражается романтическая направленность, характерная для типографского искусства второй четверти XIX в. (рис. 4.140).

Рассматривая шрифты словолитни Ревильона в образцах 1839–1849 гг., следует отметить, что если текстовые шрифты представлены двумя



Рис. 4.139. Страница книги «Новые образцы типов, из словолитни Ревильона и К°». 1841 г. Фрагмент

вариантами рисунков, то титульные шрифты очень разнообразны.

Обычно в типографиях названия шрифтов отражали их размеры, однако в словолитне Ревильона устанавливаются различные названия и для шрифтов, имеющих разный рисунок. Так, шрифты, которые применялись для набора текста в образцах 1839 г., имели всего два названия: «обыкновенные русские» и «обыкновенные английские».

Обыкновенные русские варианты шрифтов, называемые в образцах 1849 г. «обыкновенными», по рисунку похожи на латинские шрифты типа Дидо, а **обыкновенные английские** по рисунку схожи с жирным шрифтом нового стиля словолитен начала XIX в., впервые появившимся в Англии (рис. 4.141).

Наиболее распространенными видами шрифтов Ревильона, применяемых на обложках, титульных страницах и в заглавиях книжных изданий, являются:

- 1) гротесковые (египетские, итальянские, древние);
- 2) оттененные (прямой узорчатый, этрусский, египетский оттененный, египетский матовый, египетский с отсветом, древний с отсветом, египетский поворотный);
- 3) сложнодекоративные (арабеск, узорчатый на темном грунте);
- 4) кругло-рукописный;
- 5) готический;
- 6) «чудовище» (сверхширокий, английский, итальянский).



Рис. 4.140. Титульный лист книги «Новые образцы типов, из словолитни Ревильона и К°». 1841 г.

Из этих шрифтов лучшими считаются египетский, египетский оттененный, египетский матовый и древний с отсветом.

К середине XIX в. в деятельности словолитни Ревильона наблюдается техническое совершенство исполнения шрифтов при одновременном упадке стиля и художественной деградации. Излишнее увлечение разнообразием шрифтов и украшений в оформлении изданий уже с 40-х гг. XIX в. привело к ухудшению облика книги.

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

Рис. 4.141. Обыкновенные русский и английский шрифты словолитни Ревильона и К°. 1849 г.

Изменение стиля Ревильона в конце 40-х гг. столетия повлияло на изменение рисунка как титульных, так и текстовых шрифтов.

Для титульных шрифтов словолитни Ревильона образца 1849 г. характерно появление узких вариантов, которые отливались в различных размерах.

Среди текстовых шрифтов наряду с обыкновенными русскими и обыкновенными английскими шрифтами широкое распространение получают *тонкие обыкновенные шрифты*, называемые также *плотными*. Обладая узкими пропорциями, они иногда назывались *узкими обыкновенными шрифтами*. Новые шрифты благодаря внутрибуквенному просвету легко поддавались уплотнению, что было очень удобно, так как позволяло создавать экономию в наборе. В свою очередь это способствовало распространению шрифтов в периодической печати, в частности в газетах. С 50-х гг. XIX в. тонкие обыкновенные шрифты стали широко применяться и в книгах.

171

4.4.4. Русские шрифты второй половины XIX – начала XX в.

Шрифты второй половины XIX в. В 60-е гг. XIX в. в связи с бурным ростом периодической печати в России сформировались новые требования к рисунку шрифта, которые заключались в следующем:

1) соответствие типа шрифта требованиям определенного вида литературы;

2) экономность набора и удобочитаемость графики шрифта (это требование относилось в первую очередь к газетным шрифтам).

Существующие на то время обыкновенные шрифты словолитни Ревильона не удовлетворяли данным требованиям. В связи с этим появляются новые шрифты, предназначенные для периодической печати, рисунок которых отвечал предъявляемым к ним требованиям. Так, в частности, газета «Современная летопись» в 1861 года стала набираться новым шрифтом, специально нарезанным для этого издания (рис. 4.142).

Шрифты словолитни И.И. Лемана. На развитие графики русского шрифта второй половины XIX – начала XX в. значительное

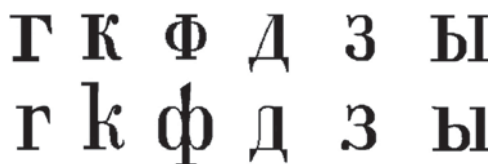


Рис. 4.142. Сопоставление отдельных букв старого (верхний ряд) и нового (нижний ряд) шрифтов газеты «Современная летопись». 1861 г. (перерисовка А.Г. Шицгала)

влияние оказывает деятельность словолитни *Иосифа Ивановича Лемана*. Став в 1854 г. владельцем небольшой словолитной мастерской, Леман превратил ее в специализированное крупное предприятие, снабжавшее шрифтами всю Россию.

Характеризуя образцы шрифтов словолитни Лемана 1862 г., необходимо отметить отсутствие оригинальных вариантов шрифтов при их качественной нарезке и отливке, не уступающей лучшим образцам Ревильона. В рисунке шрифтов (особенно титульных) заметно снижение художественного качества, что было характерно и для зарубежных шрифтов этого периода.

Из текстовых шрифтов следует выделить **новые обыкновенные шрифты**, представленные в образцах и получившие широкое распространение. От обыкновенных они отличались тем, что в новом шрифте засечки строились с небольшими закруглениями. Также в отдельных буквах, как, например, в строчной **а**, прописной и строчной **к**, правое окончание закруглялось удлинением штриха вверх.

В образцах 1862 г. лучше всего были представлены узкие варианты тонких обыкновенных и английских видов шрифтов, а также египетские шрифты узких начертаний.

Для большинства титульных шрифтов Лемана характерно узкое начертание, что было связано прежде всего с решением утилитарных задач. Среди титульных шрифтов можно выделить **скелетные египетские** образцы, которые часто применялись в наборе книжно-журнальных изданий, **круглые египетские** (тонкие с рассеченной засечкой), **итальянские шрифты**.

В образцах шрифтов словолитни Лемана, выпущенных в 1874 г., продолжает наблюдаться снижение художественного качества в рисунке шрифтов. В частности, текстовые шрифты отличаются однообразием начертания. По рисунку это были обыкновенные тонкие шрифты, модифицированные в соответствии с утилитарными целями (рис. 4.143). Став основными, эти шрифты применялись в большинстве типографий России уже с 60-х гг. XIX в. Однако в художественном отношении они были достаточно посредственными.

печатаніе уже болѣе 1600 лѣтъ въ употребленіи;
Грекамъ и Римлянамъ извѣстны были *sigla* или
движимыя литеры и картинныя книги, изданныя
въ началѣ XV-аго вѣка, служили образцами для
опытовъ, совершенныхъ Гуттенбергомъ въ Майнцѣ,

Рис. 4.143. Плотный обыкновенный шрифт из книги образцов словолитного заведения Лемана. 1874 г.

В отличие от текстовых титульные шрифты были представлены в образцах 1874 г. большим разнообразием (более ста рисунков).

Шрифты словолитни М.О. Вольфа. Одним из крупнейших русских издателей 60–70-х гг. XIX в. был *Маврикий Осипович Вольф*, открывший свою типографию в Москве в 1856 г. Присоединив к ней в начале 1870-х гг. типографию В.И. Головина, он в 1878 г. приобрел крупнейшую словолитню «Ревильон и К°». Современники прозвали его «первым русским книжным миллионером».

Вольф, будучи универсальным издателем, основное внимание уделял книжной продукции, на которую был постоянный спрос, т.е. той, что могла принести коммерческий успех. Особый его интерес привлекали две категории печатных изданий: как издателя – детская литература, так называемые «подарочные» издания, выпуском которых прославилось его издательство; как книгопродавца – иностранная книга. Книжный магазин Вольфа располагал широким ассортиментом зарубежной и отечественной литературы.

Идя навстречу интересам передовой русской интеллигенции 60–70-х гг., издательство Вольфа выпустило немало книг по философии, истории, социологии. Широко издавалась также художественная литература.

В начале деятельности Вольфа (конец 50-х–60-е гг.) издания, выпускаемые его типографией, набирались главным образом шрифтами словолитни Ревильона. Это были в основном детские книги, шрифтовое оформление которых решалось декоративно, но сдержанно.

Расцвет деятельности Вольфа приходится на 70–80-е гг. XIX в. Появление новых приемов оформления книжных изданий было связано со специально созданными в словолитне Вольфа шрифтами.

Сам Вольф ратовал за ограничение ввоза из-за границы русских шрифтов и разработку новых. Так, в предисловии к книге «Образцы шрифтов, типографских украшений, полиטיפажей... которые можно получать через посредство торгового дома Вольфа» 1874 г. значится

следующее: «...Желая, по возможности, устранить ввоз отливаемых за границей русских шрифтов, Вольф, приобретая заведение Ревильона, озабочился, во-первых, приобретением словолитных машин и, во-вторых... приготовлением новых газетных и других шрифтов».

По личной инициативе Вольфа разрабатываются новые варианты так называемых *эльзевировских образцов*. Новый шрифт получил название «*эльзевир*» и был нарезан от непарели (6 пунктов) до крупных размеров в прямом и курсивном начертаниях (рис. 4.144). В основе построения этого шрифта лежат голландские образцы эльзевиров XVII в., с учетом графических особенностей русских шрифтов XVIII в. (в том числе скорописных почерков конца XVII – начала XVIII в.).

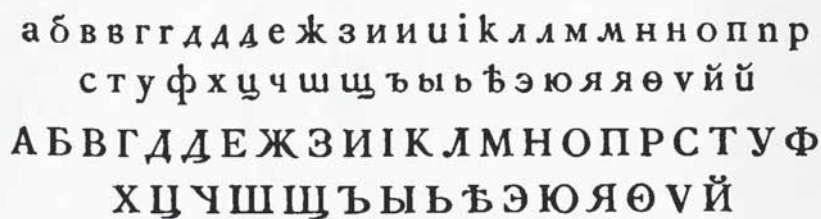


Рис. 4.144. Шрифт эльзевир словолитни М.О. Вольфа. 1874 г.

Шрифт эльзевир Вольфа, очевидно, предназначался для набора художественной литературы, а не для периодической печати. Этим шрифтом были набраны такие издания, как «Божественная комедия» Данте и сборник стихов «Родные отголоски». В частности, данный сборник является одним из типичных изданий Вольфа, в котором были применены все новые шрифты его словолитни (рис. 4.145). Это издание было оформлено с большой роскошью, в нем использованы самые разнообразные технические и художественные приемы, характерные для того времени. Однако при этом прослеживается определенная эклектичность оформления, которая выражается во внешних элементах книги, набранных различными, не связанными между собой рисунками шрифтов, в инициалах и заставках, решенных в разных стилях, и т.п.

В конце 90-х гг. XIX в. для набора художественных изданий в типографии Вольфа широко применяются шрифты *книжный эльзевир* и *книжный медиаваль*.

Шрифты конца XIX – начала XX в. В конце XIX – начале XX в. как в России, так и в странах Западной Европы важнейшими фак-

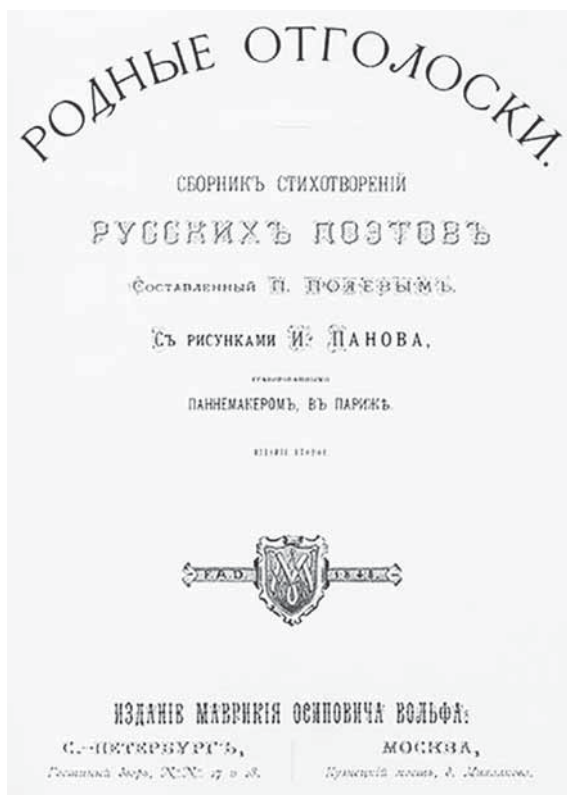


Рис. 4.145. Титульный лист сборника «Родные отголоски». Издание М.О. Вольфа. 1880 г.

торами, влияющими на графику шрифтов, являются объединение словолитен в крупные капиталистические предприятия и модернистское направление в искусстве.

В этот период большинство издателей при своих типографиях не создавали оригинальных рисунков шрифтов, что было вызвано фактом ввоза словолитной продукции из-за границы.

Примером упадка искусства шрифтового оформления книги, характерного для конца XIX – начала XX в., может служить продукция издательства *Ивана Дмитриевича Сытина* – самого крупного на то время. Так, тексты массовых книжек, учебных пособий, а также лубочных изданий набирались обыкновенными шрифтами. При этом внешне издания часто оформлялись рекламными, модернистскими шрифтами. Например, на обложке рассказов

М. Горького «Дружки» (1901) был использован модернистский шрифт *конкордия* (рис. 4.146).

ДРУЖКИ.

Рис. 4.146. Шрифт *конкордия*. Надпись на титульном листе книги М. Горького «Дружки». Издание И.Д. Сытина. 1901 г.

176

На изменение рисунков типографских шрифтов в России на рубеже XIX–XX вв. определенное влияние оказывали технические новшества в полиграфической промышленности – механизация словолитного процесса и новые способы печати. Однако основное влияние на характер графики шрифтов оказало изобразительное искусство этого периода. Русское искусство конца XIX и особенно начала XX в. характеризуется множеством художественных направлений (символизм, декадентство, модернизм). Все многообразие этих течений, с их эстетическими концепциями и художественно-стилевой спецификой, нашло непосредственное отражение не только в рисунке шрифта, но и в искусстве оформления книги.

В самом конце XIX – начале XX в. в новых формах шрифта нарушаются классические основы построения знаков, добавляются декоративные элементы, вводятся орнаментальные мотивы. Все это привело к появлению в России множества неудобочитаемых шрифтов.

Об упадке книжной культуры конца XIX в. Александр Бенуа¹ писал следующее: «Печальные показатели состояния русского книгопечатания – это шрифт и бумага. Что все лучшие книги последнего времени печатаются шрифтом 1810-х и 1830-х годов, купленным в Синоде и в Академии наук... Что все мы с этим миримся, показывает чудовищный упадок культуры, чудовищное развращение и потеря всяких исторических перспектив» [40, с. 45].

После революции 1905 г. в России широкое распространение получает стиль *модерн*, зародившийся еще в конце 80-х гг. XIX в. Являясь одним из красивейших стилей, модерн с его характерной извилистой линией, с его интересом к экзотике и в то же время прочными связями с региональными традициями, ярко проявляется в архитектуре, живописи, скульптуре и особенно в декоративном искусстве.

¹Александр Николаевич Бенуа (1870, Санкт-Петербург – 1960, Париж) – русский художник, историк искусства, художественный критик, основатель и главный идеолог художественного объединения «Мир искусства».

Вера в прогресс и достижения современной промышленной цивилизации, с одной стороны, отказ от эклектики, от направлений, претендующих на историчность, – с другой, определили возникновение художественного языка, «берущего природу за образец и насыщенного животными и растительными мотивами, линии которых динамичны и декоративны, гибки, подвижны и полны энергией жизни» [41, с. 530].

Веяния «нового искусства» нашли отражение в образцах шрифтов, орнаментов и политипажей крупнейших типографий начала XX в. – Лемана и Бертгольда. Так, в образцах этих словолитен можно отметить различным образом утолщенные линейки, плавные, текущие формы углов, витиеватые орнаменты и т.п.

В качестве украшений обложек и титулов большую популярность приобрели графические изображения стилизованных цветов с текучей сердцевидной формой листьев, как, например, серия стилизованных «цикламен», «орхидей», «водяных белых лилий» и т.п.

Шрифты словолитен И.И. Лемана и Г. Бертгольда. Всероссийская выставка печатного дела, организованная в 1895 г., способствовала возникновению в России новых словолитен. На рубеже XIX – XX вв. в Петербурге возникает крупное словолитное предприятие «Бертгольд и К°», организованное как филиал берлинской компании. С 1899 г. предприятие Г. Бертгольда приобретает несколько частных словолитен Петербурга и в конце столетия начинает составлять конкуренцию словолитному заведению Лемана. Эти два конкурирующих крупных капиталистических предприятия с конца XIX в. и до революции 1917 г. определяли развитие графики русских типографских шрифтов.

В 1901 г. словолитнями Лемана и Бертгольда были одновременно выпущены варианты шрифта старого стиля, построенные на основе образцов эпохи Возрождения. По причине конкуренции этих фирм в образцах Лемана шрифт был назван «рената», а в образцах Бертгольда – «латинский» (рис. 4.147). Появление этих шрифтов улучшило шрифтовое оформление предреволюционной русской книги.

Шрифт **рената** был построен на основе образцов латинской группы, в рисунках которых сохранены особенности антиквы середины XVIII в. В русском начертании этот шрифт отличается различной шириной букв.

Латинский шрифт Бертгольда отличается от ренаты Лемана несколько бóльшим контрастом штрихов и строгим построением. При этом данные шрифты имеют достаточно много общих черт. Отметим, что рисунок латинского шрифта под названием «*гарнитура Литературная*» был широко распространен в советской типографике.

Кегль 28. № 38.

Нахичевань Воронежъ
Ruderklub DU 5

Кегль 36. № 121.

Полтава Rostow 2

Рис. 4.147. Шрифт латинский словолитного заведения Г. Бертгольда. 1901 г.

Из множества шрифтов, которые были представлены в образцах Лемана и Бертгольда начала XX в., необходимо выделить некоторые гарнитурные текстовых и титульных шрифтов, получивших впоследствии распространение в советских типографиях.

Среди текстовых гарнитур в первую очередь следует отметить *обыкновенные*. Несмотря на то что рисунков обыкновенных шрифтов много, отличались они не столько характером начертания, сколько отношением ширины знаков к их высоте.

Обыкновенными шрифтами словолитни Лемана, в основном узкими начертаниями № 2 или № 5, набирался текст политических изданий конца XIX – начала XX в., в том числе произведения В.И. Ленина. Среди революционных изданий данного периода шрифтовым разнообразием отличаются листовки. Для их набора использовались шрифты эльзевир, рената, медиаваль и обыкновенная гарнитура № 5.

Из титульных шрифтов, получивших распространение после революции 1917 г., выделяется группа гротесков. В образцах словолитни Лемана значились **гротеск широкий (рубленый)** и **газетный древний черный (дубовый)**, относящиеся к образцам старого типа, а также **гротеск узкий древний, древний черный, древний черный курсив** и **полуужирный курсив**, применявшиеся в советское время и не потерявшие актуальности до наших дней. Многие из этих видов гротесков были улучшены в словолитне Бертгольда. При этом широкий гротеск получил название **акцидент гротеск**, газетный черный – **жирный гротеск**, узкий древний – **узкий гротеск** (рис. 4.148).

Шрифты и русская книжная графика начала XX в. Развитие русской книжной графики данного периода было связано с деятельностью художественного объединения «Мир искусства» (1898–1924), выразителем идей которого стал одноименный журнал, редактируемый

Таганрогъ ВОЛГА Zierde

Адмиралъ Нахимовъ ПСКОВЪ 32

Рис. 4.148. Шрифты типа гротеска словолитного заведения Г. Бертольда: акцидент гротеск (верхний ряд); узкий гротеск (нижний ряд)

С.П. Дягилевым. В состав этого объединения входили такие художники, как Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов, Д.И. Митрохин, А.Е. Яковлев, А.П. Остроумова-Лебедева и др.

Протестуя против социального позитивизма передвижников, мирискусники провозгласили содержанием искусства чистую «красоту», а его целью – преобразование жизни на эстетических началах.

Поиски новой графики русского шрифта нашли выражение в рисованных шрифтах Е.Е. Лансере, Л.Н. Лео, И.Я. Билибина, а чуть позднее – в работах В.Д. Замирайло, Д.И. Митрохина, Г.И. Нарбута, С.В. Чехонина.

Влияние идей мирискусников испытывала не только книжная графика начала XX в., но и словолитная продукция этого времени. Начало было положено тем, что с 1899 г. журнал «Мир искусства» стали набирать шрифтом *циццо* классического рисунка Фирмена Дидо начала XIX в. (рис. 4.149). Этот шрифт был отлит с матриц, сохранившихся в типографии Академии наук. Шрифт этого рисунка использовался во внешнем оформлении и в тексте «Азбуки в картинах», изданной А.Н. Бенуа в 1904 г. (рис. 4.150). Этим шрифтом набрано также издание «Хаджи Мурата» (1918) Л.Н. Толстого с рисунками Е.Е. Лансере.

В начале XX в. при содействии ряда издательств создаются оригинальные русские шрифты, схожие по рисунку со шрифтами XVIII в. Среди новых шрифтов выделяются петровский, елизаветинский, академический.

Первый из этих шрифтов, называемый *петровским*, представлял собой модернизацию книжного эльзевира, в котором рисунок большинства букв изменен на основе начертаний гражданского шрифта образца 1708 г. Петровский шрифт применялся для набора художественных и научных изданий.



Рис. 4.150. Страницы из книги А. Бенуа «Азбука в картинах». 1904 г.

Шрифт, бумага и т. д. выполнены с таким совершенством, достичь которого в России нельзя было и думать несколько лет тому назад».

Елизаветинский шрифт, обладая значительным контрастом штрихов, построен на графической основе обыкновенного варианта шрифта словолитни Ревильона начала 40-х гг. XIX в. (рис. 4.151). Новый шрифт получил свое название в связи с тем, что начертания некоторых букв, например э, з, ц, щ, схожи со шрифтом типографии Академии наук середины XVIII в. – шрифтом времен царствования Елизаветы Петровны. В первоначальном варианте елизаветинского шрифта буквы ь и ъ возвышались над строкой по образцу шрифтов XVIII в. Впоследствии эти буквы получили современное начертание.

Елизаветинский шрифт широко использовался в советский период при наборе художественных изданий, а также с успехом при-

А Б В Г Д Е Ж З И К

Рис. 4.151. Некоторые буквы елизаветинского шрифта. 1904–1907 гг.

менялся в работах декоративно-оформительского характера. Цифровая версия елизаветинского шрифта, переработанная и дополненная, была создана в фирме ParaType в 1999 г. В настоящее время рисунок этого шрифта позволяет ему не терять своей актуальности в различных областях графического дизайна.

В начале XX в. по заказу Академии наук Бертгольдом был изготовлен современный ему *академический* шрифт, который, как предполагалось, должен был отражать графические особенности русского гражданского шрифта XVIII в. (рис. 4.152).

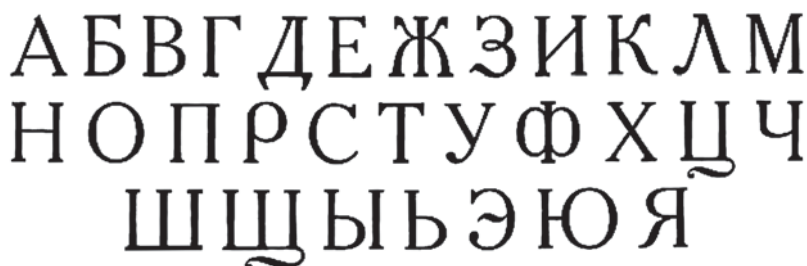


Рис. 4.152. Академический шрифт словолитного заведения Г. Бертгольда. Около 1910 г.

Впервые академический шрифт встречается в образцах Бертгольда в 1910 г. Рисунок этого шрифта был создан на графической основе русских шрифтов XVIII в. и шрифта под названием «сорбонна», нарезанного у Бертгольда еще в 1905 г. в Берлине. В свою очередь, шрифт сорбонна, обладая популярным рисунком малоконтрастной антиквы, представлял собой модернизацию рисунка печатного шрифта челтенхем (Cheltenham), созданного в США в 1903 г.

Академический шрифт был органичен по своему построению, однако, обладая незначительным контрастом штрихов, уступал елизаветинскому по своим художественным качествам. Несмотря на это, шрифт оригинален своеобразным начертанием букв. Следует также отметить преимущество этого шрифта перед елизаветинским при печатании многотиражных изданий.

В образцах типографии Бертгольда 1910 г. академический шрифт дополняется *наборными инициалами*, называемыми также *академическими*. Буквы изображены на фоне плоскостного штрихового растительного орнамента в манере миriskусников.

Из новых шрифтов предреволюционного времени, которые воспроизводили старые рисунки, необходимо выделить шрифты, по-

явившиеся в 1907 г. Одним из них является шрифт, которым была набрана «Сказка о Золотом Петушке» А.С. Пушкина, выпущенная типографией Экспедиции заготовления государственных бумаг, с оформлением, выполненным И.Я. Билибиным (рис. 4.153). Несколько архаичный рисунок этого шрифта представляет собой почти точную копию круглого шрифта типографии Московского университета конца XVIII в.



Петушокъ утомился,
Шушь утихъ и царь забылся.
Вотъ проходитъ восемь дней,
А отъ войска нѣтъ вѣстей:
Было ль, не было ль сраженна?
Нѣтъ Дядю донесли.
Петушокъ кричитъ опять—
Кинетъ царь другую рать;
Смыа онъ теперь меныша
Шлетъ изъ вѣручку больша.
Петушокъ опять утихъ.
Снова вѣсти нѣтъ отъ нихъ.
Снова восемь дней проходитъ;
Люди въ страхъ дни проводятъ;

Петушокъ кричитъ опять;
Царь скликаетъ третью рать
И ведетъ ее къ востоку,
Самъ не зная, быть ли проку.
Войска идутъ день и ночь;
Нѣтъ становится не вѣ хочъ.
Ни побѣды, ни стана,
Ни подробнаго кургана
Не встрѣтитъ царь Дядю.
Что за чудо! мыслитъ онъ.
Вотъ осьмой ужъ день проходитъ,
Войско въ горы царь приводитъ,
И промѣжъ высокихъ горъ
Видитъ поляковыя шатры.

Все въ безмолвіи чудесномъ
Вкругъ шатра; въ ущельѣ тѣсномъ
Рать побитая лежитъ.
Царь Дядю къ шатру спѣшитъ...
Что за страшная картина!
Передъ нимъ его дѣла сына
Безъ исходавъ и безъ дѣтъ
Оба мертвые лежатъ,
Мечъ возленинъ другъ во друга.
Бродятъ кони ихъ средъ луга
По притоптанной травѣ,
По кровлю муравъ...
Царь завываетъ: «Охъ дѣти, дѣти!»
Горе мнѣ попалась въ сѣти



Рис. 4.153. Страница книги А.С. Пушкина «Сказка о Золотом Петушке». Типография Экспедиции заготовления государственных бумаг. 1907 г.

Несомненно, появление в типографиях России таких шрифтов, как обыкновенный, латинский, рената, петровский, елизаветинский и академический, сыграло значительную роль в улучшении оформления предреволюционной русской книги. Кроме того, эти шрифты нашли широкое применение как в советское, так и в настоящее время, причем не только в книжных изданиях, но и в других областях графического дизайна.



Контрольные вопросы

- 
- 
- 
- 
1. На основе каких шрифтов был создан Петром I русский гражданский шрифт?
 2. Назовите основные признаки новых видов шрифтов типографии Академии наук.
 3. Какой стиль господствовал в архитектуре, скульптуре и живописи в начале XIX в.? Как это отразилось на рисунке шрифта?
 4. В чем заключались новые требования, предъявляемые к рисунку шрифта во второй половине XIX в.?
 5. Назовите основные шрифты, получившие широкое распространение в конце XIX – начале XX в.

5.1. Антиква

Антиква (от лат. *antiqua* – древняя) – группа типографских наборных шрифтов с засечками, появившихся в эпоху Возрождения в Западной Европе.

Гуманистическая антиква (ренессанс-антиква). Это наиболее старинный вид антиквы, возникший в эпоху Возрождения во второй половине XV в. Основой для разработки гуманистических (ренессансных) антикв послужило рукописное книжное письмо – гуманистический минускул. Первая форма ренессанс-антиквы была создана венецианским типографом Николасом Йенсоном в 1470 г.

Основные характеристики (рис. 5.1):

1) малая и умеренная контрастность штрихов: соотношение толщины соединительных и основных штрихов 1:2, 1:3;

2) основные штрихи и концы дополнительных штрихов имеют засечки, близкие по форме к треугольнику и плавно переходящие в штрих;

3) оси округлых элементов букв наклонные.

НАО

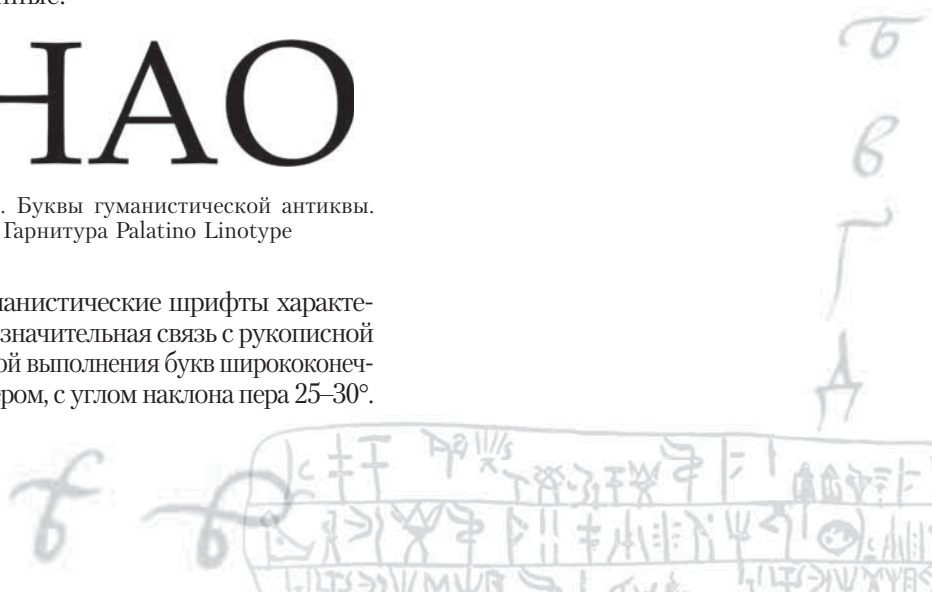
Рис. 5.1. Буквы гуманистической антиквы.
Гарнитура Palatino Linotype

Гуманистические шрифты характеризует значительная связь с рукописной техникой выполнения букв ширококонечным пером, с углом наклона пера 25–30°.



Глава

КЛАССИФИКАЦИЯ
ШРИФТОВ



Примеры гарнитур шрифтов, разработанных на основе ренессанс-антиквы: Литературная (рис. 5.2), Заголовочная, Газетная, Банниковская (рис. 5.3), Лазурского (рис. 5.4), Траянус Уоррена Чепеля, Garamond, Palatino Германа Цапфа, Palatino Linotype (рис. 5.5) и др.



Рис. 5.2. Гарнитура Литературная



Рис. 5.3. Гарнитура Банниковская

АБВГДЕ
ЖЗИКЛ
МНОПР
СТУФХЧ
ШЭЮЯ

Рис. 5.4. Гарнитура Лазурского

АБВГДЕЖЗИ
КЛМНОПРСТ
УФХЦЧШЩ
ЪЫЬЭЮЯ
абвгдеёжзийкл
мнопрстуфхцч
шщъыьэюя

Рис. 5.5. Гарнитура Palatino Linotype

Переходная антиква (барокко-антиква). Этот вид антиквы по времени совпадает со стилем барокко – стилем в западноевропейском искусстве XVII–XVIII вв., характеризующимся повышенной экспрессивностью, сложной уравновешенностью динамичных композиций, стремлением к совмещению реальности и иллюзии.

Переходная антиква является промежуточной формой между гуманистической (старинной) и новой антиквой.

В отличие от гуманистической антиквы шрифты переходной антиквы становятся плотнее, в буквах намечается легкое усиление контраста штрихов, а наклонные оси округлых элементов букв заменяются вертикальными. Барокко-антиква была утонченнее, чем гуманистическая.

Основные характеристики (рис. 5.6):

- 1) средний контраст штрихов – от 1:4 до 1:7;
- 2) в прописных буквах основные штрихи имеют тонкие засечки с закруглениями малого радиуса;
- 3) наклон осей округлых элементов букв незначительный.



Рис. 5.6. Буквы переходной антиквы. Гарнитура Baskerville-Antiqua

При воспроизведении типографских форм переходной антиквы рукописным способом угол наклона ширококонечного пера равен 15°.

Лучшие образцы шрифтов переходной антиквы принадлежат голландцу Антону Янсону, англичанам Джону Баскервиллю и Уильяму Кезлону, французам Пьеру-Симону Фурнье.

Примеры гарнитур шрифтов, разработанных на основе переходной антиквы: *Petersburg*, *Baskerville* (рис. 5.7), *Times* (рис. 5.8), *Caslon* (рис. 5.9).

Новая (классицистическая) антиква. Новая антиква возникает во времена, когда в Европе господствует классицизм – художественный стиль, зародившийся еще в XVI в. и просуществовавший вплоть до 30-х гг. XIX в. В целом для классицизма были характерны рационализм, нормативность творчества, тяготение к завершенным гармоничным формам, монументальности, ясности и благородной простоте стиля.

В XVIII в. под влиянием этого стиля и развития техники гравюры на меди антиква меняет свои формы – возникает новая (классицистическая) антиква.

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

Рис. 5.7. Гарнитура Baskerville Old Face

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х Ц
Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.8. Гарнитура Times New Roman

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Z

Рис. 5.9. Гарнитура Caslon

В отличие от других типов антиквы в шрифтах нового стиля доминирует вертикаль, пропорции букв становятся более узкими, появляется очень большой контраст. Формируется новый, более строгий и сбалансированный, но вместе с тем легкий и утонченный стиль шрифта.

Основные характеристики (рис. 5.10):

- 1) большой контраст штрихов – от 1:10 и более;
- 2) засечки длинные и тонкие, без скруглений;
- 3) оси округлых элементов букв не имеют наклона (строго вертикальны).

НАО

Рис. 5.10. Буквы новой антиквы. Гарнитура Bodoni

В новой антикве уже не ощущается непосредственная связь с рукописной техникой, однако характер рисунка шрифта может быть передан ширококонечным пером с прямым срезом. При этом угол наклона пера равен 0° .

Наилучшими образцами типографских шрифтов новой антиквы являются шрифты Джамбаттиста Бодони (Италия), Фирмена Дидо (Франция) и Юстаса Вальбаума (Германия), созданные в конце XVIII – начале XIX в. В XIX в. были созданы «жирные» образцы новой антиквы с особо сильным контрастом.

Примеры гарнитур шрифтов, разработанных на основе новой антиквы: *Bodoni* (рис. 5.11), *Didot* (рис. 5.12).

АБВГДЕЖЗИКЛ
МНОПРСТУФХЦ
ЧШЩЪЫЬЭЮЯ

Рис. 5.11. Гарнитура Bodoni

A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z

Рис. 5.12. Гарнитура Didot-Antiqua

Брусковая антиква. На протяжении XIX в. в западноевропейских странах капиталистические отношения становятся господствующей формацией. Раньше, чем в других странах Европы, промышленный переворот начался в Англии. Здесь уже в 10–20-х гг. XIX в. крупная машинная индустрия одержала победу над мануфактурным и ремесленным производством, сделав тем самым страну крупной промышленной державой.

XIX век – время наиболее существенных преобразований в области полиграфии и книгопечатания и связанных с ними видах искусства. Прогресс типографской техники, снижение цен на печатную продукцию создают исключительные условия для ее распространения. В этом веке новая полиграфическая техника стимулирует развитие некоторых форм изобразительного искусства: гравюры, офорта, литографии и цветной литографии. Широко распространяется также репродуцирование произведений искусства, орнаментов и костюмов в массовых изданиях: книгах, журналах, газетах, каталогах и плакатах.

191

Литография, как новая графическая техника, давала возможность воспроизводить изображение, нанесенное на литографский камень специально приготовленными жирными красками. В свою очередь, подписи для литографированных изображений требовали новых шрифтов с простым и четким рисунком. Кроме того, использование цвета в технике литографии – хромолиитография (1837) – поднимает цветную печать на высоту и способствует расцвету афиши и рекламного плаката. Это определило новые требования к шрифтам, которые должны привлекать и захватывать внимание зрителя, усиливать воздействие плаката.

Вышеперечисленные факторы послужили объективными предпосылками для возникновения ряда шрифтов различного рисунка и модификации шрифтов типа антиквы. Одним из таких шрифтов, зародившихся в Англии в XIX в., является брусковая антиква. Она получила наибольшее распространение и использовалась на протяжении всего столетия. Для данного шрифта, который назывался *египетским шрифтом* (рис. 5.13), характерна приблизительно одинаковая толщина всех элементов букв и наличие массивных прямоугольных засечек в виде бруска (более подробно см. параграф 5.2).

Антиква-гротеск. Шрифты этой группы возникли в XX в. и являются переходными от шрифтов с засечками к рубленным без засечек. Однако сама форма шрифтов очень древняя, ее аналоги встречаются в греческих и римских эпиграфических шрифтах.

TWO LINES PICA, ANTIQUE.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
&,;.-
£1234567890

Рис. 5.13. Первый египетский шрифт из каталога Винсента Фиггинса. 1815 г.

Основные характеристики (рис. 5.14):

- 1) соотношение основных и дополнительных штрихов некон-
трастное или малоконтрастное;
- 2) засечки едва наметившиеся, в виде небольших утолщений или
коротких закруглений на концах штрихов.

192

HAO

Рис. 5.14. Буквы антиквы-гротеск. Гарнитура Optima

Примеры гарнитур шрифтов, разработанных на основе антиквы-гротеск: *Акцидентная* С. Телингатера (рис. 5.15), *Октябрьская*, *Блок* Г. Кликушина, *Optima* Г. Цапфа (рис. 5.16), *Союзный шрифт* Е. Глущенко и И. Чепиля, шрифты Г. Фишера, И. Кричевского, Б. Воронцового, С. Чехонина и др.

Ленточная антиква. Ленточная антиква представляет собой современную модификацию гуманистической антиквы. Однако в некоторых классификациях ленточная антиква рассматривается как одна из разновидностей гротеска, в связи с тем что шрифты этой группы не имеют засечек. В нашей классификации, основанной в первую очередь на исторической последовательности развития шрифтовых форм, ленточная антиква отнесена к группе антиквенных шрифтов, хотя она и стала первоосновой для возникновения различных форм гротеска.

Основные характеристики (рис. 5.17):

- 1) пропорции и соотношение толщины основных и дополнительных штрихов букв соответствуют гуманистической антикве;
- 2) засечки и каплевидные окончания отсутствуют.

А Б В Г Д Е
Й К Л Ж З
М Н О П Р
С Т У Ф Х Ц
И Ч Ш Щ Ъ
Ы Ь Э Ю Я

193

Рис. 5.15. Акцидентная гарнитура С. Телингатера

A B C D E F G H I J K L M M N N
O P Q R S T U V W X Y Z a b c d
e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Рис. 5.16. Гарнитура Optima Г. Цапфа

Примеры гарнитур шрифтов, разработанных на основе ленточной антиквы: *Reignot* (рис. 5.18), ленточный шрифт Б. Шварца (рис. 5.19), *Британник*, ленточный шрифт П. Кузаныяна, *Двина* Г. Кликушина и ряд других ленточных шрифтов.

НАО

Рис. 5.17. Буквы ленточной антиквы. Гарнитура Peignot

АБВГДЕЖЗИКЛ
МНОПРСТУФХЦ
ЧШЩЪЫЬЭЮЯ

194

Рис. 5.18. Гарнитура Peignot

АБВГДЕЖЗ
ИКЛМНО
ПРСТУФХЦ
ШЧЭЮЯ

Рис. 5.19. Ленточный шрифт Б. Шварца

Контрольные вопросы

1. Назовите основные виды антиквы.
2. Чем было обусловлено изменение рисунка различных видов шрифтов типа антиквы?
3. Почему барокко-антиква называется «переходной»?
4. Назовите основные характеристики антиквы-гротеск и ленточной антиквы.

5.2. Брусковые шрифты

Брусковые шрифты – группа шрифтов с неконтрастными или мало контрастными штрихами с длинными утолщенными засечками, соединенными с основными штрихами под прямым углом или с небольшим закруглением.

Брусковая антиква, зародившаяся в Англии в начале XIX в., стала основой для формирования и развития группы брусковых шрифтов.

Основные характеристики группы брусковых шрифтов (рис. 5.20):

- 1) контраст штрихов знаков отсутствует или незначительный. Однако в некоторых вариантах шрифтов (например, в итальянских) штрихи знаков могут приобретать значительный контраст;
- 2) засечки массивные, прямоугольной формы в виде бруска, соединенные со штрихами под прямым углом или с небольшим закруглением;
- 3) пропорции букв и расположение засечек такие же, как у антиквы.



Рис. 5.20. Буквы брускового шрифта. Гарнитура Rockwell

Брусковые шрифты представлены несколькими разновидностями.

Итальянский шрифт – в основном узкий шрифт, в котором все горизонтальные штрихи, включая засечки в форме бруска, в несколько раз толще вертикальных.

Итальянский шрифт является ранней формой брусковой антиквы, возникшей в Англии, где ее впервые использовал в 1815 г. Винсент Фиггинс. Ранние формы этого шрифта, обладающего «обратным

контрастом», были известны также в Италии, что сближало их с рустичным письмом Древнего Рима. В конце XIX – начале XX в. итальянские шрифты пользовались большой популярностью как акцидентные (выделительные).

Лучшими образцами итальянских шрифтов являются гарнитура *Beton* немецких художников Рудольфа Вольфа и Гейнриха Йоста (рис. 5.21) и изготовленная англичанами гарнитура *Playbill* (рис. 5.22). К этому типу шрифтов относятся также *итальянский шрифт* С. Кончева, *итальянский стилизованный (боттлинек)*, *итальянский рекламный* и другие шрифты, созданные на русской графической основе.

Египетские шрифты – это брусковые неконтрастные шрифты с одинаковой толщиной засечек и штрихов (как основных, так и дополнительных).



Рис. 5.21. Гарнитура Beton



Рис. 5.22. Гарнитура Playbill

Эти шрифты, которые еще называются *египетской антиквой*, являются наиболее характерными для группы брусковых шрифтов.

В 20-е гг. XIX в. возникли такие шрифтовые формы этого стиля, как *Memphis*, *Rockwell* (рис. 5.23), *Weltantiqua* и др. Среди современных гарнитур, разработанных на этой основе, можно выделить *Courier*, *Chopin* (рис. 5.24), а также *египетский шрифт* Г. Бершадского, *египетский типографский* (рис. 5.25), *декоративный*, *плакатный* и ряд других шрифтов.

ABCDEF GHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ

Рис. 5.23. Гарнитура Rockwell

ABCDEFGHI
JKLMNOPQ
RSTUVWXYZ

Рис. 5.24. Гарнитура Chopin Extralight

Шрифты типа кларендон имеют незначительный контраст и засечки прямоугольной формы с легкими закруглениями в местах соединения со штрихами. Характер рисунка шрифтов этого типа приближается к гуманистической антикве.

Первый типографский шрифт этого стиля был разработан в Лондоне в 1843 г. как акцидентный и представлял собой антикву с усиленными засечками и соединительными штрихами. К современ-



Рис. 5.25. Египетский типографский шрифт

ным гарнитурам, созданным на этой основе, относятся *SchoolBook* и *Xenia* (рис. 5.26), а также шрифт *кларендон* Г. Эйденбенца.

В качестве основных гарнитур, разработанных на основе брусковых шрифтов, в настоящее время наиболее широко используются *Брусковая газетная* и *Балтика*.



Рис. 5.26. Гарнитура Xenia

Брусковая газетная гарнитура создана художником А. Коробковой в 1949 г. Шрифт малоконтрастного полужирного начертания с засечками в виде прямоугольных брусочков (рис. 5.27). Рекомендуется для набора заголовков газет и журналов. Допускается для набора титульных элементов книг и брошюр, плакатов, наглядных пособий, шрифтовых элементов печатных этикеток, оберток и упаковок, листовых текстовых изданий.

А Б В Г Д Е Ж З Й
К Л М Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч Щ Ъ Ы
Э Ю Я Ё

Рис. 5.27. Брусовая газетная гарнитура

199

Балтика – малоконтрастный шрифт с засечками в виде прямоугольных брусочков без скруглений в углах (рис. 5.28). Гарнитура создана коллективом художников в 1952 г. по рисунку латинского алфавита шрифта *антиква кандида* немецкого художника Я. Эрбара (1936). В 2008 г. обновленная гарнитура выпущена фирмой «ПараТайп» в восьми начертаниях. Применяется в научной, научно-популярной и массово-политической литературе, в акцидентной продукции.

А Б В Г Д Е Ё Ж З И Й К
Л М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.28. Гарнитура Балтика

Контрольные вопросы

1. Дайте характеристику засечек брусовых шрифтов.
2. Назовите разновидности брусовых шрифтов.

5.3. Рубленые шрифты

Рубленые шрифты (гротески) – группа шрифтов без засечек с равной толщиной всех буквенных элементов.

Впервые рубленые наборные шрифты возникли в Англии в начале XIX в., а позже получили распространение и в других странах Европы и Америке. Эти шрифты должны были отвечать запросам современности и разрабатывались как легко читаемые и до предела функциональные, т.е. они не должны были иметь излишних украшений и индивидуальных черт.

Шрифт гротеск был впервые обозначен в 1832 г. в книге образцов шрифтов Торовгуда. В этом же году в каталоге шрифтов Винсента Фиггинса этот шрифт получил название «*sans serif*» (от франц. *sans* – без и тевтонского корня *serif* – штрих) (рис. 5.29). Новые шрифты без засечек с одинаковой толщиной штрихов стали использоваться в искусстве акцидентного набора (например, шрифты *Helvetica* и *Folio*). Со временем стали появляться новые формы гротесков. Так, Эриком Гилем был создан новый шрифт на основе ренессанс-антиквы (рис. 5.30). После применения Эдвардом Джонсом в 1916 г. в надписях лондонского метро рубленого шрифта, он стал классическим образцом данного шрифтового стиля. Вскоре появились большие возможности для развития вариантов этого стиля, например были созданы шрифты *Univers* и *Maxima*.

**MODERN PRINTING TYPE FOUNDRY,
WEST STREET, SMITHFIELD,
LONDON.**

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Рис. 5.29. Рубленый шрифт из каталога В. Фиггинса. 1832 г.

Широкое распространение гротески получили в 20–30-х гг. XX в., что совпадало по времени с такими стилевыми направлениями в искусстве, как конструктивизм (в России) и функционализм (в Западной Европе). В дальнейшем шрифты типа гротеск развивались и приобретали разнообразные формы за счет незначительных изменений в соотношении толщины штрихов, пропорций букв и их насыщенности.

ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz

201

Рис. 5.30. Гарнитура GillSans

Основные характеристики группы рубленых шрифтов (рис. 5.31):

- 1) неконтрастный или слабоконтрастный шрифт, т.е. толщина основных и соединительных штрихов одинакова или различается незначительно;
- 2) засечки отсутствуют;
- 3) буквенные формы отличаются строгостью и простотой.

HAO

Рис. 5.31. Буквы гротеска. Гарнитура Corbel

Рубленые шрифты наиболее часто употребляются в области графического дизайна и в оформительской работе. Это связано с простотой и вместе с тем выразительностью рисунка шрифта, хорошей читаемостью на большом расстоянии и определенной универсальностью. Первоначально гротески применялись главным образом при написании рекламных плакатов и объявлений. Однако позже они стали активно использоваться и в текстовых наборах газетных и книжно-журнальных изданий в качестве как акцидентных, так и наборных шрифтов (в книгах для детей младшего возраста, букварях,

иллюстрированных журналах). Кроме того, гротески по-прежнему находят широкое применение в рекламных плакатах и афишах, при написании объявлений и лозунгов, в наружной рекламе и т.д.

Примеры гарнитур, разработанных на основе рубленых шрифтов: Букварная Е. Царегородцева, Газетная рубленая, Гранит (П. Кузаняна), Древняя рубленая, Журнальная рубленая, Нью-зелек (В. Харик, Л. Колесниченко с польского), Рубленая светлая (в прямом и наклонном вариантах), Arial, Avant Garde, Bank Gothic, Bukvarnaya, Europe, Eurostyle, Franklin Gothic, Futura, Gothic, Helvetica, Kabel, Metro, Pragmatica, Proxima Nova (рис. 5.32), а также шрифты рубленый плакатный (рис. 5.33), рубленый новый, рубленый плотный, наклонный, стендовый, фундаментальный, этикеточный (рис. 5.34) и др.

A B C D E F G H I
J K L M N O P Q
R S T U V W X Z

Рис. 5.32. Гарнитура Proxima Nova

А Б В Г Д Е Ж З
И К Л М Н О П
Р С Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Ъ Э Ю Я

Рис. 5.33. Рубленый плакатный шрифт

АБВГДЕЖЗ
ИКЛМНОП-
РСТУФХЦ
ЧЪЫЩЭЮЯ

Рис. 5.34. Этикеточный шрифт

Рассмотрим классические образцы гарнитур рубленого шрифта, применяемые в декоративно-художественном оформлении и в наборе печатных изданий.

Журнальная рубленая гарнитура создана коллективом художников в 1956 г. на основе шрифта *эрбар-гротеск* художника Эрбара (1924). Шрифт неконтрастного рисунка без засечек с циркульными кривыми в округлых буквах (рис. 5.35). Рекомендуется для набора научно-популярных и физкультурно-спортивных журналов, журналов по искусству и модам, литературно-художественных

АБВГДЕЁЖЗИ
ЙКЛМНОПРС
ТУФХЦЧШЩ
ЪЬЫЭЮЯ?!

Рис. 5.35. Журнальная рубленая гарнитура

журналов и альманахов, массовых и малообъемных иллюстрированных журналов общественно-политического и литературно-художественного содержания, справочной литературы, листовых изобразительных изданий (акцидентная продукция), листовых текстовых изданий (акцидентная продукция). Допускается для набора заголовков и отдельных статей в газетах и журналах, титулов и обложек в книгах массовой агитационно-пропагандистской литературы, производственно-инструктивной литературы, художественной литературы (кроме изданий для детей), научно-популярной литературы.

Газетная рубленая гарнитура создана художниками Н. Кудряшовым и З. Масленниковой в 1950 г. Неконтрастный шрифт без засечек (рис. 5.36). Рекомендуются для набора заголовков в газетах и журналах. Допускается для набора титульных элементов и рубрик книг и брошюр, акцидентной продукции.



Рис. 5.36. Газетная рубленая гарнитура

Контрольные вопросы

1. Назовите основную причину возникновения рубленых шрифтов в Англии в начале XIX в.
2. Назовите примеры гарнитур и шрифтов, разработанных на основе рубленых шрифтов.

5.4. Декоративные шрифты

Декоративные шрифты – одна из самых красивых, ярких и популярных групп шрифтов.

В начале XIX в. в противоположность функционально простым гротескам стали активно создаваться формы декоративных шрифтов (рис. 5.37). Следует отметить, что они часто орнаментировались так сильно, что затруднялось восприятие и чтение текстовых надписей. Такое чрезмерное украшение, являясь результатом конкурентной борьбы многочисленных частных фирм, приводило к снижению качества шрифтов и потере «высоких традиций шрифтовой графики».

На протяжении XX в. декоративные шрифты развивались, приобретая новые формы, отвечающие требованиям своего времени, моды, тем или иным течениям в искусстве и уровню развития технологий печати.

В настоящее время эта группа шрифтов продолжает свое развитие. Разнообразие форм и применяемых шрифтовых эффектов во многом обусловлено уровнем развития технологий компьютерной графики.

205



Рис. 5.37. Декоративные шрифты XIX в.

Основные характеристики группы декоративных шрифтов
(рис. 5.38):



Рис. 5.38. Буквы декоративных шрифтов. Гарнитура Sanasoft Antique Nice

1) произвольный рисунок буквенных форм при классической структуре знаков;

2) шрифтовые формы букв декорированы различными способами (узоры, орнаментика, эффекты объема, тени и пр.;

3) формы шрифтов обладают декоративностью, художественной образностью и эстетической выразительностью.

Декоративность (от лат. *decoro* – украшать), как качественная особенность шрифта, определяется его композиционно-пластическим и колористическим строем. Это выражается в пропорциях букв, степени их пластичности, насыщенности (плотности), соотношении величины элементов буквы между собой и буквой в целом, наличии и характере дополнительных декоративных элементов и узоров, применении различных эффектов и цветовых решений. Необходимо учитывать то, что многие декоративные шрифты основаны на рубленых и антиквенных формах шрифта, к которым добавлены декоративные элементы или привнесены определенные эффекты (цвет, узор, тень, фактура и пр.).

Декоративные шрифты своим рисунком создают художественный образ текста, позволяют графически отобразить информацию, заключенную в тексте, тем самым настраивая человека на заданную тему и облегчая восприятие текстовой информации.

За счет своей большой выразительности декоративные шрифты в настоящее время широко применяются в наглядной агитации и рекламе: в рекламных плакатах и афишах, объявлениях, вывесках, витринах, листовках, каталогах, этикетках, упаковках и других видах рекламной продукции. Эти шрифты также применяются в художественном оформлении книг (титulyные страницы, обложки и переплеты, книжные инициалы, художественные надписи и др.), могут быть использованы для набора заголовков в газетных и книжно-журнальных изданиях.

Поскольку декоративные шрифты очень содержательны, т.е. стилем своего рисунка выражают определенную информацию, они должны четко совпадать с передаваемым ими текстом. Только тогда возможно гармоничное единство формы и содержания.

В группу декоративных шрифтов входит множество шрифтовых форм, обладающих разнообразными визуальными свойствами.

Четкой классификации декоративных шрифтов не существует, однако, взяв за основу исследование Г.Ф. Кликушина [36], их можно условно разделить на следующие группы.

Рукописные, каллиграфические и свободные шрифты. Они имитируют рукописное письмо (рис. 5.39), каллиграфическое (рис. 5.40, 5.41, 5.42) или письмо свободного стиля (рис. 5.43), выполняются ширококонечным, круглоконечным или остроконечным пером, ки-



Рис. 5.39. Гарнитура Arbat (имитация рукописного письма)



Рис. 5.40. Гарнитура ArtScript (имитация каллиграфического письма)

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.41. Гарнитура Volero (имитация каллиграфического письма)

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х Ц
Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я
а б в г д е ж з и к л м н о п р с
т у ф х ц ч ш щ ъ ы ь э ю я

Рис. 5.42. Гарнитура Kaligrafica (имитация каллиграфического письма)

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.43. Гарнитура Parsek (имитация шрифта свободного стиля)

стями различной формы, фломастерами, шариковыми и гелиевыми ручками и т.д. Применяются при оформлении надписей и заголовков на поздравительных открытках, почетных грамотах, дипломах, пригласительных билетах, визитных карточках и пр.

Контурные, оттененные и объемные шрифты. Эти шрифты имеют различный характер декоративно-графического решения буквенных знаков.

Использование контура в знаках делает их более легкими по сравнению с их массивными силуэтными вариантами (рис. 5.44). Оттененность подразумевает изображение падающей тени под буквой, что имитирует условную плоскость под знаками (рис. 5.45). В объемных шрифтах эффект объема достигается за счет изображения трехмерного буквенного знака, где боковые грани обычно оттенены (рис. 5.46). Этот эффект может достигаться также за счет имитации условного рельефа и конфигурации самого знака. Применяются при оформлении наглядной агитации, наружной рекламы, плакатов, афиш и пр.

209

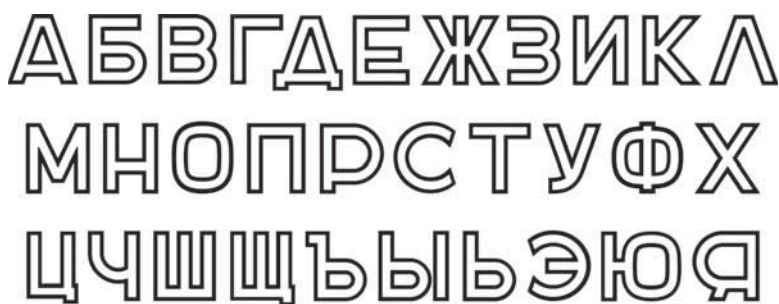


Рис. 5.44. Контурный шрифт. Гарнитура Docker Two



Рис. 5.45. Оттененный шрифт. Гарнитура Sanasoft Hermes

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Рис. 5.46. Объемный шрифт. Гарнитура Bowers Shadow

Декоративно-орнаментированные шрифты. К ним относятся шрифты, созданные как в настоящее время, так и на протяжении многовековой истории шрифтовой графики. Эти формы характеризуются детализацией, наличием декоративных и орнаментальных элементов (рис. 5.47) или сложной конфигурацией (рис. 5.48). Применяются при оформлении этикеток, упаковки, вывесок, художественной литературы и пр.

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z
Ы Ы Ы Ы Ы Ы Ы
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Рис. 5.47. Гарнитура Monti-Dekor

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.48. Гарнитура Appetite New

Национально-исторические шрифты. Являются определенной имитацией шрифтов, обладающих ярко выраженными национальными чертами и признаками, которые использовались в различные эпохи в разных странах (рис. 5.49). Применяются при оформлении заголовков, надписей, связанных с той или иной национальной и исторической темой.

211

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.49. Готический шрифт. Гарнитура Deutsch Gothic

Кроме вышеперечисленных шрифтов в настоящее время существуют и создаются шрифты, обладающие специфическими графическими характеристиками. Это позволяет расширить диапазон декоративных шрифтовых гарнитур, а также облегчает процесс создания необходимого художественного образа текста. В качестве таких шрифтов можно выделить трафаретные, точечные, технические, художественно-изобразительные, а также ряд других художественно-образных шрифтов.

Трафаретные шрифты создаются с помощью трафарета или имитируют данный способ воспроизведения графических знаков (рис. 5.50). С данной группой схожи шрифтовые гарнитуры, в которых графика знаков имитирует отпечаток штампа или пе-

А Б В Г Д Е Ж З И
К Л М Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч Ш Щ
Ь Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.50. Трафаретный шрифт. Гарнитура Glasten

чатной машинки (рис. 5.51). Знаки *точечных шрифтов* состоят из рядов точек круглой формы (рис. 5.52), а знаки *технических шрифтов* – из элементов квадратной или прямоугольной формы (рис. 5.53). И те и другие печатные шрифты имитируют различные технические средства воспроизведения текстовой информации. *Художественно-изобразительные шрифты* обладают ярко выраженными художественно-образными качествами. В графике данных шрифтовых знаков используются изобразительные мотивы в виде реалистичных или стилизованных изображений объектов окружающего мира (рис. 5.54). Кроме того, широко используются фактуры и текстуры, имитирующие те или иные материалы, а также цвет и другие художественно-графические приемы.

А Б В Г Д Е Ж З И
К Л М Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч Ш Щ
Ь Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.51. Гарнитура Sorona (имитация шрифта печатной машинки)

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х Ц
Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

Рис. 5.52. Точечный шрифт. Гарнитура Perfograma

А Б В Г Д Е Ж З И К
Л М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я

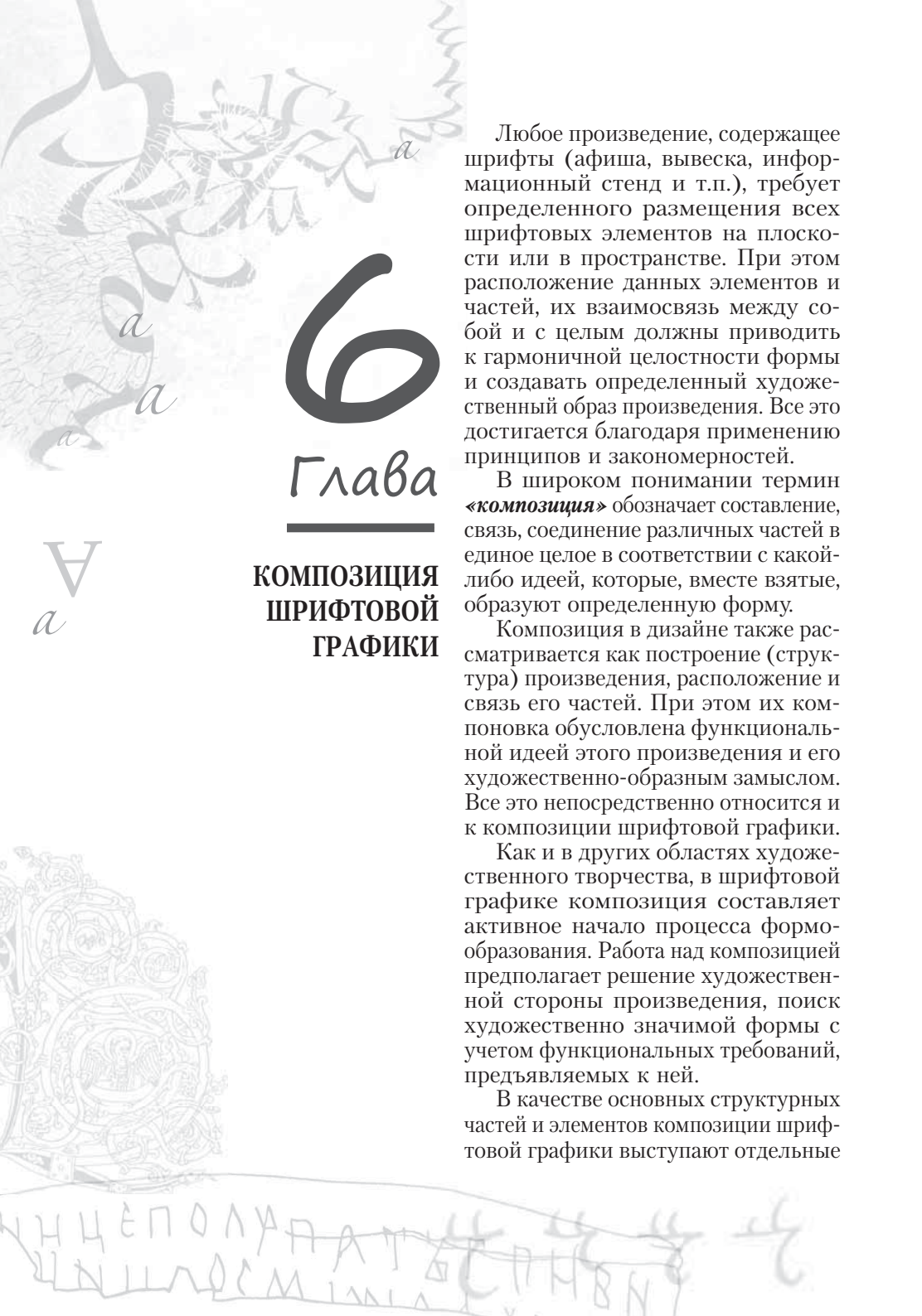
Рис. 5.53. Технический шрифт. Bulgaria Raxel Car

А В С D E F G H I
J K L M N O P Q
R S T U V W X Y Z

Рис. 5.54. Художественно-изобразительный шрифт. Гарнитура Garden Display Caps

Контрольные вопросы

1. В чем заключается главное отличие декоративных шрифтов от рубленых?
2. Назовите область использования декоративных шрифтов.
3. Дайте характеристику основным группам декоративных шрифтов.



6

Глава

КОМПОЗИЦИЯ ШРИФТОВОЙ ГРАФИКИ

Любое произведение, содержащее шрифты (афиша, вывеска, информационный стенд и т.п.), требует определенного размещения всех шрифтовых элементов на плоскости или в пространстве. При этом расположение данных элементов и частей, их взаимосвязь между собой и с целым должны приводить к гармоничной целостности формы и создавать определенный художественный образ произведения. Все это достигается благодаря применению принципов и закономерностей.

В широком понимании термин «**композиция**» обозначает составление, связь, соединение различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей, которые, вместе взятые, образуют определенную форму.

Композиция в дизайне также рассматривается как построение (структура) произведения, расположение и связь его частей. При этом их компоновка обусловлена функциональной идеей этого произведения и его художественно-образным замыслом. Все это непосредственно относится и к композиции шрифтовой графики.

Как и в других областях художественного творчества, в шрифтовой графике композиция составляет активное начало процесса формообразования. Работа над композицией предполагает решение художественной стороны произведения, поиск художественно значимой формы с учетом функциональных требований, предъявляемых к ней.

В качестве основных структурных частей и элементов композиции шрифтовой графики выступают отдельные

шрифтовые знаки (буквы, цифры, знаки препинания и пр.), слова, отдельные строки текста и текстовые блоки (абзацы, колонки и т.д.).

Композиционная организация шрифтовых элементов решает две основные задачи:

- 1) обеспечение удобочитаемости шрифта и текста в целом;
- 2) создание определенного художественного образа в соответствии с содержанием текстовой информации.

Решение этих задач основано на общей цели композиции шрифтовой графики и дизайна в целом – получить функциональную форму объекта, имеющего эстетическую ценность.

Композиция произведения шрифтовой графики, как и любого другого художественного произведения, создается на основе определенных законов, исторически сформировавшихся в процессе художественной практики. Закономерности композиции являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей явлений окружающего мира и выступают в художественно претворенном виде.

Основными закономерностями композиции являются целостность, равновесие, соподчинение и равноценность элементов.

Целостность. Благодаря соблюдению этого закона шрифтовое произведение воспринимается единым неделимым целым, а не суммой разрозненных частей.

Целостность композиции проявляется:

- 1) в единстве взаимосвязанных элементов и частей формы шрифтового произведения;
- 2) в единстве содержания произведения и его формы.

В целостной композиции все взаимосвязано и подчинено единой идее, художественному замыслу или функциональному назначению. Целостность шрифтового произведения дает возможность сразу охватить его взглядом, выделить основную и дополнительные части, а также определить взаимосвязь всех его элементов.

Основополагающими чертами закона целостности являются неделимость композиции и необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов. Неделимость композиции закладывается в конструктивной идее произведения и достигается благодаря системе внутренних взаимосвязей между структурными элементами произведения. Таким образом, благодаря организации всех компонентов формы в соответствии с общей идеей достигается гармоничная упорядоченность и композиционная целостность произведения.

Равновесие – это такое состояние композиции, при котором все элементы сбалансированы между собой. В результате уравновешенные части целого приобретают зрительную устойчивость.

Композиционное равновесие связано с характером организации элементов и пространства, пропорциями, расположением композиционных осей, тональными и цветовыми отношениями частей целого.

Равновесие как равенство величин характерно для симметричных композиций, где одна часть повторяет другую, создавая при этом уравновешенность боковых частей или верха и низа. Однако закон равновесия не сводится к абсолютному подобию частей композиции. Наиболее важным условием является сбалансированность частей по степени выразительности. Это особенно характерно для асимметричных композиций, где уравновешенные части целого, обладая различными визуальными свойствами (размером, формой, фактурой, цветом и т.д.), имеют одинаковую степень выразительности и активности. Например, крупный элемент простой формы может быть уравновешен другим – меньшей площади, но насыщенного цвета или сложной формы.

Соподчинение и равноценность элементов. Согласно этой закономерности в композиционном произведении могут быть установлены два способа взаимосвязи между элементами: соподчинение и равноценность.

Посредством первого способа организовано большинство композиций как шрифтовой графики, так и художественных произведений в целом. Это связано с тем, что соподчинение частей композиции обеспечивает гармоничную целостность формы.

Соподчинение элементов проявляется в выделении центра композиции, которому подчинены все остальные элементы, неразрывно связанные между собой и со своим положением на плоскости. Таким образом, в композиции существует главное и второстепенное, т.е. возникает определенная иерархия. Кроме того, в композиции могут присутствовать и акценты – элементы, занимающие по значимости промежуточное положение между главным и второстепенным. Их наличие позволяет увеличить число уровней иерархии, обогатив при этом композицию. Иерархичность структуры задает последовательность восприятия элементов, составляющих композиционное произведение (рис. 6.1).

Центр композиции – это смысловой и структурный центр, в котором сосредоточена основная идея произведения и который в первую очередь привлекает внимание зрителя. В качестве центра композиции может выступать один элемент, их группа, пространство или часть произведения.

Композиционный центр играет главенствующую роль в композиции, подчиняя акценты и второстепенные элементы, которые менее важны для выражения идейного содержания произведения. При



Рис. 6.1. Соподчинение элементов в композиции шрифтовой графики. П.А. Кашевский. «Иерархия». 2012 г.

этом акценты и второстепенные элементы, подчиняясь главному и вместе с тем усиливая основную идею композиции, образуют вместе с ним единое целое – произведение шрифтового искусства.

Композиционный центр может выделяться среди остальных элементов величиной, положением в пространстве, формой, фактурой, текстурой, цветом, степенью проработки элемента, освещением и т.п.

Отношения и связи между элементами композиции могут быть организованы не только по принципу соподчинения. Вторым способом отношений между элементами композиции является **равноценность**. Элементы, организованные таким способом, равноценны по своей значимости и степени активности. В такой композиции нет ни главного, ни второстепенного. При этом целостность и единство элементов достигаются в основном ритмической структурой композиционного произведения (рис. 6.2).

Рассмотренные закономерности лежат в основе построения шрифтовых композиций. Они обеспечивают гармоничность формы, а также выступают в качестве композиционных свойств. Таким образом, композиция любого произведения должна обладать уравновешенностью частей, а также целостностью и единством всех элементов, что может быть достигнуто благодаря их соподчинению или их равноценности.



Рис. 6.2. Композиция шрифтовой графики с равноценным отношением между элементами [42]

Кроме того, важными **свойствами композиции** являются статичность и динамичность.

Статичность – это визуальное выражение состояния покоя, стабильности и устойчивости формы в ее конструктивной основе.

В статичной композиции преобладают горизонтальные и вертикальные направления, а также формы, стороны которых имеют данную направленность, – квадрат и прямоугольники различных пропорций. Кроме того, симметричность формы или всей композиционной структуры позволяет достичь ощущения статичности. Диагональные или наклонные направления и линии в статичных композициях играют только подчиненную роль.

Динамичность – это визуальное выражение состояния движения.

Динамичная композиция, как и отдельная форма, обладает активной односторонней направленностью. Асимметричность построения, а также применение наклонных и диагональных направлений позволяют создать динамичную композицию.

Динамика в композиции может быть целенаправленной, когда все элементы двигаются в одном направлении, или разнонаправленной,

когда движение несколько хаотично и каждый элемент устремлен в свою сторону. При этом возможна различная степень динамичности – от легкой и медленной до стремительной и напористой.

Вышерассмотренные законы и свойства композиции реализуются с помощью ряда средств, которые используются в процессе работы над созданием шрифтовых композиций.

Основными средствами организации композиции являются контраст, нюанс, тождество, симметрия, асимметрия, ритм, пропорциональность, масштабность. Эти средства направлены на эстетическую организацию, структурирование и гармонизацию всех частей и элементов композиции. Применение тех или иных средств позволяет достичь различного визуального эффекта в соответствии с поставленными задачами.

Таким образом, результатом применения данных средств является комплексная эстетическая организация двух составляющих композиционного произведения: конструктивных особенностей формы и ее визуальных качеств.

В соответствии с вышеизложенным **основными требованиями, предъявляемыми к композиции шрифтовой графики**, являются:

- 1) гармоничная целостность и единство элементов;
- 2) единство формы и передаваемого содержания;
- 3) уравновешенность частей по визуальной массе и степени выразительности;
- 4) взаимосвязь между элементами посредством их соподчинения или их равноценности;
- 5) ясность и четкость структуры;
- 6) стилевое единство шрифтовой графики;
- 7) художественная образность и эстетическая выразительность композиции.

Композиции шрифтовой графики могут быть весьма разнообразны. Рассмотрим основные аспекты, на основании которых можно классифицировать шрифтовые композиции.

1-й аспект. С точки зрения способа передачи определенного содержания композицию шрифтовой графики можно подразделить на формальную и содержательную.

Формальная композиция шрифтовой графики представляет собой композиционное произведение абстрактного характера, где шрифтовые знаки не несут конкретной информации и прямого содержания, а создают только определенный художественно-эмоциональный образ (рис. 6.3, цв. вкл.). При этом элементы шрифтовой композиции представляют собой набор разрозненных букв, цифр и других знаков, не связанных между собой по смыслу, а объединенных только стилистикой графического решения. В таких композициях

выражение определенной темы и создание необходимого художественного образа произведения осуществляется через визуальные качества шрифтовых элементов и композиционные особенности их организации. В качестве наиболее характерных примеров таких композиций могут выступать произведения каллиграфии.

Содержательная композиция шрифтовой графики представляет собой произведение, где его элементами являются текстовые блоки, предложения и графические формы слов, выражающие конкретную информацию (рис. 6.4, цв. вкл.). Примерами композиций такого рода могут быть афиша, плакат. В них текст непосредственно передает определенную информацию, а графическая форма самих шрифтовых элементов и их расположение визуальнo выражают передаваемое содержание (рис. 6.5, цв. вкл.).

2-й аспект. По количеству составляющих единиц, как отмечает П.А. Семченко [22, с. 58], композиция шрифтовой графики подразделяется на однофигурную, многофигурную и алфавитную.

Однофигурная композиция представлена одним шрифтовым элементом или комбинациями на основе его повтора (рис. 6.6).

Многофигурная композиция состоит из различных шрифтовых элементов: букв, цифр, знаков препинания, шрифтовых символов и пр. (рис. 6.7, цв. вкл.).

Алфавитная композиция включает все буквы алфавита одного шрифта, а иногда цифры и знаки препинания. При этом сохраняется алфавитная последовательность расположения знаков (рис. 6.8, 6.9).



Рис. 6.6. Однофигурная композиция шрифтовой графики. П.А. Кашевский. 2014 г.



Рис. 6.8. Алфавитная композиция. П.А. Кашевский. 2014 г.

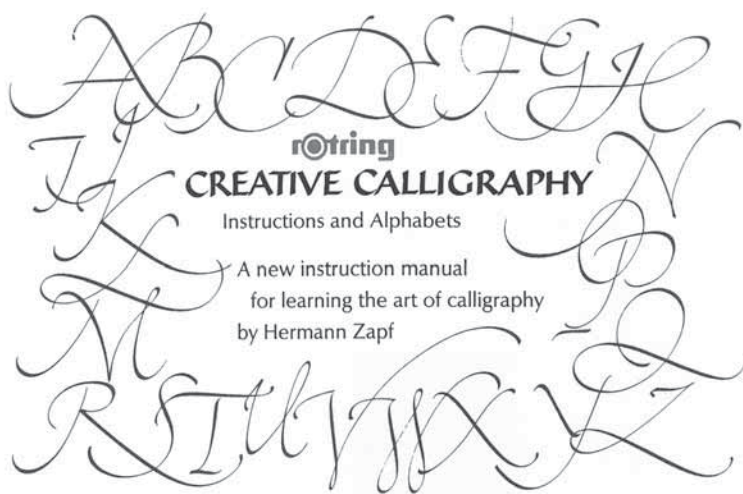


Рис. 6.9. Алфавитная композиция [42]

3-й аспект. По принципу композиционной организации и взаимодействия в ней элементов и пространства выделяют структурную и пластическую шрифтовые композиции.

Структурная композиция обладает четко выраженной, логически обоснованной структурой построения. В такой композиции можно достаточно легко выявить основные пропорциональные отношения как составных частей, так и целого, их геометрическую форму, взаимосвязь и направленность внутренней динамики произведения (рис. 6.10, цв. вкл.).

Пластическая композиция, в отличие от структурной, является более сложной по своей организации и взаимосвязям между элементами. В композициях такого рода логика построения выявлена нечетко, а внутренняя динамика и общая направленность шрифтовых форм во многом обусловлены профессиональным мастерством исполнителя, а не только закономерностями построения. Данная разновидность шрифтовых композиций широко представлена каллиграфическими произведениями, выполненными в свободной авторской манере (рис. 6.11).

Кроме того, композиция шрифтовой графики может подразделяться:

- 1) по степени сложности и количественному составу элементов – на простую и сложную;
- 2) по направленности и пропорциональным отношениям сторон произведения – на горизонтальную и вертикальную;
- 3) по принципу организации элементов и их взаимосвязи с окружающим пространством – на замкнутую и неограниченную;
- 4) по наличию внутреннего движения – на статичную и динамичную;
- 5) по степени различия между элементами – на контрастную и нюансную;
- 6) по степени визуальной активности – на выразительную и невыразительную;
- 7) по подобию частей – на симметричную и асимметричную;
- 8) по цветовому решению – на хроматическую и ахроматическую.

Данный перечень является ориентировочным и может быть расширен в соответствии с тем, какой принцип классификации шрифтовых композиций взят за основу. Несомненно, ни одна из характеристик не исключает другую, например сложная композиция может быть при этом горизонтальной, симметричной, выразительной, ахроматической и т.д. Таким образом, вышеперечисленные классификации призваны дать более точную и разностороннюю характеристику композиции шрифтовой графики.

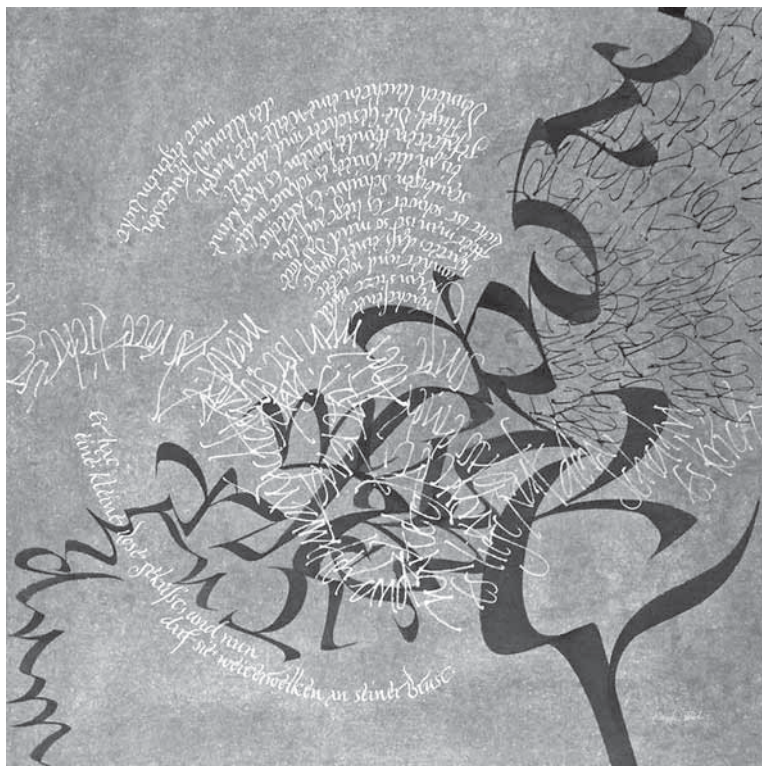


Рис. 6.11. Пластическая композиция шрифтовой графики. Пропфе Йофхим. «Сторожевой огонь» [47]

На гармоничное восприятие шрифта и текста в целом оказывают влияние композиционные качества самих букв, их организация в строке и взаимодействие в текстовом блоке.

В соответствии с этим композиция шрифтовой графики предполагает гармоничную организацию шрифтовых элементов разных уровней:

- буквенных знаков;
- текстовых строк;
- текстовых блоков;
- текстового произведения.

Очевидно, что первичные уровни оказывают непосредственное влияние на композиционные качества и особенности восприятия элементов последующего уровня.

6.1. Композиция буквенных знаков

Композиционная организация буквенных знаков основывается на особенностях их конструктивного построения и пропорциональных отношениях частей и предполагает создание художественно значимой формы, обладающей определенными визуальными качествами.

Композиционное построение буквенных знаков зависит от следующих факторов: конструктивные особенности и форма букв; пропорциональное соотношение составных частей букв, а также ширины и высоты букв; насыщенность букв; контраст штрихов знаков.

Конструктивные особенности и форма букв. Композиция буквенных знаков обусловлена наличием и характером расположения их основных частей. Эти особенности конструктивного построения знаков определяются графемами прописных и строчных букв и непосредственно влияют на их форму и силуэт.

Относительно композиционных качеств форма букв может быть симметричной и асимметричной, что, соответственно, определяет статичность и динамичность знаков.

Буквы симметричной формы: А, Д, Ж, Л, М, Н, О, П, Т, Ф, Х, Ш. Правая и левая части этих букв зеркально повторяют друг друга, что максимально уравнивает форму знака и делает его статичным. Буквы Д и Л, в зависимости от особенностей начертания, могут иметь и асимметричное строение.

Буквы асимметричной формы могут иметь разную направленность динамики: прямую, при которой форма знаков направлена и открыта вправо, т.е. в направлении чтения, и обратную, при которой форма открыта влево, против направления чтения.

Асимметричные буквы *прямой направленности*: Б, В, Г, Е, И, К, Р, С, Ц, Щ, Ъ, Ы, Ь, Ю.

Асимметричные буквы *обратной направленности*: Д, З, Л, Ч, Э, Я.

Форма этих букв обладает определенной динамикой, движением, направленным вправо или влево.

На степень динамики также влияют наклоны буквенных знаков и индивидуальные особенности рисунка шрифта. Наклонные шрифты всегда кажутся динамичными по сравнению с прямыми. Это относится и к наклонному и прямому начертанию шрифта одной гарнитуры. Обычно наклон основных штрихов знаков составляет около 75° к линии шрифта. Кроме того, дополнительная динамика может возникать благодаря использованию в знаках шрифта различных декоративных элементов и росчерков. Такой динамичностью обладают каллиграфические шрифты, а также курсивные варианты начертания печатных шрифтов, призванные имитировать беглый рукописный почерк (рис. 6.12).

Каллиграфические шрифты

Курсивное начертание

Рис. 6.12. Динамичность каллиграфических шрифтов и курсивных вариантов начертания печатных шрифтов

Следует отметить, что чем больше выражена индивидуальность букв и их дифференцированность в рамках одного шрифта, тем сложнее и богаче становится его ритм и, соответственно, степень его выразительности и активности. Так, сложный ритм шрифтов антиквы делает текст эстетически выразительным и обеспечивает хорошие условия для его восприятия, в отличие от упрощенного ритма малоконтрастного узкого гротеска, придающего тексту излишнюю монотонность и пассивность, что ведет к зрительному утомлению (рис. 6.13).

225

а

Трудно определить, чем сама наружность доктора Кинроса сразу отличала его в толпе, так что, завидя его, вы бы тотчас подумали: вот интересный человек, хорошо бы с ним познакомиться. Может быть он так располагал к себе исключительной терпимостью, написанной на его лице и обещающей вам, что он вам близок и вас поймет.

б

Трудно определить, чем сама наружность доктора Кинроса сразу отличала его в толпе, так что, завидя его, вы бы тотчас подумали: вот интересный человек, хорошо бы с ним познакомиться. Может быть он так располагал к себе исключительной терпимостью, написанной на его лице и обещающей вам, что он вам близок и вас поймет.

Рис. 6.13. Особенности ритмического строя шрифтов антиквы (*а*) и гротеска (*б*)

Пропорциональное соотношение составных частей букв, а также ширины и высоты букв. Между частями буквенных знаков должны быть установлены *гармоничные пропорциональные отношения*, что определяет гармоничность композиционного построения знаков и их восприятие. При этом основным ориентиром будет являться

средняя линия шрифта, относительно которой строятся основные части букв. Как указывалось в главе 3, округлые элементы в буквах **Б, В, З, Ё, Ы, Ъ** располагаются немного выше средней линии шрифта, а в буквах **Р, Ч, Я** – ниже. Соединительные штрихи в буквах **Е, Ж, К, Н, Ю** располагаются на оптической линии шрифта, т.е. немного выше середины. Это расположение конструктивных элементов знаков обеспечивает зрительную уравновешенность и гармоничную пропорциональность верхних и нижних частей буквы.

При композиционном построении шрифта важнейшим фактором также является ***пропорциональность ширины буквы ее высоте***. Этот фактор может рассматриваться в трех аспектах:

- 1) пропорциональные отношения букв различных гарнитур;
- 2) отношения букв алфавита в пределах одного шрифта;
- 3) различные виды начертаний букв одного шрифта.

1-й аспект. Многообразие различных гарнитур шрифтов предполагает такое же многообразие пропорциональных отношений ширины и высоты букв. В пределах каждой гарнитуры устанавливаются определенные пропорциональные соотношения сторон знаков, что является одной из ее отличительных характеристик. Таким образом, одни и те же шрифтовые знаки разных гарнитур могут иметь разные пропорции (рис. 6.14).

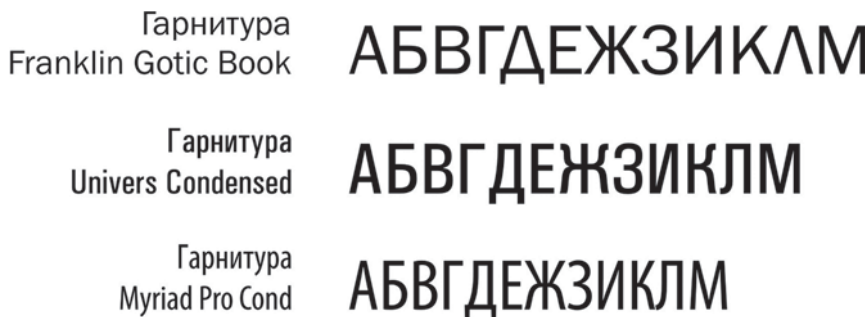


Рис. 6.14. Пропорции шрифтовых знаков различных гарнитур

2-й аспект. В рамках одного шрифта буквы алфавита имеют различную ширину, что соответствует исторически сложившимся формам. За основу принимается деление по ширине на три группы: узкие, нормальные и широкие буквы. При этом в основе построения знаков, имеющих гармоничные пропорции, лежит квадрат. Ширина нормальных букв (**А, Н, П** и др.) составляет $\frac{3}{4}$ высоты квадрата, ширина узких букв (**В, Г, Е**) – $\frac{1}{2}$ высоты квадрата, а

широкие буквы (**Ж, М, Ш** и др.) имеют одинаковое отношение сторон и вписываются в квадрат. Здесь необходимо помнить, что эти отношения являются ориентировочными и определяют лишь основные принципы пропорциональной зависимости ширины и высоты различных букв алфавита. В рамках одного шрифта буквы представлены большим разнообразием пропорциональных отношений. Использование таких шрифтов позволяет достичь ритмического разнообразия и выразительности шрифтовой композиции. Наряду с *пропорциональными* шрифтами существуют и *моноширинные*, в которых буквы имеют одинаковую ширину. Однако это зачастую придает им излишнее однообразие и монотонность, что снижает художественно-эстетические качества шрифта.

3-й аспект. В пределах одной гарнитуры все шрифтовые знаки по ширине (плотности) могут иметь узкое, нормальное и широкое начертание (рис. 6.15). Это относится в первую очередь к печатным шрифтам, где варианты начертаний специально разрабатываются в рамках каждой гарнитуры. Однако иногда возникает необходимость изменения пропорций рукописного шрифта, что следует делать достаточно осторожно, сохраняя соотношение толщины штрихов и форму всех элементов знаков.



Рис. 6.15. Варианты начертания шрифтового знака: узкое, нормальное, широкое

Выбор тех или иных пропорциональных отношений ширины и высоты букв, а также их частей оказывает непосредственное влияние как на ритмический строй шрифта, его удобочитаемость, так и на его эстетические и художественно-образные качества (статичность, динамичность, вертикальную или горизонтальную направленность знаков, степень их активности и выразительности, декоративность и т.д.).

Насыщенность букв. На композиционные качества букв влияет степень их насыщенности, которая определяется изменением толщины основных и соединительных штрихов, а также соотношением площади белого и черного в рисунке букв.

В рамках одной гарнитуры шрифта возможна *различная степень насыщенности знаков*: светлая, обычная, полужирная, жирная (рис. 6.16). Чем больше насыщенность элементов букв, тем



Рис. 6.16. Варианты степени насыщенности шрифтового знака: светлая, обычная, полужирная, жирная

массивнее и тяжелее они кажутся, и наоборот, шрифты светлого начертания кажутся более легкими. Таким образом, восприятие визуальной массы букв непосредственно зависит от степени насыщенности штрихов знаков.

Одним из важнейших факторов, влияющих на композиционные качества знаков, является размер внутрибуквенного просвета, т.е. пространство, заключенное между штрихами знака. Он непосредственно зависит от рисунка букв и определяется плотностью и насыщенностью шрифта. Необходимо добиваться такого соотношения массы штрихов и пространства, при котором буквенный знак будет смотреться гармоничным, с оптически верным соотношением толщины основных и соединительных штрихов, обладающим нюансной проработанностью всех элементов и эстетической завершенностью.

Контраст штрихов знаков. Данный фактор предполагает влияние на гармоничное восприятие букв соотношения толщины соединительных штрихов к толщине основных. Это связано с тем, что излишне контрастные шрифты (с отношением 1:5 и более), как и неконтрастные (1:1), утомляюще воздействуют на человека, снижая удобочитаемость текста. Для нормального восприятия текста, особенно большого по объему, шрифт должен иметь средний контраст штрихов, как и общую сдержанность в пластике и пропорциях. Однако шрифты, характеризующиеся излишним контрастом или его отсутствием, могут применяться в небольших по длине текстах, которым необходимо придать визуальную активность с целью привлечения внимания зрителя.

Контрольные вопросы

1. От каких факторов зависит композиционное построение буквенных знаков?
2. В чем заключается суть такого фактора, как пропорциональное соотношение составных частей букв, а также ширины и высоты букв?

6.2. Композиция текстовых строк

На композиционное построение строки как минимальной текстовой единицы оказывают непосредственное воздействие следующие факторы: расстояния между буквами; расстояния между словами; ширина строки, а также различные композиционные качества самих букв (статичность, динамичность и т.д.).

Расстояния между буквами. Оптимальные межбуквенные расстояния (интервалы) обеспечивают благоприятные условия для восприятия текста и влияют на его удобочитаемость. Прежде всего они зависят от величины букв: чем мельче шрифт, тем относительно больше должны быть расстояния между знаками, и наоборот, при увеличении размеров шрифта расстояния между ними необходимо уменьшать. Слишком маленькие расстояния чересчур уплотняют текст, а слишком большие делают текст разреженным, нарушая целостность его восприятия и визуальное единство знаков. И то и другое негативно сказывается на восприятии текста и его удобочитаемости.

229

Следует отметить, что механическая расстановка одинаковых интервалов между всеми буквами может нарушить целостность слов из-за образующихся визуальных дыр или, наоборот, уплотнений. Это связано с тем, что буквы имеют разную конструкцию и, соответственно, оптические поля разной конфигурации. В результате между буквами образуются интервалы разной формы и величины, нарушающие целостность ритмического строя строки (рис. 6.17, а) Поэтому расстановка интервалов между определенными сочетаниями букв требует индивидуального подхода в каждом конкретном случае (рис. 6.17, б). В качестве таких сочетаний выступают прописные буквы, например: **ГА, ГД, ГЛ, ТА, АЛ, АО, АТА, БТ** и др. Процесс визуального выравнивания межбуквенных расстояний в подобных сочетаниях называется *кернингом*, а сами сочетания – *кернинговыми парами*.

Расстояния между словами. Как и межбуквенные, расстояния между словами оказывают влияние на ритмические и композиционные качества строки, на визуальную плотность текста. Величина междусловного пробела зависит от величины букв. В качестве ориентира можно использовать прописную букву **М** выбранного шрифта. При этом пробел может быть равен ширине этой буквы соответствующего размера. Однако оптимальный пробел составляет $\frac{1}{2}$ этой ширины, а в некоторых случаях – $\frac{1}{4}$.

Несмотря на эти рекомендации, главным ориентиром при выборе величины пробела между словами все же является визуальное вос-



Рис. 6.17. Межбуквенные интервалы:

230

a – нарушение ритмического строя слова за счет механической расстановки интервалов одинаковой величины; *б* – индивидуальный подход в расстановке интервалов обеспечивает визуальную целостность слова

a Трудно■определить, чем сама наружность доктора Кинроса сразу отличала его в толпе, так что, завидя его, вы бы тотчас подумали: вот интересный человек, хорошо бы с ним познакомиться. Может быть он так располагал к себе исключительной терпимостью, написанной на его лице и обещающей вам, что он вам близок и вас поймет.

б Трудно■определить, чем сама наружность доктора Кинроса сразу отличала его в толпе, так что, завидя его, вы бы тотчас подумали: вот интересный человек, хорошо бы с ним познакомиться. Может быть он так располагал к себе исключительной терпимостью, написанной на его лице и обещающей вам, что он вам близок и вас поймет.

в Трудно■определить, чем сама наружность доктора Кинроса сразу отличала его в толпе, так что, завидя его, вы бы тотчас подумали: вот интересный человек, хорошо бы с ним познакомиться. Может быть он так располагал к себе исключительной терпимостью, написанной на его лице и обещающей вам, что он вам близок и вас пой-

Рис. 6.18. Величина междусловных пробелов в строке:

a – нормальная; *б* – маленькая; *в* – большая

приятие строки текста и соотношение массы шрифта и окружающего его пространства. Междусловные пробелы в одной строке должны быть одинаковыми, а в смежных строках не должны резко отличаться между собой (рис. 6.18, а). Необходимо помнить, что слишком тесные междусловные пробелы приводят к уплотнению строки и ее однообразию (рис. 6.18, б), а слишком широкие интервалы хоть и обостряют ритм, но снижают удобочитаемость текста (рис. 6.18, в).

Ширина строки. Композиция шрифтовой строки подразумевает нахождение ее оптимальной ширины, которая зависит от ряда факторов: рисунка шрифта, высоты букв, величины окружающего пустого пространства, наличия и характера смежных строк или других элементов, целевого назначения шрифтового произведения и т.д.

Для каждого конкретного случая ширина строки определяется индивидуально, однако в практике печатного дела принято считать, что в строке «идеальной ширины» уместается 50–55 знаков.

Контрольные вопросы

1. Какие факторы оказывают непосредственное влияние на композиционное построение строки?
2. Дайте определение понятиям «кернинг» и «кернинговые пары».

6.3. Композиция текстовых блоков

Композиция текстовых блоков подразумевает композиционную организацию нескольких строк текста, например, в заголовках или абзацах основного текста.

Важными факторами, влияющими на композиционные качества текста, являются: величина междустрочных расстояний; общий силуэт текста; выделения в тексте.

Величина междустрочных расстояний. Данная величина должна обеспечивать нормальные условия для восприятия текста.

При написании текста прописными буквами оптимальной величиной междустрочного расстояния является отношение в пределах от 0,5 до 1 высоты буквы. Таким образом, интерлиньяж, как расстояние между базовыми линиями соседних строк, будет составлять 1,5–2 высоты буквы (рис. 6.19). В текстах, написанных строчными буквами, оптимальное расстояние – 2 высоты буквы, т.е. интерлиньяж должен составлять 3 высоты буквы (рис. 6.20). Это связано с тем, что строчные буквы имеют нижние и верхние выносные элементы, которым необходимо дополнительное пространство между строками, для того чтобы они не сливались с



Рис. 6.19. Величина междустрочных расстояний и интерлиньяжа при написании текста прописными буквами

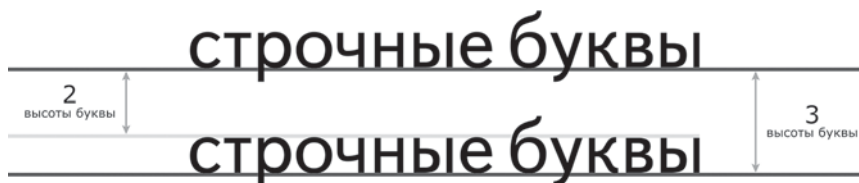


Рис. 6.20. Величина междустрочных расстояний и интерлиньяжа при написании текста строчными буквами

элементами соседних строк. Особенно много выносных элементов в курсивных шрифтах, сложившихся на основе каллиграфических. Эти элементы непосредственно влияют на ритм строк, их эстетику и степень активности текста.

Интерлиньяж зависит от длины строк. В средних и длинных текстовых строках применяют средний интерлиньяж. В коротких надписях возможно уменьшение междустрочных расстояний, что позволяет более целостно воспринимать текст, расположенный на разных строках, а также повысить степень выразительности текста в целом. Возможно также полное сближение текстовых строк в надписях, выполняющих прежде всего художественно-образные функции. Однако излишняя выразительность текста не должна мешать его удобочитаемости. Увеличение интерлиньяжа возможно в том случае, если вокруг текстового блока достаточно много свободного пространства и не нарушается визуальное единство строк и текста в целом.

Кроме того, на величину межстрочных расстояний влияет содержание текста и расстановка смысловых акцентов в тексте. Так, сближение строк текста уместно там, где сочетания слов в разных строках по смыслу образуют единое, неразрывное целое и должны читаться в одной интонации. Если какая-либо строка несет основную смысловую нагрузку всего текста, то расстояние между смежными с ней строками может быть увеличено – это позволит визуально выразить интонационную паузу в тексте.

Общий силуэт текста. Общая конфигурация текста зависит прежде всего от его компоновки, обусловленной содержанием передаваемой информации. Это имеет непосредственное отношение к заголовкам, в которых силуэт текстовых строк помогает легче воспринимать их содержание. При этом необходимо помнить, что заголовок должен разбиваться на строки по смыслу.

Основными видами компоновки текстовых строк являются симметричная – по центру или «в блок» и асимметричная – по краю (левому или правому) или каскадом.

При **симметричной компоновке** вертикальная ось симметрии проходит через середину текстовых строк и делит их на две равные части – левую и правую. При этом в симметричной компоновке **по центру** текстовые строки имеют разную длину, образуя сложный силуэт текста (рис. 6.21), при компоновке **«в блок»** все строки текста вписываются в прямоугольник (рис. 6.22). Это достигается благодаря увеличению межбуквенных или междусловных расстояний. Однако чрезмерное увеличение расстояний приводит к нарушению ритмического строя и резкому снижению удобочитаемости текста. В таком случае необходимо отказаться от данного вида компоновки текста.

Красива и разнообразна природа нашей
республики. Неповторимое очарование придают ей
озера, без которых невозможно представить себе
ни ландшафта Белорусского Поозерья, ни
полесские пейзажи.

Рис. 6.21. Симметричная компоновка строк по центру

Красива и разнообразна природа нашей
республики. Неповторимое очарование придают ей
озера, без которых невозможно представить себе ни
ландшафта Белорусского Поозерья, ни полесские
пейзажи.

Рис. 6.22. Симметричная компоновка строк «в блок»

При **асимметричной компоновке** текст выравнивается **по левому** или **правому краю** (рис. 6.23, 6.24). Таким образом образуется флаговая композиция, в которой силуэт текста с одной стороны образован вертикальной прямой, а с другой – имеет сложный контур за счет строк разной длины. В случае левосторонней и правосторон-

Красива и разнообразна природа нашей
республики. Неповторимое очарование придают ей
озера, без которых невозможно представить себе
ни ландшафта Белорусского Поозерья, ни
полесские пейзажи.

Рис. 6.23. Асимметричная компоновка строк по левому краю

Красива и разнообразна природа нашей
республики. Неповторимое очарование придают ей
озера, без которых невозможно представить себе
ни ландшафта Белорусского Поозерья, ни
полесские пейзажи.

Рис. 6.24. Асимметричная компоновка строк по правому краю

ней компоновки образуется динамичная композиция текста. Однако при прочих равных условиях, в соответствии с особенностями зрительного восприятия, левосторонняя компоновка предпочтительнее, чем правосторонняя.

Компоновка каскадом также относится к асимметричной композиции. В данном случае текстовые строки располагаются с постепенным смещением вправо или влево, образуя каскад (рис. 6.25). При этом образуется выразительная компоновка строк обладающих сильной динамикой. Однако необходимо помнить, что такое расположение снижает удобочитаемость текста.

Красива
и разнообразна
природа
нашей республики.
Неповторимое
очарование
придают ей озера,
без которых
невозможно
представить себе
ни ландшафта
Белорусского Поозерья,
ни полесские
пейзажи.

Рис. 6.25. Асимметричная компоновка строк каскадом

Кроме того, строки могут компоноваться таким образом, что их общий силуэт будет вписываться в какую-либо геометрическую фигуру – трапецию, треугольник, круг, овал и т.п.

Выделения в тексте. В тексте часто возникает необходимость выделить определенное слово или словосочетание: фамилию, название, дату и подобное с целью их смысловой акцентировки. В данном случае *выделением* называется особое оформление отдельных слов или частей текста, которое подчеркивает их значение.

Все виды выделений в тексте делятся на три группы: шрифтовые, нешрифтовые и комбинированные.

Шрифтовые выделения в тексте

1. Использование различных видоизменений шрифта в рамках одной гарнитуры

Это особенно актуально для текстового набора, где возможно применять различные виды начертаний – курсивное, полужирное или полужирное курсивное. В рукописных шрифтах возможно использование букв различной насыщенности и наклона в рамках одного рисунка шрифта. Курсивное или более светлое начертание используется в основном для выделения достаточно больших объемов текста, например цитат, так как не слишком резко выделяется на общем текстовом фоне. Кроме того, светлым курсивом выделяются фамилии авторов, эпиграфы, подписи к рисункам, термины, краткие формулировки и т.п.

Полужирное начертание в наборном тексте или насыщенный вариант шрифта в рукописном является одним из наиболее сильных средств выделения. Как правило, он используется в заголовках, в шапках таблиц, пояснительных надписях к рисункам и схемам.

2. Использование капитальных (прописных) букв

Написание текста прописными буквами практически всегда применяется в заголовках, однако они читаются труднее и медленнее, чем строчные, поэтому пригодны для небольших по объему текстов (рис. 6.26).

ПРИНЦИПЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЦВЕТА В ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Правильное использование цвета в производственной среде является одним из путей улучшения условий трудовой деятельности людей.

Рис. 6.26. Выделение текста заголовка с помощью прописных букв

3. Использование шрифта, отличного от основного

Один из активных способов выделения, при котором нужен для выделения текст пишется или набирается другой гарнитурой шрифта (рис. 6.27). При этом важным условием является сочетание и согласованность двух шрифтов.

ПРИНЦИПЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЦВЕТА В ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Правильное использование цвета в производственной среде является одним из путей улучшения условий трудовой деятельности людей.

236

Рис. 6.27. Выделение текста заголовка с помощью шрифта, отличного от основного

Нешрифтовые выделения в тексте

1. Увеличение межбуквенного интервала в словах (разрядка)

Этот способ рекомендуется применять к прописным буквам и нежелательно применять к строчным. При этом надо учитывать, что большие объемы текста с увеличенными интервалами между знаками читаются значительно медленнее текста с нормальными интервалами.

Разрядка может быть эффективно применена как способ выделения в уже выделенном тексте (рис. 6.28).

Г Л А В А VI. ФОРМА ПРЕДМЕТОВ В ПЕРСПЕКТИВЕ

**Чтобы правдиво изобразить
предмет на плоскости, надо передать видимую
форму предмета со всеми ее характерными осо-**

Рис. 6.28. Выделение слова в заголовке с помощью разрядки

2. Изменение расстояний между строками

Увеличение пространства сверху и снизу строки позволяет выделить ее и сделать более заметной, подчеркнув важность ее содержания. Этот способ может использоваться и для выделения абзаца (рис. 6.29).

алюминия, которые восстанавливают ионы водорода, а сами окисляются.

Реакции, которые протекают с изменением степеней окисления элементов, называют окислительно-восстановительными.

Следовательно, реакции замещения в отличие от реакций обмена являются окисли-

Рис. 6.29. Выделение абзаца с помощью увеличения межстрочных расстояний сверху и снизу от него

3. Подчеркивание текста линиями

Подчеркивание является достаточно эффективным средством выделения, так как позволяет придать тексту определенную динамику. Поэтому линии подчеркивания часто используются при оформлении заголовков, в списках и т.п. (рис. 6.30). Однако этот способ выделения в настоящее время используется не часто, так как снижается удобочитаемость текста.

237

Принципы применения цвета в производственной среде

Правильное использование цвета в производственной среде является одним из путей улучшения условий трудовой деятельности людей.

Рис. 6.30. Выделение текста заголовка с помощью подчеркивания

При использовании линеек необходимо учитывать их толщину относительно размера шрифта. Слишком толстые линейки будут подавлять текст и ухудшать его восприятие, а слишком тонкие – теряться рядом с текстом и не выполнять отведенную им функцию элемента выделения.

В целом линейки – удобное средство организации текстового материала. Они широко используются для разделения массивов текста и колонок, оформления титульных листов и заставок, а также выделения одного или нескольких абзацев основного текста повы-

шенной значимости (правил, предостережений и т.п.) в книжных изданиях (рис. 6.31). Наиболее широкое распространение линейки получили в периодических изданиях – газетах и журналах, а также каталогах, бланках, афишах, объявлениях и т.п.

произвольно переходит в состояние теплового равновесия.

Тепловым равновесием называют такое состояние, при котором все макроскопические параметры сколь угодно долго остаются неизменными.

Это означает, что в системе не меняются объем и давление, не происходит теплообмен,

Рис. 6.31. Выделение абзаца основного текста повышенной значимости с помощью горизонтальных линеек

4. Заключение текста в рамку

Рамка в виде линеек является эффективным способом выделения. Однако слишком частое повторение данного способа снижает его эффективность.

Рамки могут применяться для выделения особо значимых формул, а также в некоторых учебниках для основных законов и правил, в детских книгах и букварях (для выделения ударных слов или отделения друг от друга рисунков и фрагментов текста) и т.д. (рис. 6.32).

5. Выделение текста цветом

Цвет – визуальное активное свойство формы, с помощью которого можно безошибочно и эффективно выделить текст (заголовок, абзац) или его часть (слово, букву). Это связано со следующими факторами:

1) при восприятии шрифта первоначально воспринимается его цвет, а затем форма;

2) цвет позволяет относительно легко создать необходимый эмоциональный образ, так как он непосредственно воздействует на эмоционально-чувственную сферу человека.

В целом, используя цвет в формах шрифтовой графики, необходимо учитывать его физиологическое, психологическое и эстетиче-

выделяемое проводником с током, равно произведению квадрата силы тока, сопротивления проводника и времени прохождения тока по проводнику:

$$Q = I^2 R \Delta t$$

Мы получили этот закон с помощью рассуждений, основанных на законе сохранения

Рис. 6.32. Выделение формулы с помощью заключения ее в рамку

ское воздействие на человека. С помощью цвета можно решать ряд задач композиционного характера, а также изменять восприятие шрифтовых форм.

Данный способ выделения текста может быть успешно применен в детских книгах, букварях и других печатных изданиях, где необходимо привлечь внимание к тексту или его элементам, сделать его более выразительным и эмоционально-образным (рис. 6.33, 6.34, цв. вкл.).

6. Выделение текста с помощью плашек

Плашки представляют собой разновидность рамок с заливкой какого-либо цвета, но не имеют контура (рис. 6.35, цв. вкл.). Таким образом, текст, расположенный на плашке, выделяется за счет цветного фона, отличающегося от основного фона страницы или листа.

Цвет плашки может быть хроматическим (красным, желтым, зеленым, синим и т.д.) или ахроматическим (черным или серым разной светлоты). При этом цвет шрифта может оставаться таким же, как и в остальном тексте, или меняться в зависимости от характеристик цвета фона. В любом случае, цвет шрифта должен значительно отличаться по светлоте и насыщенности от цвета фона, что обеспечит наиболее комфортные условия для восприятия текста. Например, при использовании светлых оттенков цвета плашки можно использовать черный или любой другой цвет темных оттенков. На темном фоне используется белый шрифт или цвета светлых оттенков, например светло-серый или бледно-голубой.

При использовании разнообразных цветов шрифта и плашки важно помнить про их сочетаемость и гармоничную согласованность.

Комбинированные выделения текста. Они представляют собой сочетание шрифтовых и нешрифтовых приемов и применяются для придания отдельным выделениям в тексте особой значимости. При этом выполняется выделение одновременно двумя или более способами, например написание текста прописными буквами определенного цвета, отличного от цвета остального текста (рис. 6.36, цв. вкл.).

Контрольные вопросы

1. Перечислите факторы, влияющие на композиционные качества текста.
2. Назовите основные виды компоновки текстовых строк. Дайте им характеристику.
3. Какие способы выделения в тексте относятся к шрифтовым, а какие к нешрифтовым?

6.4. Композиция текстового произведения

Композиционное построение текстового произведения представляет собой сложную задачу, так как этот процесс является многогранным, требующим комплексного подхода.

Рассмотрим основные этапы построения композиции текстового произведения.

1-й этап. Анализ смыслового содержания текстового произведения. На данном этапе осуществляется анализ смыслового содержания текста, определяются содержательные признаки и эмоционально-образные качества, характерные для данной информации, которые необходимо выразить в графике шрифта и композиционной структуре произведения. Кроме того, осуществляется анализ частей текста по степени их информационной значимости.

2-й этап. Выбор размера и пропорционального отношения строки формата произведения. Он зависит от следующих факторов:

1) функционально-технологические требования к данному виду шрифтовых произведений (например, стандартные форматы плакатов, книг и т.п.);

2) характер передаваемого содержания.

При этом необходимо учитывать особенности восприятия квадратных или прямоугольных форматов, а также вертикальную или горизонтальную направленность последних.

3-й этап. Определение величины текстового и пустого полей в пределах заданного формата. На этом этапе определяется величина текстового поля и, соответственно, величина пустых полей вокруг него. Поиск осуществляется в эскизах небольшого размера, что позволяет целостно воспринять всю композицию и правильно определить соотношение текста и пустого пространства.

Величина полей решается строго индивидуально в каждом конкретном произведении, так как зависит от размера шрифта, условий восприятия текста и назначения шрифтового произведения. Однако ширина свободных полей должна минимально составлять 1,5–2 высоты прописной буквы заданного шрифта. При этом следует помнить, что нижнее поле должно быть несколько больше, чем остальные, с целью обеспечения визуального равенства ширины всех полей.

4-й этап. Композиционное расположение текстовых блоков (компоновка). После того как определены общие границы текстового поля, приступают к компоновке текстовых блоков. Для этого необходимо предварительно разбить весь текст на блоки в соответствии с его содержанием. Выявляют также смысловую взаимосвязь между частями текста и особенности иерархии между ними. Все это должно быть визуально выражено в композиции произведения.

Работая с компоновкой текстовых блоков, первоначально определяют общую конструктивную схему их расположения – симметричная или асимметричная. Это непосредственно связано со статичностью или динамичностью композиции и зависит от темы конкретного шрифтового произведения. После этого осуществляется поиск расположения текстовых блоков согласно выбранному принципу компоновки. Его рекомендуется проводить посредством эскизирования, т.е. через работу с небольшими эскизами, сомасштабными формату произведения.

Текстовый блок, который является композиционным центром (например, заголовок), должен занимать главенствующее место в формате и выделяться среди других элементов тем или иным способом (размером, формой, цветом и т.п.). Далее ведется поиск композиционного расположения менее значимых по смыслу частей текста, а затем – второстепенных элементов произведения. При этом менее значимые и второстепенные части текста должны быть оформлены соответствующим образом, например иметь меньший размер знаков и т.п. Следовательно, первонач-

чально ведется поиск композиционного расположения главных элементов и частей произведения, затем менее значимых и, наконец, второстепенных.

Логическая взаимосвязь между элементами, выраженная в структуре композиции, позволяет достичь гармоничной целостности произведения. При этом необходимо добиваться уравновешенности всех его частей, что создает зрительную устойчивость композиции и обеспечивает удобство восприятия.

5-й этап. Выбор основных характеристик шрифтовых знаков. На этом этапе работы определяются основные характеристики и качества шрифтовых знаков. К ним относят гарнитуру шрифта, размер прописных и строчных букв, пропорциональное соотношение сторон знаков и их насыщенность, контраст штрихов.

6-й этап. Компоновка строк текста. Данный этап предполагает разбивку текстовых блоков на строки. При этом необходимо учитывать величину междустрочных расстояний и силуэт текста. Выбор междустрочных расстояний зависит от размера шрифтовых знаков, длины строки, передаваемого смыслового содержания текста и назначения композиции. Силуэт текстового блока определяется симметричным или асимметричным способом компоновки строк, а также структурными особенностями композиции всего произведения. Так, если в общей композиционной структуре шрифтового произведения заложен принцип симметрии, то и при компоновке строк в отдельных блоках текста целесообразно использовать симметричный способ (по центру или «в блок»).

7-й этап. Компоновка слов в текстовых строках. После того как произведена компоновка строк, осуществляется разметка слов. На этом этапе необходимо добиваться визуального равенства междусловных пробелов в пределах одной строки. Кроме того, в смежных строках пробелы также не должны резко отличаться между собой.

Для гармоничного восприятия текста необходимо выбирать оптимальное соотношение величины пробелов и шрифтовых знаков, избегая чрезмерного уплотнения и разреженности текста.

8-й этап. Компоновка букв в словах. На последнем этапе осуществляется разметка букв в словах, основанная на подборе оптимальных межбуквенных расстояний в зависимости от выбранной гарнитуры шрифта и размера. При этом необходимо добиваться визуального равенства между буквенными знаками, что обеспечит целостность ритмического строя строки.

Работая над созданием композиции шрифтового произведения, необходимо помнить, что этот процесс является поисково-творче-

ским, в соответствии с чем наличие или последовательность рассмотренных этапов может корректироваться и изменяться.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные этапы построения композиции текстового произведения.
2. На каких факторах основывается выбор размера и пропорционального отношения сторон формата произведения?
3. В чем заключается суть композиционного расположения текстовых блоков?



7

Глава

ЦВЕТ В ГРАФИКЕ ШРИФТА

В воплощении шрифтовой идеи произведения искусства и дизайна важную роль играет цвет. Оптимальное цветовое решение объектов шрифтовой графики на всех ее уровнях – от отдельных буквенных знаков до систем визуальной коммуникации и текстовых изданий – предполагает учет ряда особенностей функционирования цвета.

Процесс функционирования цвета в контексте графики шрифта имеет многоаспектный характер, который подразумевает рассмотрение цвета, во-первых, с точки зрения его воздействия на человека, а во-вторых – в качестве средства формообразования и информации. В свою очередь, проблема воздействия цвета на человека предполагает рассмотрение ряда взаимосвязанных аспектов: физиологического, психологического, эстетического.

Физиологический аспект воздействия цвета. Данный аспект предполагает зависимость реакций физиологических систем человека от применяемого цвета, степени его насыщенности, размера цветового пятна, продолжительности его воздействия на наблюдателя и других условий наблюдения.

Рассматривая спектральные цвета с точки зрения их физиологического воздействия на организм, необходимо отметить, что ***возбуждающее действие цвета*** зависит от длины волны¹. Так,

¹Цвет в физике рассматривается как зрительное ощущение, возникающее в органе зрения человека при воздействии на него световых волн видимого диапазона. Диапазон длин волн видимого излучения заключен между величинами 380 и 760 нанометров. Каждой длине волны со-

первый по счету красный цвет, обладающий самой большой длиной волны, – самый возбуждающий. Оранжевый и желтый цвета, обладающие более короткими длинами волн, оказывают тонизирующее воздействие на организм, т.е. возбуждающее действие их умеренно. При этом желтый цвет является наименее утомляющим и более оптимальным, чем оранжевый. Зеленый – физиологически нейтральный цвет, оказывает оптимальное воздействие на функционирование организма. В голубом цвете уже ощущается успокаивающее действие, что связано с достаточно короткой длиной волны. По мере того как голубой цвет постепенно переходит к синему, его успокаивающее действие на организм усиливается и, наконец, в фиолетовом цвете (обладающем самой короткой длиной волны) переходит в угнетающее.

Еще одна сторона физиологического воздействия цвета – **обеспечение зрительного комфорта при восприятии графики шрифта.**

Цвет шрифтовой графики должен обеспечивать оптимальные условия для функционирования органа зрения человека. При этом цвет, наряду с другими качествами шрифта, должен создавать благоприятные условия для четкости восприятия шрифтовых форм и удобочитаемости текста в целом.

Четкость знаков и удобочитаемость текста достигаются благодаря контрасту цвета шрифта и цвета фона. При этом отчетливое восприятие формы букв возможно только в том случае, когда их цвет контрастирует с цветом фона по светлоте.

Экспериментально установлено, что при прочих равных условиях восприятия лучше всего читается черный шрифт на желтом фоне. Далее по мере ухудшения четкости восприятия идут следующие пары: зеленый, красный и синий шрифты на белом фоне, белый на синем, черный на белом, желтый на черном и белый на красном.

При этом необходимо помнить, что контраст только по цветовому тону не дает необходимой четкости восприятия шрифтовых знаков. Например, красный шрифт на зеленом фоне при равной светлоте будет восприниматься неясно и расплывчато. Вместе с тем отчетливое восприятие формы букв возможно в том случае, если в шрифте будут использоваться темные оттенки красного, а в фоне – светлые оттенки зеленого. Таким образом, контраст по светлоте является определяющим фактором в восприятии шрифтовых форм.

ответствует ощущение какого-либо цвета, т.е. излучение разных длин волн вызывает разные цветовые ощущения. Основные психофизические характеристики цвета: цветовой тон (качество цвета, позволяющее сравнить его с одним из спектральных или пурпурных цветов и дать ему название, например, красный, желтый и др.); светлота (степень отличия данного цвета от черного); насыщенность (степень отличия данного цвета от серого, равного с ним по светлоте).

На удобочитаемость шрифта будет оказывать влияние не только цветовой тон и светлота, но и насыщенность, размер цветового пятна, степень освещенности, расстояние до наблюдателя и другие факторы.

Наиболее распространенным в печатных изданиях и письме является сочетание черного шрифта на белом фоне. Если текст черного цвета располагается на сером или хроматическом фоне светлых оттенков, то необходимо применять шрифты прямого нормального начертания. При увеличении насыщенности или уменьшении светлоты поверхности цветного фона (в пределах 85–60%) используется полужирное начертание с одновременным увеличением межстрочного расстояния.

При темном фоне (светлота поверхности которого менее 60%) необходимо применять так называемую *выворотку шрифта* – белый шрифт на черном, темно-сером или хроматическом фоне. В данном случае используются шрифты из группы рубленых нормального или полужирного прямого начертания. Межстрочное расстояние рекомендуется делать увеличенным. Выворотка шрифта используется в отдельных шрифтовых надписях, заголовках и небольших по объему текстах.

Психологический аспект воздействия цвета. Рассматриваемый аспект признает за цветом возможность самостоятельного активного воздействия на человека, способность эмоционально окрашивать ощущения и вызывать ассоциации. Оказывая влияние на общее психическое состояние человека, цвет вызывает различные эмоции, причем как позитивные, так и негативные.

Психологический аспект восприятия цвета человеком связан с культурными, мировоззренческими, эстетическими традициями общества, в котором он сформировался как индивидуум, с его прошлым опытом, памятью, природными и культурными ассоциациями. По этим причинам невозможно составить четкую зависимость в системе «цвет – эмоциональное состояние». Однако, рассматривая вопрос эмоционально-психологического воздействия цвета дифференцированно, т.е. без учета ассоциаций, предпочтений, семантики и т.п., можно дать примерную характеристику реакций «абстрактного» человека на цвет (основываясь на исследовании Л.Н. Мироновой [15]).

Эмоционально-психологическое воздействие хроматических цветов

Красный. Являясь самым возбуждающим в спектре, этот цвет вызывает следующие позитивные эмоции: общий подъем духа, приток энергии, радость, желание двигаться, стремление к общению с людьми, к творчеству.

Однако возбуждение может реализоваться и в негативных эмоциях, таких как жестокость, тревога, страх, раздражение, гнев, назойливость, ощущение опасности.

Оранжевый. Тонизирующий цвет, вызывает ощущение тепла, активизирует, способствует хорошему настроению, стимулирует к деятельности.

Может оказывать раздражающее действие, особенно в насыщенном виде.

Желтый. Привлекательный цвет, вызывающий симпатию и положительные эмоции: веселье, душевную легкость, приятное чувство благополучия, радости, независимости и молодости; провоцирует смелость в делах и поступках.

Если желтый цвет имеет загрязненный и более темный оттенок или смещен в сторону холодных тонов, то он может вызывать эмоции негативного ряда: отвращение, брезгливость, неприятие, отчуждение.

Зеленый. Спектральные оттенки зеленого, а также оттенки типа травяных и лиственных действуют на нервную систему положительно: они снимают раздражение и усталость, умиротворяют, бодрят, дают разрядку нервному напряжению, создают ощущение спокойствия и безопасности. Длительное наблюдение нейтральных и мягких оттенков зеленого цвета вызывает устойчивый подъем работоспособности.

Теплые и темные оттенки зеленого (болотные, табачные, торфяные и т.п.), воспринимаясь как цвета гниения и распада, производят неприятное впечатление.

Голубой. Природные оттенки голубого цвета успокаивают, снижают активность эмоционального напряжения, способствуют нежности и мечтательности, вызывают ощущение прохлады, легкости, воспринимаются как воздушные и прозрачные. Это цвет глубины и простора, внушающий чувство умиротворения.

Насыщенные оттенки голубого, например искусственный типографский «суан», даже в небольших количествах нервируют и утомляют.

Синий. Спектральный синий вызывает ощущения покоя, неподвижности, глубины пространства, внушает серьезность, миролюбие, таинственность, одухотворение, религиозные чувства. При длительном воздействии синего возникает склонность к созерцательности и размышлению, так как этот цвет изолирует от реальности, погружает в некий иной мир, свободный от забот и суеты, от власти момента.

Затемненный, малонасыщенный синий цвет может вызывать чувство суеверия и боязни, ощущение некоторой настороженности,

потерянности и печали. Вместе с тем темно-синий цвет способен придавать ощущение надежности и силы.

Фиолетовый. Соединяя в себе свойства синего и красного цветов, фиолетовый имеет двойственное воздействие на психику: он и возбуждает, и угнетает одновременно. Его воздействие приводит к снижению активности, появлению ощущения угнетенности с оттенком некоторого беспокойства, утомления и испуга.

Насыщенный фиолетовый цвет настраивает на размышления, а в больших количествах способствует меланхолии и вызывает утомление.

Эмоционально-психологическое воздействие ахроматических цветов

Белый. Самый энергичный среди ахроматических цветов. Он заряжает человека бодростью и побуждает к деятельности, придает силы, оказывает благотворное воздействие на психику. Восприятие белого цвета внушает представление о чистоте, ясности, о пустом пространстве, создает ощущение покоя, отрешенности от забот, направляет мысли на возвышенное, божественное.

Черный. Как и белый цвет, черный успокаивает психическую деятельность и снимает напряжение. Однако, в отличие от активного белого, он пассивен, вызывает ощущение равнодушия, внушает печаль и депрессию. В больших количествах черный цвет оказывает угнетающее воздействие на психику.

Серый. Все оттенки серого цвета расслабляют, вызывают ощущение спокойствия, неподвижности и стабильности. Средний оттенок серого (промежуточный между черным и белым) больше других оттенков приглушает и затормаживает возбуждение, снимает эмоциональное напряжение. Однако в большом количестве серый цвет (особенно темных оттенков) действует подавляюще и угнетающе, вызывая такие чувства, как скука, тоска, меланхолия, безнадежность.

Цветовые ассоциации. В комплексной проблеме психологического воздействия цвета особую роль играет вопрос цветовых ассоциаций.

Сущность явления цветовых ассоциаций заключается в том, что восприятие цвета возбуждает неадекватные органы чувств: слух, вкус, осязание, обоняние. Цветовые ощущения могут также вызывать воспоминания о виденном или пережитом и связанные с ним эмоции, образы, представления, психические состояния.

В шрифтовой графике наиболее значимыми цветовыми ассоциациями являются весовые, температурные, пространственные и эмоциональные.

В соответствии с *весовыми ассоциациями* цвета могут быть легкими, тяжелыми, невесомыми и т.д., т.е. обладать различной зрительной массой. Так, светлые шрифты кажутся легче темных.

Из двух шрифтов, имеющих достаточно светлые хроматические цвета, более легким кажется тот, который имеет холодный цвет или оттенок. Таким образом, темные, малонасыщенные, теплые цвета оцениваются как тяжелые, а светлые, холодные – как легкие цвета (рис. 7.1, цв. вкл.).

Температурные ассоциации позволяют выделять теплые, холодные, горячие, леденящие и другие цвета. Рассматривая данные ассоциации, надо учитывать то, что любой цвет может иметь как теплые, так и холодные оттенки. Так, например, оттенки зеленого цвета типа травяных и лиственных будут восприниматься теплыми по отношению к изумрудным оттенкам того же цвета.

При проектировании произведений шрифтовой графики необходимо учитывать цвет фона, который будет оказывать существенное влияние как на светлоту объекта, а соответственно и на его зрительную массу, так и на «температуру» цвета этого объекта.

Пространственные цветовые ассоциации создают эффект различного расположения объектов в пространстве (в большей или меньшей степени). В этом аспекте цвета могут быть выступающими, отступающими, близкими, далекими и т.д. Данные ассоциации основываются на том, что цвет объекта лучше всего различается вблизи, а по мере удаления теряет насыщенность и становится более холодным в силу законов воздушной перспективы. В соответствии с этим объект насыщенного цвета воспринимается человеком как расположенный ближе, чем объект малонасыщенного цвета (рис. 7.2, цв. вкл.) Теплые цвета кажутся более близкими, а холодные – более далекими (рис. 7.3, цв. вкл.). Зеленый цвет относится к пространственно нейтральным цветам, так как обладает нестабильностью оценки.

Эффект приближения и удаления цвета лучше всего воспринимается при достаточной степени контраста объекта с фоном. В частности, в группе выступающих цветов эффект сказывается сильнее в тех случаях, когда объекты значительно светлее фона (рис. 7.4, цв. вкл.), в группе отступающих цветов – наоборот (рис. 7.5, цв. вкл.).

В шрифтовых композициях использование отступающих и выступающих цветов применительно к текстовым элементам позволяет создать «иллюзорный рельеф», в соответствии с которым глаз человека будет в первую очередь схватывать «ближние» части текста, а затем «дальние» (рис. 7.6, цв. вкл.). Очевидно, что иллюзорно-пространственная структура надписи или целого текстового произведения, образуемая цветом, должна быть продуманной и соответствовать смысловому значению текста.

Все *эмоциональные цветовые ассоциации* можно разделить на три группы: позитивные (радостные, веселые, нежные и т.д.), негативные

(агрессивные, тоскливые, тревожные и т.д.), нейтральные (безразличные, спокойные, скучные и т.д.). Эмоциональные ассоциации, в отличие от предыдущих, относятся к одним из самых неоднозначных, так как связаны с личными переживаниями и чувственно-эмоциональной сферой, которая очень индивидуальна. В соответствии с этим один и тот же цвет даже у близких людей может вызывать различные эмоции.

Кроме вышерассмотренных ассоциаций при восприятии цвета могут возникать и многие другие: осязательные, вкусовые, акустические, этические, культурные и т.д.

Цветовые ассоциации, как и эмоционально-психологическое воздействие цвета, имеют прямое отношение к формированию художественного образа графики шрифта. Цвет создает необходимый эмоциональный фон для восприятия графики и формирует определенный чувственный образ, раскрывающий содержание шрифтового произведения.

Эстетический аспект воздействия цвета. Рассмотрение проблемы эстетического воздействия цвета в контексте шрифтовой графики сводится, в частности, к изучению и учету цветовых предпочтений людей, а также к проблеме гармонизации цветов.

В основе эстетических оценок лежат психофизиологические реакции человека. Однако эстетическое воздействие цвета этим не ограничивается. Доказано, что человек положительно оценивает те цвета и их комбинации, которые в известной степени являются опосредованным отображением его собственных качеств.

Ведущим феноменом эстетической оценки являются **цветовые предпочтения**, под которыми подразумевается избирательность в отношении какого-либо цвета или группы цветов. Согласно исследованиям Л.Н. Мироновой [16], факторы, которые влияют на выбор того или иного цвета, подразделяются на объективные и субъективные.

В соответствии с *объективными факторами*, в основе которых лежат особенности физиологического воздействия на человека, все цвета и их сочетания можно разделить на две группы.

1-я группа. Простые, чистые, яркие цвета. Контрастные сочетания (рис. 7.7, цв. вкл.).

Действуя как сильные раздражители, эти цвета предпочитают людьми со здоровой, неутомленной нервной системой, испытывающими потребность в активной деятельности и проявлении своей энергии. К таким субъектам относятся дети, подростки, молодежь, люди физического труда, а также люди, обладающие повышенной темпераментной активностью и открытой, прямой натурой.

2-я группа. Смешанные, приглушенные, разбеленные, зачерненные, ахроматические цвета. Нюансные сочетания (рис. 7.8, цв. вкл.).

Цвета этой группы оказывают успокаивающее воздействие на человека и поэтому предпочитают людьми, нуждающимися в расслаблении и отдыхе. Эти цвета вызывают сложные, неоднозначные эмоции, а их восприятие требует достаточно длительного созерцания, удовлетворяя потребность в тонких и изысканных ощущениях. По этим причинам сложные цвета и нюансные сочетания предпочитают людьми среднего и пожилого возраста, интеллигентного труда, людьми с утомленной или тонкоорганизованной нервной системой.

Субъективные факторы подразделяются на групповые и индивидуальные. В первом случае подразумевается учет цвета природной среды, этнической группы, культурных традиций, моды и стиля в искусстве и культуре, т.е. тех факторов, которые влияют на ту или иную группу людей.

Кроме того, на цветовые предпочтения оказывает влияние ряд индивидуальных факторов: возраст, пол, характер, темперамент, культурный уровень, образование, род деятельности, бытовая среда.

Однако, несмотря на субъективные особенности, можно выявить общие закономерности изменения цветовых предпочтений в зависимости от возраста. Так, согласно исследованиям Р. Франсе, М. Сент-Джорджа и В. Уолтона, дети до одного года независимо от национальности и места проживания предпочитают красный, желтый и оранжевый цвета синему, зеленому и фиолетовому.

А. Пейпер, У. Уффельман, Е.-Л. Райх и некоторые другие авторы указывают на то, что дети дошкольного и младшего школьного возраста любят яркие и чистые цвета, отвергая неяркие и блеклые оттенки. В качестве трех основных предпочитаемых цветов выделяются красный, синий, желтый. Кроме того, очень важную роль для детей играет эффект новизны цвета.

В пределах шкалы чистых спектральных цветов цветовое предпочтение с возрастом изменяется от группы теплых к группе холодных цветов. Многими авторами (Е.-Л. Райх, М. Циммерман, Л. Шварц, Е. Пономарева) установлено, что с возрастом меняются не только цветовые предпочтения, но и принцип построения цветовой пары. Дети младшего возраста строят пары преимущественно по принципу контраста. У детей старшего возраста наиболее распространенным становится принцип нюансного сочетания цветов в паре.

Среди взрослых ранжирование цветов по своей популярности выглядит следующим образом: синий, зеленый, красный, желтый, оранжевый, фиолетовый.

Согласно данным Б.А. Базымы, более молодые люди чаще выбирают яркие и светлые цвета, чем пожилые. Это же верно и для мужчин по сравнению с женщинами. Однако для людей в возрасте от 45 до 54 лет фактор пола связан с обратной тенденцией – женщины этого возраста отдают предпочтение ярким цветам почти в два раза чаще, чем мужчины.

Цветовые предпочтения обусловлены множеством факторов. Обычно следует учитывать предпочтения не только отдельных цветов, но и сочетаний. При этом важную роль играет сам объект – носитель цвета. Это связано с тем, что оценка цвета самого по себе может значительно отличаться от оценки его в конкретной ситуации. Поэтому результаты лабораторных исследований цветовых предпочтений не могут служить единственным основанием для разработки цветовой композиции объекта.

При решении конкретной задачи проектирования графики шрифта для небольшой социальной группы можно получить представление о цветовых предпочтениях путем тестового опроса. Более основательную и закономерную картину цветовых предпочтений той или иной группы людей (этноса, социальной группы и т.п.) можно получить путем изучения декоративно-прикладного искусства этой группы, «самодеятельного» искусства и излюбленных цветов в окружающей искусственной среде (одежде, интерьерах, городской среде и т.п.). В данном случае становятся очевидными традиционные сочетания цветов, а также условия взаимодействия цветовых пятен как между собой, так и с формой предмета.

Кроме цветовых предпочтений в шрифтовой графике важной проблемой эстетического воздействия цвета является поиск гармоничных цветовых сочетаний.

Цветовая гармония представляет собой сочетание отдельных цветов или цветовых множеств, образующее единое органическое целое и вызывающее эстетическое переживание.

В шрифтовой графике могут использоваться как контрастные, так и нюансные цветовые гармонии.

Контрастные цветовые гармонии могут быть построены на следующих сочетаниях:

- пара дополнительных цветов (противоположных в 10-ступенном цветовом круге);
- пара контрастных цветов (противоположных в 12-ступенном цветовом круге);
- три цвета, расположенных в 12-ступенном цветовом круге на одинаковом расстоянии друг от друга;
- четыре цвета – две основные пары противоположных цветов в

12-ступенном круге или основные хроматические цвета (красный, желтый, зеленый, синий);

- ахроматические цвета (белый, серый, черный) с ярким акцентом хроматического цвета (красным, зеленым и т.д.)

Юансные цветовые гармонии:

- монохроматическая гармония, построенная на использовании одного цветового тона с возможным добавлением его оттенков (из ряда разбелов, приглушений, зачернений);

- гармония близкорасположенных в цветовом круге цветов (например, красный, красно-оранжевый, оранжевый и т.п.).

Использование того или иного вида цветовой гармонии зависит от размеров произведения шрифтовой графики и составляющих его частей, назначения произведения, возраста потенциальных зрителей (потребителей), передаваемого содержания, художественного замысла и ряда других факторов.

Цвет как средство формообразования. Одним из важнейших качеств цвета является то, что он способен преобразовывать ощущение формы шрифта, а также выступать как активное средство композиции шрифтового произведения.

Прежде всего, цвет в шрифтовой графике позволяет решать формообразующие задачи, которые связаны с изменением восприятия формы как отдельных шрифтовых знаков, так и текста в целом. Формообразующие свойства цвета основываются главным образом на зрительных иллюзиях и ассоциациях.

Различные цвета по-разному участвуют в формировании пространственных представлений человека. Так, если на одинаковые по размерам объекты нанести различные цвета, то это приведет к зрительному искажению их величины. Из двух одинаковых объектов, окрашенных в светлый и темный тона, светлый будет казаться больше темного. Особенно это заметно, когда светлый объект находится на темном фоне, и наоборот (рис. 7.9). Данное свойство цвета основывается на явлении «иррадиации» (большей видимой



Рис. 7.9. Светлый шрифт воспринимается крупнее темного

величине светлых фигур), которое объясняется оптическим несовершенством нашего глаза, вследствие чего контуры светлых фигур, отображаемые на сетчатке глаза, расплываются, немного захватывая темный фон. Величина иррадиации растет при увеличении яркости светлого объекта или светлого фона. В случае, когда необходимо избежать данной оптической иллюзии, немного уменьшают светлый объект или немного увеличивают темный.

Из одновременно рассматриваемых равных по величине объектов (букв, надписей и т.п.) наибольшим кажется тот, который окрашен в ахроматический цвет, затем следует объект, окрашенный в один хроматический цвет, а наименьшим кажется объект, в окраске которого использовано несколько цветов (рис. 7.10, цв. вкл.).

Зрительными иллюзиями объясняется не только изменение восприятия размера, но и эффект приближения и удаления различных по цвету поверхностей, а также зрительная оценка веса объекта. Эти особенности восприятия рассматривались нами ранее, в рамках психологического аспекта воздействия цвета. Однако хотелось бы дополнить, что применение тяжелых или легких цветов позволяет решать задачи визуальной устойчивости формы.

С помощью цвета можно также выявить конструктивные особенности шрифтовых форм и, наоборот, радикально преобразовать ощущение формы шрифта, визуально трансформировав ее.

Кроме изменения восприятия самих шрифтовых форм цвет может являться активным средством композиционной организации шрифтового произведения в целом. С помощью цвета можно решить целый комплекс разнообразных композиционных задач:

- достичь целостности структуры, связав все элементы, или раздробить ее;
- визуально уравновесить части и элементы произведения или, наоборот, нарушить равновесие;
- выделить главный элемент, задав ему качество композиционного центра;
- придать контрастные или нюансные отношения элементам композиции, соответственно повысив или уменьшив степень выразительности;
- выявить собственный ритм произведения или задать ему другой;
- нарушить симметричную структуру произведения путем асимметричного расположения цветовых пятен;
- придать композиционному произведению статичность или динамичность.

В процессе работы с произведениями шрифтовой графики могут решаться и многие другие задачи.

Цвет как средство информации. Цвет в графике шрифта в качестве носителя информации может рассматриваться с двух сторон.

Во-первых, цвет шрифтовой графики может быть рассмотрен с точки зрения *цветового кодирования*, где значение цвета регламентируется специальными нормами для той или иной сферы, например промышленности, транспорта и пр. Так, красный цвет означает запрещение, остановку, явную опасность; зеленый – разрешение, безопасность, пуск; желтый – внимание, предупреждение; синий означает информацию, являясь нейтральным цветом для ориентирующих знаков и указателей; оранжевый предупреждает о потенциальной опасности. Цветовое кодирование находит широкое применение на транспорте, в системах визуальных коммуникаций, в рекламе, наглядной агитации и т.д.

Во-вторых, цвет как средство информации может рассматриваться в более широком смысле. С этой точки зрения *цвет графики шрифта несет определенную информацию*, отображая смысловое и художественное значение произведения. При этом цвет раньше всех остальных факторов информирует нас о свойствах данного объекта.

История развития цветовых представлений показывает, что цвет способен приобретать устойчивое значение, обозначая конкретные предметы или явления. Ассоциативный характер мышления позволяет человеку использовать устойчивость этих связей, признавать способность цвета выступать в качестве знака, выполнять определенные семантические функции.

Реакции человека на цвет сформировались под воздействием окружающей природы, которая снабжала человека различной информацией, и одним из языков, которым природа «говорила» с человеком, конечно, был цвет. В своей практической деятельности человек привык воспринимать каждое цветовое пятно как знак, закрепляя за каждым цветом присущее только ему и четко зафиксированное в сознании значение.

Таким образом, любой цвет может восприниматься как слово, несущее конкретную информацию, или быть интерпретирован как сигнал, знак, символ. «Прочтение» цвета может быть как индивидуальным, так и коллективным, т.е. общим для больших социальных групп и культурно-исторических регионов. Это свойство цвета использовалось с древнейших времен. Так, например, у древних греков и римлян красный цвет был символом плодородия. В христианской религии белый цвет означает светочность, родство с



божественным светом, являясь цветом самого Бога, ангелов, святых и праведников. Черный цвет в культуре античности противопоставлялся как демонический божественному, обозначая гибель, зависть, злобу, яд и т.п.

Используя цвет в графике шрифта как символ, необходимо помнить о том, что любой цвет может иметь как позитивное, так и негативное значение в зависимости от культурно-исторического контекста.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные аспекты воздействия цвета на человека.
 2. В чем заключается сущность цвета как средства формообразования?
 3. В чем заключается сущность цвета как средства информации?
- 
- 

Шрифт, являясь художественным элементом, должен иметь такой рисунок буквенных форм, который наиболее точно передает характер настроения текста, его настроение.

В зависимости от содержания текста шрифт может быть легким или тяжелым, статичным или динамичным, геометрическим или пластическим, строгим или веселым, замкнутым или открытым, а также может иметь национальные черты или стилистические признаки конкретной исторической эпохи и т.д. Таким образом, слово или текстовая строка помимо смысловой нагрузки имеет художественный облик, создаваемый благодаря графике шрифта.

Точное соответствие формы шрифтовых знаков передаваемому содержанию способствует восприятию текста на эмоционально-чувственном уровне. Воспринимая рисунок шрифта, обладающий образными характеристиками, человек, еще не прочитав текст, настраивается на определенную тематику и эмоциональное состояние.

Высокая степень художественной образности шрифта важна в тех областях человеческой деятельности, где необходимо создать эмоциональную атмосферу для восприятия текста, затронуть чувства читающего и передать определенную идею предельно быстро, в знаковой форме. В связи с этим образные шрифты находят широкое применение в различных объектах рекламного дизайна (плакатах, вывесках, логотипах и т.п.) (рис. 8.1, цв. вкл.), в графическом оформлении заголовков и других элементов книг, газет, журналов, иных печатных изданий (рис. 8.2, цв. вкл.).



Глава

ХУДОЖЕСТВЕННО- ГРАФИЧЕСКОЕ ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ШРИФТА



Наибольшей образностью и художественной выразительностью обладают декоративные шрифты. В силу этого они достаточно узконаправленны, так как конкретные декоративные особенности формы имеют соответствующую конкретику художественного образа. Наличие декоративных элементов, рисованность пластики, имитация рукописного почерка или использование различных визуальных эффектов – все это позволяет достичь высокой степени образности данной группы шрифтов (рис. 8.3). Однако это нисколько не умаляет художественно-образных достоинств антиквенных и рубленых шрифтов.



Рис. 8.3. Художественная образность декоративного шрифта [42]

Шрифты антиквенной группы обладают такими качествами, как монументальность, торжественность, классическая строгость и простота. Они отличаются четкостью построения графических форм и их дифференцированностью (рис. 8.4).

Рубленые (гротесковые) шрифты выразительны, просты, современные, обладают конструктивной ясностью и предельной функциональностью (рис. 8.5).

Таким образом, очевидно, что шрифты различных групп обладают своими, специфическими художественно-образными качествами, которые обусловлены особенностями их формирования и развития.

Во все времена искусство являлось отображением мировоззрения людей определенной исторической эпохи – понимания ими жизни, природы, человека. Произведения различных видов искусства несут на себе стилевые черты своего времени, в них воплощены эстетические идеалы и вкусы, национальный характер культуры и ее традиции. Все это относится и к шрифту как особому виду

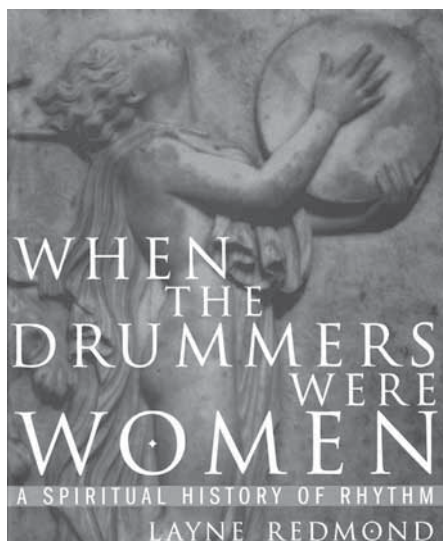


Рис. 8.4. Монументальность и классическая простота антиквенного шрифта [50]



Рис. 8.5. Выразительность, простота и функциональность рубленого шрифта [51]

графического искусства, характер формы которого изменялся в соответствии с господствующим художественным стилем или направлением. Поэтому, работая над художественной образностью шрифта, необходимо учитывать следующие особенности.

Во-первых, шрифтовые формы, появившиеся в определенную историческую эпоху и несущие конкретные стилевые черты, должны

применяться в текстах, так или иначе связанных с данной эпохой. В этом случае их использование уместно, так как содержание и форма будут находиться в гармоничном взаимодействии друг с другом. И наоборот, когда стилистика шрифта не соответствует текстовому содержанию, очевидны диссонанс и дисгармония между смысловым значением текста и формой шрифта, что неблагоприятно отразится на восприятии шрифтового произведения в целом.

Во-вторых, видоизменяя и стилизуя шрифты в соответствии с конкретной исторической эпохой или художественным направлением, необходимо учитывать культурно-исторические предпосылки возникновения особенностей художественной формы. Это позволит создать полноценный шрифт, основанный на глубоком анализе, а не механически копировать внешние элементы и художественные признаки форм.

Графическое видоизменение шрифта, его художественное проектирование в соответствии с определенным содержанием – процесс, имеющий свои особенности и состоящий из двух этапов: аналитического и синтетического.

Первый этап предполагает анализ смыслового содержания текста, поиск ассоциативного ряда с целью максимально широкого понимания данной информации.

В результате анализа определяются:

- сущность представленного содержания, его специфика или общность со смежными явлениями или процессами;
- назначение информации и целевая аудитория, для которой она предназначена;
- содержательные признаки, эмоционально-образные качества и чувственные состояния, характерные для данной информации, которые необходимо визуально показать в графике и композиционном построении шрифта.

Второй этап подразумевает непосредственно работу с художественной формой шрифта. Первоначально на основе проведенного анализа отбирается ряд формально-графических и композиционных средств, с помощью которых возможно визуальное выражение смысла рассматриваемого текста.

Рассмотрим художественно-графические средства, композиционные и шрифтовые приемы, посредством использования которых может быть выражено смысловое и идейное содержание шрифтового произведения.

Художественно-графические средства, зрительно воспринимаемые свойства шрифтовых форм:

- характер формы и ее элементов (засечек, концевых элементов и т.п.);
- пропорции, величина, зрительная масса;
- фактура, текстура, цвет;
- плоскостное или иллюзорно-пространственное решение формы знаков и т. д.

Композиционные приемы:

- иерархичность или равноценность элементов композиционной структуры;
- вертикальное, горизонтальное или диагональное направление элементов шрифтовых композиций;
- статичность или динамичность;
- симметричное или асимметричное расположение элементов и их структура;
- ритмическая организация на основе статического или динамического повтора;
- контрастность, нюансность или тождественность отношений между элементами.

Специфические шрифтовые приемы:

- использование прописных или строчных букв;
- увеличение межбуквенных интервалов в словах;
- изменение расстояний между строками;
- подчеркивание текста линейками;
- заключение текста в рамку;
- выделение текста с помощью цветных плашек.

Отобранные свойства шрифтовых форм и композиционные приемы – своего рода рамки, в пределах которых должно развиваться видоизменение шрифта. Они являются теми формообразующими факторами и условиями, на которые необходимо опираться при работе с художественной формой шрифта. Кроме того, использование отобранных художественно-композиционных средств позволяет достаточно быстро найти графическую форму шрифта, наиболее точно соответствующую передаваемому содержанию.

После этого осуществляется поиск композиционного решения формы, связанный с соподчиненностью, соразмерностью и согласованностью всех частей и элементов структуры шрифтового произведения. Конечной целью этого процесса является создание целостной, гармоничной, эстетически значимой формы, наиболее соответствующей смыслу вербального сообщения.

Рассматривая графическое видоизменение шрифта, можно выделить три его уровня: графика буквы, графика слова и графика фразы.

Видоизменение графики буквы. Буква как графический знак является той структурной единицей письма, с которой связаны все основные вопросы создания или трансформации художественной формы шрифта.

В одних случаях буква функционирует как самостоятельный знак, выражающий определенное понятие или воплощающий отдельные символы, в других – как составная единица в буквосочетании слова. И в том и в другом случае видоизменение графики буквы предполагает поиск ее художественной формы, наиболее соответствующей передаваемому содержанию при сохранении графематических признаков.

В качестве содержания, задаваемого буквенному знаку, выступают определенный предмет, явление, отдельный признак, качество или свойство объекта, эмоционально-чувственное состояние и т.п. (рис. 8.6, цв. вкл.).

В соответствии с логикой процесса графического видоизменения шрифта первоначально анализируется содержание, которое должно быть выражено в графике буквы. В результате отбираются наиболее важные и характерные черты выражаемого предмета или явления.

На основе проведенного анализа определяются художественно-графические свойства шрифта и композиционные приемы, которые позволяют наиболее точно передать содержательные признаки. Кроме того, подбираются соответствующий материал и техника исполнения графики знака. Далее ведется поиск графической формы буквы. За основу берется структура прописного или строчного буквенного знака, а графика изменяется в соответствии с отобранными художественными свойствами. Таким образом, осуществляется видоизменение графики буквы при сохранении графемы знака, что позволяет сохранить его узнаваемость и читаемость.

Необходимо отметить, что в результате творческого процесса конечное графическое решение формы может быть различным, несмотря на наличие в ней конкретных художественных требований. Это обусловлено как авторским решением темы, так и возможностью в различной степени выражать или содержательные признаки, или графему буквы. В результате можно получить графику буквы с преобладанием структурных и функциональных особенностей знака или графику с доминированием художественно-образного начала.

Видоизменение графики слова. Первый этап работы над графической формой слова предполагает, прежде всего, анализ его значения. Так как слово является средством выражения понятия о конкретном предмете, то этот анализ осуществляется путем рас-

смотрения наиболее существенных, отличительных признаков исследуемого объекта, выражаемого словом.

Однако значение слова не ограничивается только названием или обозначением предмета или явления. Важно учитывать его эмоциональные и эстетические особенности, а также смысловые и логические оттенки. В качестве эмоциональных особенностей могут выступать чувства, состояния, эмоции позитивного, негативного или нейтрального характера, в качестве эстетических – характеристика объекта с точки зрения прекрасного, совершенного и гармоничного. Кроме того, анализируется структура слова, т.е. последовательность расположения буквенных форм, и выявляются его грамматические особенности.

На втором этапе ведется поиск художественно-графических средств, наиболее соответствующих смысловому значению слова. После этого осуществляется художественно-композиционный поиск графической формы слова и технических средств исполнения.

263

Видоизменение графики слова находит широкое применение как в авторских шрифтовых работах (рис. 8.7, а, цв. вкл.), так и в разработке логотипов (рис. 8.7, б, цв. вкл.), торговых марок, вывесок и пр. В последнем случае графика шрифта должна точно выражать суть деятельности компании или рекламируемого товара и наглядно представлять информацию, предназначенную для массового распространения. Кроме того, шрифтовая интерпретация смыслового значения слова важна при оформлении плакатов, афиш, заголовков, рубрик, названий книг и другой печатной продукции (рис. 8.8, 8.9, цв. вкл.). Это создает соответствующий эмоциональный фон и облегчает восприятие темы произведения, что особенно важно при оформлении литературы, предназначенной для детей.

Видоизменение графики фразы. Как рассматривалось выше, графическая форма слова должна выражать его смысловое значение, составляя с ним единое целое. Это относится и к фразе, т.е. текстовому предложению, в основе содержания которого лежит суждение. Оно рассматривается как форма мышления, в которой что-либо утверждается или отрицается о предмете, его свойствах или отношениях между предметами. Если составными частями фразы являются слова, то составными частями суждения являются понятия.

Для того чтобы шрифтовая графика фразы соответствовала содержанию, необходимо провести ее предварительный анализ. На данном этапе необходимо:

- максимально широко и всесторонне рассмотреть смысловое значение фразы и определить ее основную мысль;

- выявить логику построения фразы и ее грамматические особенности;

- провести анализ значения слов как составных элементов фразы и определить их иерархическую связь и степень зависимости.

Кроме того, необходимо помнить, что фраза обладает эмоциональными, этическими и эстетическими качествами, основанными на ассоциациях, которые надо передать в графике шрифта.

На основе результатов аналитической работы отбирается ряд художественно-графических, зрительно воспринимаемых свойств шрифта, позволяющих наиболее полно выразить содержание и смысл фразы. Наряду с этим при графическом видоизменении шрифта важнейшее значение приобретает композиционное рас-



Рис. 8.10. Графическое видоизменение текста в соответствии с его смысловым значением. П.А. Семченко. «Каллиграфическая поэзия на слова Тетки (А. Пашкевич)»

положение элементов и частей текста. Композиционные приемы и средства должны обеспечивать визуальную целостность фразы, задавать порядок восприятия элементов и отображать логическую взаимосвязь между ними.

В соответствии с этим фраза может располагаться в одной строке или быть оформлена как многострочная надпись. Кроме содержательных признаков на компоновку фразы влияют формат произведения и его общая композиция, а также взаимосвязь с другими шрифтовыми или изобразительными элементами.

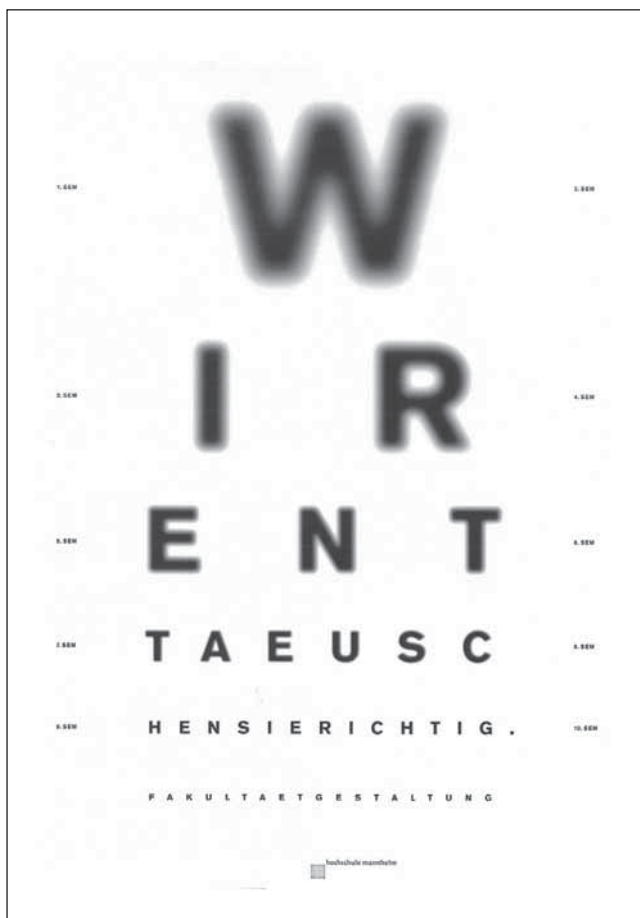


Рис. 8.11. Графическое видоизменение текста в плакате «Мы вам откроем глаза!» [42]

Таким образом, графическое видоизменение фразы подразумевает, во-первых, художественную интерпретацию графики шрифта и, во-вторых, композиционное построение элементов текста. Это позволяет максимально наглядно и образно выразить передаваемое содержание текста, усилить те или иные смысловые акценты, облегчая при этом восприятие информации (рис. 8.10).

По этим причинам графическая интерпретация шрифтовых надписей широко применяется в рекламной графике – вывесках, плакатах, афишах, этикетках и пр. (рис. 8.11), в текстовых элементах праздничного оформления городской среды, а также в оформлении названий и заголовков печатных изданий. Это связано с особенностями функционирования данных объектов, где их главной задачей является не только передача конкретной информации, но и создание художественного, эмоционально-чувственного образа, передаваемого содержанием.

Можно сделать вывод, что графическое видоизменение шрифтовых форм возможно на различных уровнях: буквы, слова, фразы. При этом в основе изменения графической формы лежит передаваемое или отвлеченное понятие, явление, эмоциональное состояние, т.е. то содержание, которое необходимо выразить средствами шрифтовой графики. Однако необходимо помнить – как бы ни был видоизменен шрифт, он должен хорошо читаться и обеспечивать оптимальные условия для восприятия текста.

Контрольные вопросы

1. Какие особенности необходимо учитывать в работе над художественной образностью шрифта?
2. Назовите основные этапы процесса графического видоизменения шрифта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богдеско, И.Т.* Каллиграфия / И.Т. Богдеско. М.: Агат, 2005. 167с.
2. *Большаков, М.В.* Книжный шрифт / М.В. Большаков, Г.В. Гречихо, А.Г. Шицгал. М.: Книга, 1964.
3. Буквенный орнамент и искусство шрифта [Изоматериал] / сост. В.И. Ивановская. М., 2008. 205 с.
4. *Васюк, В.В.* Учимся писать шрифты вместе с Владимиром Васюком / В.В. Васюк. 3-е изд. Минск: Попурри, 2009. 63 с.
5. *Гордон, М.* От А до Я / М. Гордон. М.: Книга, 2006. 381 с.
6. Декоративные шрифты: для худож.-оформ. работ / сост. Г.Ф. Кликушин. М.: Архитектура-С, 2009. 288 с.
7. *Дерябин, А.С.* Художественные шрифты / А.С. Дерябин. М.: Просвещение, 1982. 187 с.
8. *Истрин, В.А.* Возникновение и развитие письма / В.А. Истрин. М.: Наука, 1965. 600 с.
9. *Капр, А.* Эстетика искусства шрифта: тезисы и маргиналии со 152 иллюстрациями: пер. с нем. / А. Капр. М.: Книга, 1979. 124 с.
10. *Карский, Е.Ф.* Славянская кирилловская палеография / Е.Ф. Карский. М.: Наука, 1979. 517 с.
11. *Кашевский, П.А.* Шрифтовая графика: учеб. пособие / П.А. Кашевский. Минск: Звязда, 2014. 192 с.
12. *Кашевский, П.А.* Шрифты: учеб. пособие / П.А. Кашевский. Минск: Літаратура і Мастацтва, 2012. 192 с.
13. *Кудрявцев, А.И.* Шрифт: История. Теория. Практика: учеб.-метод. пособие / А.И. Кудрявцев. М.: Ун-т Натальи Нестеровой, 2003. 247 с.
14. *Медведев, В.Ю.* Цветоведение и колористика: учеб. пособие (курс лекций) / В.Ю. Медведев. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005. 116 с.
15. *Миронова, Л.Н.* Цветоведение: учеб. пособие / Л.Н. Миронова. Минск: Вышэйшая школа, 1984. 286 с.
16. *Писаревский, Д.А.* Шрифты и их построение [Изоматериал] / Д.А. Писаревский; под ред. И.А. Фомина. М.: Архитектура-С, 2014. 166 с.
17. *Птахова, И.И.* Простая красота буквы / И.И. Птахова. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: ЛИГ, 2004. 326 с.
18. *Рудер, Э.* Типографика: руководство по оформлению / Э. Рудер. М.: Книга, 1982. 289 с.
19. Русская азбука в инициалах XI–XVI веков / сост. и вступ. ст. Г.В. Аксеновой. М.: НИЦ «Скрипторий», 1998. 160 с.
20. *Семченко, П.А.* Мелодия каллиграфа. Минск: Вышэйшая школа, 1993. 84 с.
21. *Семченко, П.А.* Основы шрифтовой графики: учеб. пособие / П.А. Семченко. Минск: Вышэйшая школа, 1978. 96 с.
22. *Серов, С.И.* Гармония классической типографики / С.И. Серов. М.: Линия График, 2003. 32 с.

23. *Смирнов, С.И.* Шрифт в наглядной агитации / С.И. Смирнов. М.: Плакат, 1990. 192 с.
24. *Таранов, Н.Н.* Искусство рукописного шрифта: учеб. пособие / Н.Н. Таранов. М.: Изд-во МПИ, 1991. 156 с.
25. *Таранов, Н.Н.* Художественно-образная выразительность шрифтов: монография / Н.Н. Таранов. 2-е изд., доп. Волгоград: Перемена, 2010. 178 с.
26. *Тихомиров, М.Н., Муравьев, А.В.* Русская палеография: учеб. пособие / М.Н. Тихомиров, А.В. Муравьев. 2-е изд., доп. М.: Высшая школа, 1982. 200 с.
27. *Тоотс, В.К.* Современный шрифт / В.К. Тоотс. М.: Книга, 1966. 255 с.
28. *Цапф, Г.* Философия дизайна Германа Цапфа: избранные статьи и лекции о каллиграфии, шрифтовом дизайне и типографике: пер. с англ. / Г. Цапф. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014. 257 с.
29. *Черепнин, Л.В.* Русская палеография / Л.В. Черепнин. М.: Политиздат, 1956. 616 с.
30. *Черников, Я.Г.* Построение шрифтов / Я.Г. Черников, Н.А. Соболев. М.: Архитектура-С, 2015. 113 с.
31. *Чихольд, Я.* Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике: пер. с нем. / Я. Чихольд. 4-е изд. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013. 225 с.
32. *Чихольд, Я.* Образцы шрифтов: пер. с нем. / Я. Чихольд. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. 248 с.
33. *Чобитко П.П.* Азбуковник. Азбука древнерусского письма / П.П. Чобитко. СПб.; М.: Гимназия Св. Василия Великого, 2008. 112 с.
34. *Шицгал, А.Г.* Русский типографский шрифт / А. Г. Шицгал. М.: Книга, 1974. 208 с.
35. *Шматаў, В.Ф.* Мастацтва беларускіх старадрукаў XVI–XVIII стст. / В.Ф. Шматаў. Мінск: Тэхналогія, 2000. 129 с.
36. Шрифты: для художников-оформителей / сост. Г.Ф. Кликушин. 2-е изд. Минск: Полымя, 1984. 223 с.
37. *Шульгина, Э.В.* Русская книжная скоропись XV в. / Э.В. Шульгина. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 195 с.
38. *Щепкин, В.Н.* Русская палеография / В.Н. Щепкин. М.: Наука, 1967. 224 с.
39. *Шицгал, А.Г.* Русский гражданский шрифт. 1708–1958 / А.Г. Шицгал. М.: Искусство, 1959. 279 с.
40. *Бенуа, А.* Задачи графики // Искусство и печатное дело. Киев, 1910. № 2-3. С. 41–48.
41. История мирового искусства / под ред. Е. Сабашниковой. М.: Изд-во БММ, 2008. 720 с.
42. *Франсиско, М.* Лучшие графические дизайнеры мира / М. Франсиско; пер. с англ. М.: АСТ, 2009. 600 с.
43. *Kaprr, A.* Schriftkunst. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1976.
44. *Willberg, H.P.* Wegweiser Schrift. Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 2001.
45. *Fishel C., Gardner B.* LogoLounge 6. 2011.

Интернет-ресурсы

- 46. <http://images.studiodumbar.com>
- 47. <http://calligraphy-expo.com>
- 48. <http://cargocollective.com>
- 49. <http://magdekor.ru>
- 50. <http://www.trancedans.net>
- 51. <http://www.pixelcreation.fr>
- 52. <http://www.coroflot.com>
- 53. <https://readymag.com /u76330381.7891.2>.

ГЛОССАРИЙ

Алфавит (греч. *alphabētos*, от первых букв греч. алфавита «альфа» и «бета»; новогреч. «вита») – система графических знаков (букв или слоговых знаков), расположенных в определенном порядке, используемая для фиксации и передачи на письме определенного языка или языков. Порядок букв в алфавите строго определен, каждый знак имеет свое название.

Антиква (от лат. *antiqua* – древняя) – группа типографских наборных шрифтов с засечками, появившихся в эпоху Возрождения в Западной Европе (вторая половина XV в.). Основой для разработки первых гуманистических (ренессансных) антикв послужило рукописное книжное письмо – гуманистический минускул.

Бастардное письмо (*littera bastarda*) – вид позднеготического письма; смешанное письмо, возникшее из текстуры под сильным влиянием курсива. Очертания букв ломаные, верхние удлинения высоких букв имеют форму завитка или образуют декоративные росчерки. В XVII в. бастардные шрифты нашли широкое применение во Франции.

Берестяные грамоты – письма, записи и документы на бересте (коре березы), являющиеся памятниками письменности Древней Руси первой половины XI – середины XV в.

Брусковые шрифты – группа шрифтов с неконтрастными или мало контрастными штрихами с длинными массивными засечками прямоугольной формы. Засечки в виде бруска соединяются с основными штрихами под прямым углом или с небольшим закруглением. Основой для формирования и развития группы брусковых шрифтов стала брусковая антиква, зародившаяся в Англии в начале XIX в. Основные разновидности данной группы: итальянский шрифт, египетский шрифт, шрифт типа кларендон.

Буква – графический знак в системе алфавита для обозначения на письме определенного звука или сочетания звуков. По способу воспроизведения буквы бывают рукописные или печатные.

Буквенно-звуковое письмо – система письма, в котором графические знаки (буквы) обозначают отдельные звуки речи или фонемы.

Буквица (инициал) – заглавная буква увеличенного размера, с которой начинается текст книги, главы или отдельный абзац и которая имеет декоративное оформление. В книгах буквицы выполняют две основные функции: художественно-эстетическую, украшая развороты книг, и структурную, выделяя начало частей текста и задавая ритмическую структуру композиции текста.

Бумага – волокнистый материал с минеральными добавками, получаемый из целлюлозы: растений, а также вторсырья (тряпья и макулатуры). Представлен в виде листов для письма, рисования, упаковки и пр.

Верхний выносной элемент – часть буквы или другого знака, которая расположена выше верхней линии строчных букв.

Верхняя линия округлых и остроконечных прописных букв – горизонтальная линия, расположенная немного выше верхней линии прописных букв (это расстояние составляет около 2% от высоты всего знака).

Верхняя линия прописных букв – горизонтальная линия, проходящая по верхнему краю прямоугольных прописных букв.

Верхняя линия строчных букв – горизонтальная линия, проходящая по верхнему краю строчных букв, без учета верхних выступающих элементов.

Вязь (вязное письмо) – сложное декоративное письмо, основанное на древнем уставе, в котором буквы, сближаясь или соединяясь друг с другом, образуют непрерывный и равномерный орнамент. Буквы вязного письма имеют разный размер в пределах одной строки. К концу XV в. вязь получает широкое распространение как каллиграфический прием оформления русских книг, особенно в Новгороде и Пскове. Окончательно входит в употребление в XVI в.

Глаголица – одна из двух древнейших славянских азбук, датируемая X–XI вв. Характерной чертой знаков глаголицы являлось широкое применение округлых элементов и редкое употребление линейных. Алфавит глаголицы состоял из 40 буквенных знаков, 39 из которых обозначали почти те же звуки, что и в кириллице. Со временем была полностью вытеснена кириллицей.

Графема (от греч. *graphē* – начертание) – минимальная единица системы письма; структура буквенного или другого графического знака, которая позволяет отличить его от других букв или знаков данной письменности. В качестве графемы может выступать буква, сочетание букв, слоговый знак, иероглиф и др.

Гуманистический минускул – мелкий строчный шрифт с засечками, имевший округлые формы. Появился впервые во Флоренции в начале XV в. Образован гуманистами на основе каролингского минускула времен Карла Великого путем добавления засечек, подобных римским капиталам.

Декоративные шрифты – группа шрифтов, обладающих произвольным рисунком буквенных форм при классической структуре знаков. Формы шрифтов обладают такими характеристиками, как декоративность, художественная образность, эстетическая выразительность.

Диакритические знаки (акценты) – надстрочные или подстрочные дополнительные знаки, применяющиеся с буквами основного алфавита и обозначающие изменение произношения основного знака. В русском алфавите есть четыре буквы с надстрочными акцентами: Ё, ё (с двумя точками), Й, й (со знаком дуги).

Дукт – последовательность и направление в начертании отдельных составных элементов (штрихов) букв.

Египетские шрифты (египетская антиква) – брусковые неконтрастные шрифты с одинаковой толщиной засечек и штрихов (как основных, так и дополнительных). Возникли в 20-е гг. XIX в.

Засечки (серифы) – штрихи различной формы и направленности, расположенные на концах основных, а иногда и соединительных штрихов букв и других знаков шрифта.

Идеографическое письмо (от греч. *idea* – идея, образ, понятие и *graphō* – пишу, рисую) – письмо, знаками которого являются идеограммы – условные изображения или абстрактные символы, выражающие какое-либо отдельное, определенное понятие или группу близких понятий.

Интерлиньяж – расстояние между базовыми линиями соседних строк, т.е. расстояние от линии шрифта любой строки до линии шрифта предыдущей строки.

Итальянский шрифт – разновидность брускового шрифта; узкий шрифт, в котором все горизонтальные штрихи, включая засечки, имеющие форму бруска, в несколько раз толще вертикальных. Являясь ранней формой брусковой антиквы, итальянский шрифт возник в Англии, где его впервые использовал в печати в 1815 г. Винсент Фиггинс.

Капитальное письмо (от лат. *capitalis* – главный) – монументальное письмо, состоящее из прописных букв; вид латинского письма периода Римской империи (I в. до н. э. – V в. н.э.). Различают два каллиграфических варианта капитального письма: квадрата и рустика.

Каплевидный элемент – начало штриха буквенного знака в виде небольшого круглого утолщения (капли).

Каролингский минускул – мелкобуквенный шрифт строчного начертания с небольшими односторонними засечками. Сформировался во второй половине VIII в. на территории центральной части Каролингской империи и распространился по всей Западной Европе к концу IX в. Являясь изначально книжным письмом, каролингский минускул постепенно проник в деловые документы и обычное письмо. Различные формы этого письма просуществовали вплоть до XIII в.

Квадратное капитальное письмо (квадрата) (*capitalis quadrata*) – каллиграфический вариант римского капитального письма; широкое письмо, обладающее плавным ритмом, появившееся во II в. н.э. Форма букв строгая, геометрическая; штрихи знаков заканчиваются небольшими засечками, по форме близкими к прямоугольнику. Это письмо применялось главным образом в заголовках и декоративном письме до X в.

Кернинг – процесс визуального выравнивания межбуквенных расстояний в зависимости от формы букв. Технология автоматического кернинга в компьютерном наборе включает подбор межбуквенных интервалов для определенных пар букв (например, ГА, ГД, ГЛ, ТА, АО, АТА, БТ и др.) с целью улучшения внешнего вида и удобочитаемости текста.

Кириллица – одна из двух древнейших славянских азбук, получившая название по имени славянского просветителя и христианского проповедника Кирилла, который вместе с братом Мефодием составил первый славянский алфавит. В основу кириллической азбуки положено греческое унциальное письмо и дополнено знаками, обозначающими специфические звуки славянского языка (свистящие, шипящие и йотированные). Всего алфавит насчитывал 43 буквы, каждая из которых имела особое название. Самые древние из сохранившихся славянских памятников, написанных кириллицей, относятся к X–XI вв. Основными каллиграфическими вариантами кириллицы являются устав, полуустав, скоропись.

Кодекс (лат. *codex* – книга) – форма рукописи в виде современной книги. Технически кодекс представляет собой тетрадь из согнутых пополам и прошитых по сгибу листов писчего материала (первоначально пергамена или папируса), заключенную между двумя деревянными обложками или табличками. С VI–VII вв. кодекс становится основной формой книги.

Композиция шрифтовой графики – построение шрифтового произведения, расположение и связь его структурных частей и элементов, в качестве которых выступают отдельные шрифтовые знаки (буквы, цифры, знаки препинания и пр.), слова, строки текста и текстовые блоки (абзацы, колонки и т.д.).

Контраст штрихов буквенных знаков – отношение толщины соединительных штрихов букв к толщине основных штрихов. Выражается отношением 1:1, 1:2, 2:3 и т.д.

Концевой элемент – окончание штриха буквенного знака без засечки.

Круглоготическое письмо (ротунда) (*littera rotunda*) – вид готического письма; каллиграфическое письмо, более широкое, чем текстур, с закругленными изломами в буквах. Возникло на севере Италии в XIII в. и окончательно оформилось в XIV в.

Ксилография – вид печатной графики, способ репродуцирования изображения гравированием на дереве, гравюра на дереве. Способом ксилографии печатались первые книги (с середины XV в.), которые и получили название ксилографических книг.

Лигатура – знак любой системы письма или фонетической транскрипции, образованный путем соединения двух и более графем; один знак, передающий сочетания букв.

Линия шрифта (базовая линия) – горизонтальная линия, на которой располагается основание прописных и строчных букв и других знаков, приближенных к прямоугольной или треугольной форме.

Литография (от греч. *lithos* – камень и *graphō* – пишу) – способ плоской печати, при котором оттиски получают переносом краски под давлением с нерельефной печатной каменной формы непосредственно на бумагу; произведение, выполненное литографским способом. Печатной формой в литографии служит гладкая поверхность камня (известняка), на которую нанесено изображение жирной тушью (кистью или пером) или литографским карандашом. Литография изобретена в 1798 г. в Германии А. Зенефельдером.

Математическая линия – горизонтальная линия, расположенная строго посередине высоты прописной буквы прямоугольной формы, т.е. посередине между базовой линией и верхней линией прописных букв.

Мачтовая лигатура – знак, образованный соединением двух основных вертикальных штрихов соседних букв в один общий штрих, называемый «мачтой». Таким образом, лигатуры образуются путем «навешивания» на основу (вертикальную мачту) двух соседних букв.

Межбуквенные пробелы (апроши) – расстояния между крайними штрихами соседних букв в слове. Состоят из двух полуапрошей соседних букв.

Насыщенность букв – соотношение площади белого и черного в рисунке букв; определяется изменением толщины основных и соединительных штрихов. В рамках одной гарнитуры шрифта возможна различная степень насыщенности знаков: светлая, обычная, полужирная, жирная.

Нижний выносной элемент – часть буквы или другого знака, которая расположена ниже линии шрифта.

Округлый элемент с наплывом (овал, полуовал) – элемент буквы или другого знака овальной или полуовальной формы с утолщением в средней части – наплывом.

Оптическая линия – горизонтальная линия, расположенная немного выше математической линии. Обычно это расстояние составляет 2–5% от высоты всего знака.

Оптическое поле буквы – часть пространства, непосредственно занимаемого буквенным знаком, а также пространство вокруг и внутри него.

Орнамент (от лат. *ornamentum* – украшение) – декоративный узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов. Предназначается для украшения различных предметов (утварь, орудия труда, оружие, текстильные изделия, книги и т.д.), архитектурных сооружений, произведений пластических искусств, а также самого человеческого тела (раскраска, татуировка).

Основной штрих – доминирующий вертикальный или наклонный штрих, составляющий основу знака. Как правило, в контрастных шрифтах основные штрихи толще, чем соединительные.

Остра́кон, или остра́к, – черепок глиняного сосуда, а также (реже) морская раковина, яичная скорлупа, осколок известняка или сланца, служившие в Древнем Египте или Древней Греции материалом для написания или выцарапывания текста.

Палеография – специальная историко-филологическая дисциплина, изучающая историю письма, закономерности развития его графических форм, а также памятники древней и старой, вышедшей из употребления, письменности с их внешней стороны (материал, на котором написаны рукописи, орудия письма, водяные знаки бумаги, формат, переплет рукописей, особенности украшений и т.д.).

Палеография русская – наука о внешних особенностях русского кириллического письма древнего (X–XIII вв.), средневекового (XIV–XVI вв.), а также письма Нового времени (XVII–XIX вв.).

Палимпсест (от греч. *palin* – снова и *psaio* – скоблю, стираю) – древняя рукопись, написанная на пергамене после того, как с него был удален первоначальный текст.

Папирус – писчий материал, в древности распространенный в Египте (с III тыс. до н. э.), а позднее – на всем пространстве античного мира (с VII в. до н. э.). Для изготовления папируса использовалось одноименное растение (*Syperus papyrus*).

Пергамен (пергамент) – особо обработанная кожа телят, ягнят, овец и других животных, на которой писали. До XIV в. являлся основным материалом для написания документов и книг. Пергамен получил свое

название от города Пергама в Малой Азии, где во II в. до н. э. имел широкое применение. На Русь пергамен попал через Византию. Первоначально в Древней Руси его называли кожей, телятиной, мехом, а иногда харатьей.

Пиктографическое письмо – картинно-синтетическое письмо, знаками которого являлись условные и упрощенные рисунки (схематические изображения фигурок людей, животных и пр.).

Писало – заостренный костяной или металлический стержень, применявшийся на Руси в качестве инструмента для выполнения надписей на бересте. Древнейшие образцы этих инструментов, найденных в Новгороде, датируются 953–989 гг.

Письменность – знаковая система, предназначенная для формализации, фиксации и передачи тех или иных данных на расстояние и придания этим данным вневременного характера. Письменность является одной из форм существования человеческого языка.

Письмо – знаковая система фиксации речи, позволяющая с помощью графических элементов или изображений передавать речевую информацию на расстояние и закреплять ее во времени.

Политипаж – типовой книжный декор, в основном изобразительного содержания, предназначенный для многократного использования в различных изданиях. Как правило, это заставка, виньетка или целая иллюстрация.

Полуунциальное письмо – латинское письмо средневековых рукописей VI–VIII вв., распространенное по всей Западной Европе. Представляет модификацию унциального письма на основе курсива. Буквы полуунциального письма более мелкие, чем в унциале, а рисунок – более пластичный. Многие буквы имеют форму знаков строчного начертания с четко выраженными выносными элементами. Штрихи знаков оканчиваются наплывами или короткими односторонними засечками.

Полуустав – один из каллиграфических вариантов кириллицы, распространившийся на территории Руси с последней четверти XIV в. и получивший дальнейшее развитие в XV и XVI вв.

По сравнению с уставом – более простое, быстрое и свободное письмо; буквы более мелкие и округлые. Буквенные знаки имеют небольшой наклон вправо, их рисунок обладает значительной пластичностью. Засечки практически отсутствуют. Полууставное письмо представлено прописными и строчными буквами. Образовалось из позднего устава XIV в.

Почерк – совокупность индивидуальных особенностей письма того или иного человека, объективно проявившихся в конкретном тексте.

Рубленные шрифты (гротески) – группа неконтрастных или слабоконтрастных шрифтов без засечек, обладающих строгостью и простотой буквенных форм. Возникли в Англии в начале XIX в., а позже получили распространение в других странах Европы и Америке.

Рустика (*capitalis rustica*) – каллиграфический вариант римского капитального письма; сжатое и высокое письмо с узкими буквенными знаками угловатой формы. Засечки массивные, ромбовидной формы. Рустика использовалась как книжное письмо в папирусных свитках и пергаментных кодексах, а также в надписях, высеченных в камне, вплоть до VI в. Позднее,

до XI в., рустику использовали для написания заглавий и декоративных страниц.

Свиток – ранняя форма рукописи в виде длинного листа писчего материала (папируса, пергамена или бумаги), свернутого для хранения в рулон. Обычно свитки вкладывали в соответствующие им футляры. Форма длинного свитка допускала два способа нанесения на него письма: по ширине или по длине. Первый способ применялся в Средние века, второй – в античности. Выбор определялся свойствами писчего материала и характером текста.

Системы письма – способы фиксации устной речи с помощью определенных форм графических знаков. Основными системами, сложившимися в истории письменности и сменяющими друг друга в хронологической последовательности, являются: пиктографическое, идеографическое, слоговое и буквенно-звуковое письмо.

Скоропись – один из каллиграфических вариантов кириллицы, появившийся на Руси в конце XIV в. и ставший господствующим в XVI–XVII вв. Свободное, размашистое, быстрое письмо. Буквенные знаки округлые, мелкие, крючковой формы, обладающие плавностью начертания и неотчетливым рисунком. Выносные элементы букв четко выраженные, длинные, часто заходящие на соседние строки. Скоропись представлена прописными и строчными буквами. Скорописное письмо сформировалось на основе полуустава, получив свое основное развитие в деловых бумагах.

Слоговое (силлабическое) письмо – система, в которой знаки обозначают слоги и слогообразующие звуки (например, гласные).

Соединительный штрих – горизонтальный, наклонный или изогнутый штрих, соединяющий основные штрихи. В контрастных шрифтах они обычно тоньше, чем основные.

Стилос – инструмент для письма в виде остроконечного цилиндрического стержня из кости, металла или другого твердого материала. Заостренным концом стилоса писали (процарапывали) текст на восковых табличках, а широким концом, имеющим вид лопаточки, исправляли или стирали написанное. Стилос широко применялся в античности и в Средние века.

Текстура (textura) – вид раннего готического письма; острое письмо, состоящее в основном из одних вертикальных штрихов с ромбовидными окончаниями, округлые элементы букв имеют изломы. Сформировалось в конце XII в. в монастырских скрипториях (мастерских по переписке рукописей) на севере Франции. Письмо получило широкое распространение в Англии и особенно в Германии.

Типографика – особый вид графики, использующий изобразительные возможности наборного и акцидентного шрифта, иллюстраций и различных типовых элементов в оформлении печатной продукции.

Титло (от греч. *titlos* – надпись) – надстрочный знак, указывающий на сокращенное написание слова. Применялся в древней и средневековой греческой, латинской и кириллической письменности. Широко использовался в русских рукописных и старопечатных книгах кириллического шрифта. Под титлами обычно писали наиболее распространенные в древнерусской речи слова, а также буквы, имеющие числовое значение. Первоначально, в древнерусской и славянской письменности, этот надстрочный знак имел

форму, близкую к прямой линии, впоследствии количество вариантов начертания увеличилось. Иногда под титулом ставились буквы – так называемые надстрочные титуловидные буквы, которые впоследствии могли заменяться точкой.

Угол письма (угол наклона пера) – угол между верхней линией строки и срезом пера, исчисляемый против часовой стрелки. От угла письма зависит характер шрифта и его контрастность.

Унциальное письмо (*scriptura uncialis*) – маюскульное книжное письмо, характеризующееся округлостью буквенных знаков и появлением небольших выносных элементов. С IV по VIII в. является господствующим книжным письмом на территории всей Европы. Различают старый унциал (IV–VI вв.) и новый унциал (VI–VIII вв.).

Уставное письмо – самая ранняя каллиграфическая форма кириллицы, употреблявшаяся восточными и южными славянами начиная с XI в. Характеризуется прямым начертанием букв, которые как бы «уставлены», т.е. не имеют наклона и располагаются в строке через одинаковые интервалы. Знаки обладают четким геометрическим рисунком. Основные штрихи имеют короткие засечки, близкие к треугольнику, а соединительные штрихи и концевые элементы заканчиваются клиновидными засечками или треугольными наплывами. Письмо представлено только прописными буквами. В основу начертания букв устава положено греческое унциальное (уставное) письмо.

Филигрань (водяной знак) – видимое изображение на бумаге, получаемое с помощью проволочной сетки, которое выглядит светлее при просмотре на просвет. Филигрань (за исключением самых ранних) состоит, как правило, из двух частей – эмблематической и литерной. Изучение филигранных дает возможность с большей или меньшей степенью точности датировать недатированные письма, рукописи, документы и книги.

Фрактура (*fractura*) – вид позднеготического письма; узкое каллиграфическое письмо, форма букв которого наполовину округлая, наполовину имеет изломы. Письмо характеризуется наличием декоративных элементов – завитков и росчерков. В XVII и XVIII вв. фрактура стала господствующим видом письма в Северной Европе.

Швабское письмо (швабахер) (нем. *Schwabacher*) – вид позднеготического письма; широкое письмо, характерными особенностями букв которого являются лево- и правосторонние неполные дуги, оканчивающиеся острыми углами. Этот готический вид письма появился в Германии в конце XV в.

Шрифт (от нем. *Shrift*) – графическая форма знаков алфавитной системы письма. Буквы, цифры и другие знаки, входящие в шрифт, составляют единую стилистическую систему, основанную на общем характере графического рисунка знаков, который обусловлен тем или иным языком. В узком смысле «шрифт» – комплект типографических букв, предназначенный для набора в полиграфии.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.	3
-------------------	---

Глава 1. ЭЛЕМЕНТЫ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ БУКВЕННЫХ ЗНАКОВ	8
--	----------

1.1. Элементы буквенных знаков и шрифтовой надписи	8
1.2. Оптические компенсации в шрифте.	12
1.3. Конструкция и первичные формы буквенных знаков	14
1.4. Классификация букв по конструктивным признакам и форме.	16

Глава 2. ИНСТРУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ ШРИФТОВОЙ ГРАФИКИ	18
---	-----------

278

2.1. Шрифтовые инструменты.	18
2.2. Шрифтовые материалы.	22

Глава 3. ПРАКТИКА ВЫПОЛНЕНИЯ БУКВЕННЫХ ФОРМ	25
--	-----------

3.1. Методы геометрического построения шрифтов	25
3.2. Написание буквенных форм и выполнение их элементов.	30

Глава 4. ИСТОРИЯ ЛАТИНСКОГО И РУССКОГО ШРИФТОВ.	40
--	-----------

4.1. Краткая история возникновения письма.	40
4.1.1. Пиктографическое письмо	43
4.1.2. Идеографическое письмо	46
4.1.3. Слоговое (силлабическое) письмо	55
4.1.4. Буквенно-звуковое (алфавитное) письмо	56
4.2. Латинское письмо	68
4.2.1. Римское капитальное письмо.	68
4.2.2. Унциальное и полуунциальное письмо.	73
4.2.3. Каролингский минускул	75
4.2.4. Готическое письмо.	78
4.2.5. Шрифты эпохи Возрождения.	82
4.2.6. Шрифты XIX–XX вв.	87
4.3. Древнерусское письмо.	88
4.3.1. Старославянская письменность	88
4.3.2. Устав	100
4.3.3. Полуустав	117
4.3.4. Скоропись.	125

4.3.5. Вязь	136
4.3.6. Буквицы	141
4.4. Русские шрифты XVIII – начала XX в.	143
4.4.1. Русский гражданский шрифт	143
4.4.2. Русские шрифты XVIII в.	151
4.4.3. Русские шрифты первой половины XIX в.	158
4.4.4. Русские шрифты второй половины XIX – начала XX в.	171
Глава 5. КЛАССИФИКАЦИЯ ШРИФТОВ	185
5.1. Антикva	185
5.2. Брусковые шрифты	195
5.3. Рубленые шрифты	200
5.4. Декоративные шрифты	205
Глава 6. КОМПОЗИЦИЯ ШРИФТОВОЙ ГРАФИКИ	214
6.1. Композиция буквенных знаков.	224
6.2. Композиция текстовых строк	229
6.3. Композиция текстовых блоков	231
6.4. Композиция текстового произведения.	240
Глава 7. ЦВЕТ В ГРАФИКЕ ШРИФТА	244
Глава 8. ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ШРИФТА	257
ЛИТЕРАТУРА	267
ГЛОССАРИЙ	270

Учебное издание

Кашевский Павел Анатольевич

ШРИФТОВАЯ ГРАФИКА

Учебное пособие

Редактор *Л.Н. Макейчик*

Художественный редактор *Т.В. Шабунько*

Технический редактор *Н.А. Лебедевич*

Корректор *Л.Н. Макейчик*

Компьютерная верстка *Н.В. Шабуньки*

Подписано в печать 24.11.2017. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Petersburg!». Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,28 + 0,93 цв. вкл.
Уч.-изд. л. 16,40 + 0,73 цв. вкл. Тираж 300 экз. Заказ 1447.

Республиканское унитарное предприятие «Издательство “Вышэйшая школа”».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/3 от 08.07.2013.

Пр. Победителей, 11, 220004, Минск.

e-mail: market@vshph.com <http://vshph.com>

Республиканское унитарное предприятие «СтройМедиаПроект».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/42 от 13.02.2014.

Ул. В. Хоружей, 13/61, 220123, Минск.