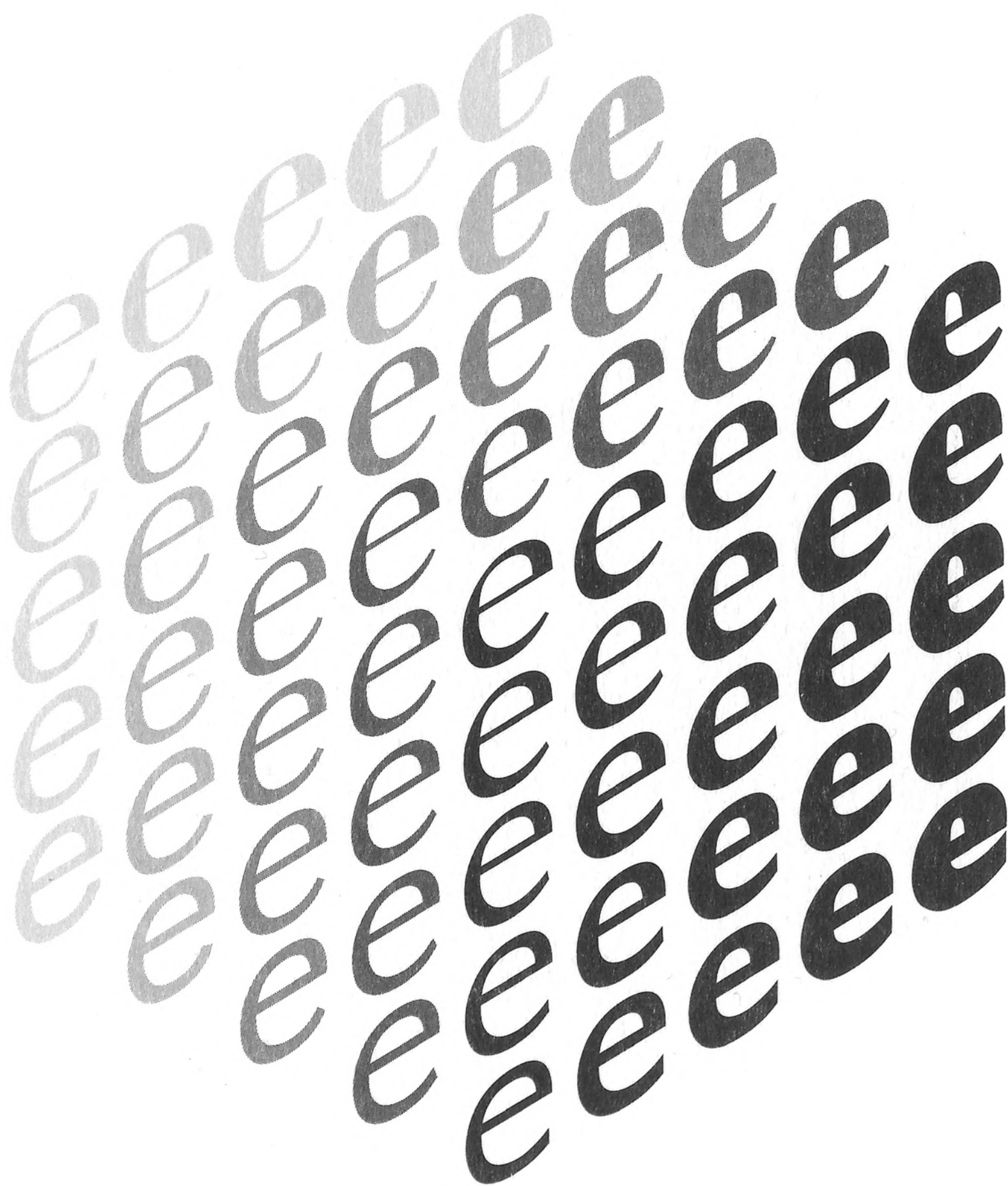


Геррит Ноордзей

Штрих *Теория письма*



Штрих

Nisi Dominus

Vanum est vobis
ante lucem surgere
surgere postquam
sederitis qui mandu-
catis panem doloris
cum dederit dilecti
suis somnum, *Psalm 12*

Геррит Ноордзей
Штрих
Теория письма

Издатель Д. Аронов
Москва, 2013

ББК 76
УДК 85.15
Н 823

© Gerrit Noordzij, 1985, 2005
© Ирина Смирнова, перевод, 2013
© Издатель Д. Аронов, 2013
ISBN 978-5-94056-029-6

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 1985 года 7

Предисловие 2005 года 9

1. Белое пространство в слове 13

2. Штрих 20

3. Направление фронта 35

4. Слово 41

5. Изобретение слова 44

6. Формирование слова 49

7. Великий перелом 69

8. Изменение контраста 77

9. Инструментарий 82

Примечания переводчика 86

ПРЕДИСЛОВИЕ 1985 ГОДА

Прежде всего, я хочу обратить внимание читателя на различия между этой книгой и моей предыдущей работой «Штрих пера», опубликованной в 1982 году Королевской академией искусств в Гааге по случаю ее 300-летнего юбилея. Издание подготовил и напечатал в Залтбоммеле королевский печатник Ван де Гарде.

В книге «Штрих пера» рассматривается разница между методом письма с отрывом пера от бумаги и непрерывным письмом на основании нисходящих и восходящих штрихов. Обе конструкции подразделяются на две группы, в зависимости от контраста штриха: на письмо с параллельным переносом пера и письмо с расширением пера¹. Таким образом, для каждого почерка возможны четыре варианта.

	<i>непрерывное письмо</i>	<i>письмо с отрывом пера</i>
<i>параллельный перенос</i>		
<i>расширение</i>		

Идеальные параллельный перенос и расширение существуют лишь в теории и являются своего рода крайними точками на условной шкале изменения контраста. На занятиях в академии я считал важным показать, к какому из двух типов тяготеет контраст, не пытаясь точно определить его положение на шкале. Этот же подход я использовал при исследовании исторических рукописей. (В сущности, для меня нет разницы между преподаванием и архивными изысканиями: в первом случае я обращаюсь к своим буду-

щим коллегам, а во втором — к сотоварищам из прошлого.) Дробление шкалы контраста на единицы измерения разрушило бы наглядность моей схемы и, кроме того, могло увлечь в дебри шрифтовой классификации.

Однако появление компьютерных программ для создания шрифтов заставило меня задуматься о способе точного описания штриха на каждом его участке. Это становится возможным, если ввести понятия величины и направления контрапункта. Характер контраста определяется соотношением этих параметров. Такая модель штриха не предполагает неочевидное разделение штрихов на нисходящие и восходящие.

В начале 1985 года я основал журнал *Letterletter* при поддержке Международной типографической ассоциации (АТурІ). На его страницах я пытался изложить свою новую теорию. Позже от Ван де Гарде поступило предложение опубликовать голландское издание книги «Штрих пера» к 125-летнему юбилею издательства. Я с радостью воспользовался предоставленной возможностью и переработал теорию в новой редакции. Так и появилась книга «Штрих. Теория письма».

et vidit deus
lucem quod esset
bona et divisit lu-
cem ad tenebras

G E N E S I S 1 : 4

ПРЕДИСЛОВИЕ 2005 ГОДА

на факультете графического дизайна в Королев-
ской академии искусств в Гааге был построен на каллигра-
фических упражнениях. Каллиграфией движет любовь к
письму и стремление к совершенству форм. Бла-
годаря занятиям и осмыслению полученного
опыта появилась теория письма, которая позволила
отделить форму букв с математической точностью,
от эстетических или идеологических предрассудков.
В этих руках посвящена этой теории. Нелишним
в предисловии прояснить ее предназначение. Напри-
мер, сможет безошибочно оценить единообразие
шрифта, задавая простые вопросы такого рода:
«Каково соотношение параллельного переноса в бук-
ве „е“ к углу наклона пера, чем в букве „е“?» По-
пытка помогает воспринять своеобразие фор-
мирования параметров штриха пера.

Связь с исходной и основной формы — одиночно-
го штриха инструмента. Лишь рукописный шрифт
отдельно взятого штриха. В *рукописном*
каждый штрих знака появляется за одно движение
рукописный шрифт (леттеринг) предполагает, что
знак создается в несколько приемов. Облик рисо-
ванных букв можно улучшить (или испортить), постепен-
но изменяя штрихи. Процесс рисования независим от
смысла, но это свобода в ущерб качеству, поскольку
пересекающиеся штрихи очертания одного-един-
ственного пропадают подобно тому, как исчезают следы че-
реды других следов на дороге. Свобода творчест-
ва в рукописном шрифте так или иначе не выходит за рамки
традиции. Дело не в том, что непривычные
буквы сложно или, тем более, запрещено рисовать,
а в том, что измененные до неузнаваемости знаки не являются

и зрения типографики наборный шрифт — это
технология, которая существенно отличается от

леттеринга. Набирать текст можно лишь специально подготовленным комплектом литер. С появлением компьютерного набора шрифт превратился в комплект оригинальных рисунков, записанных в базу данных (или в «шрифтовой файл»), с помощью которого мы можем набирать текст. Но сами по себе рисунки букв бесполезны для типографа. С художественной точки зрения грань между наборным шрифтом и леттерингом остается неуловимой: форма знаков не позволит нам отличить репродукцию рисованного шрифта от типографского набора.

Упомянутая теория применима и на практике. Отдельно взятый штрих — основополагающий элемент письма, его начало начал. Невозможно рисовать форму знака, начиная с контура, поскольку любая линия (включая линии контуров) сама по себе является формой. Контуры — это границы формы, и одно не существует без другого. На рисунке 1 буква эскизно намечена зигзагообразной штриховкой, которая имитирует направление и ширину параллельного переноса. На рисунке 2 мы тщательнее обозначили черный силуэт буквы. Контуры должны сливаться с формой, но не выделяться на ее фоне. Слишком сильный абрис много берет на себя и мешает восприятию буквы в целом (рисунок 3).



1



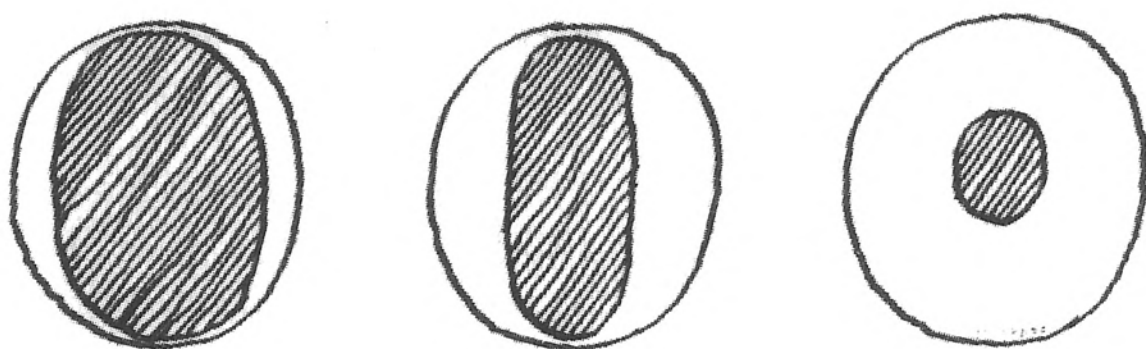
2



3

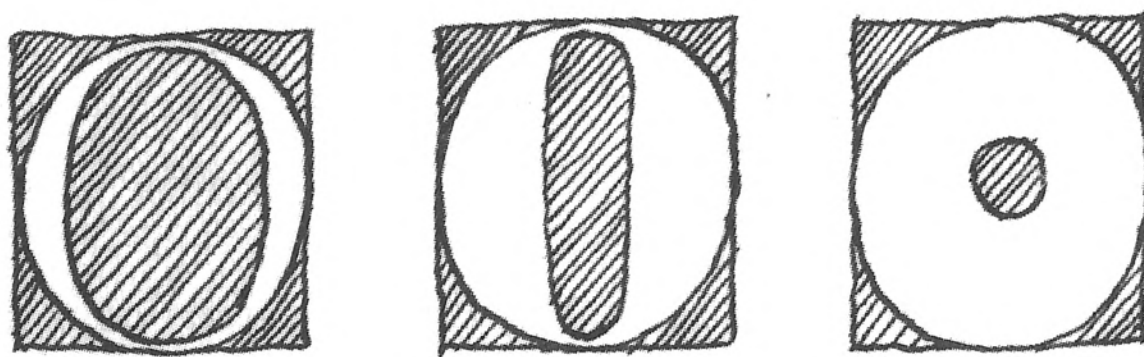
1. БЕЛОЕ ПРОСТРАНСТВО В СЛОВЕ

Буква — это темная и светлая формы. Я называю светлую форму условно *белым* буквы, а темную — *черным*. *Черное* буквы — это внешняя форма, которая содержит внутри себя *белое*. Назовите *белое* и *черное* любым другим сочетанием светлого и темного цвета, поменяйте их местами — суть не изменится, однако эти занятные опыты лежат за рамками темы моей книги. Итак, я называю штрихи *черным* буквы и заключенное внутри них пространство *белым* даже в том случае, если оно закрашено темным цветом, как на рисунке 1.1.



1.1

Черную форму нельзя изменить, не коснувшись белого в букве, и наоборот.

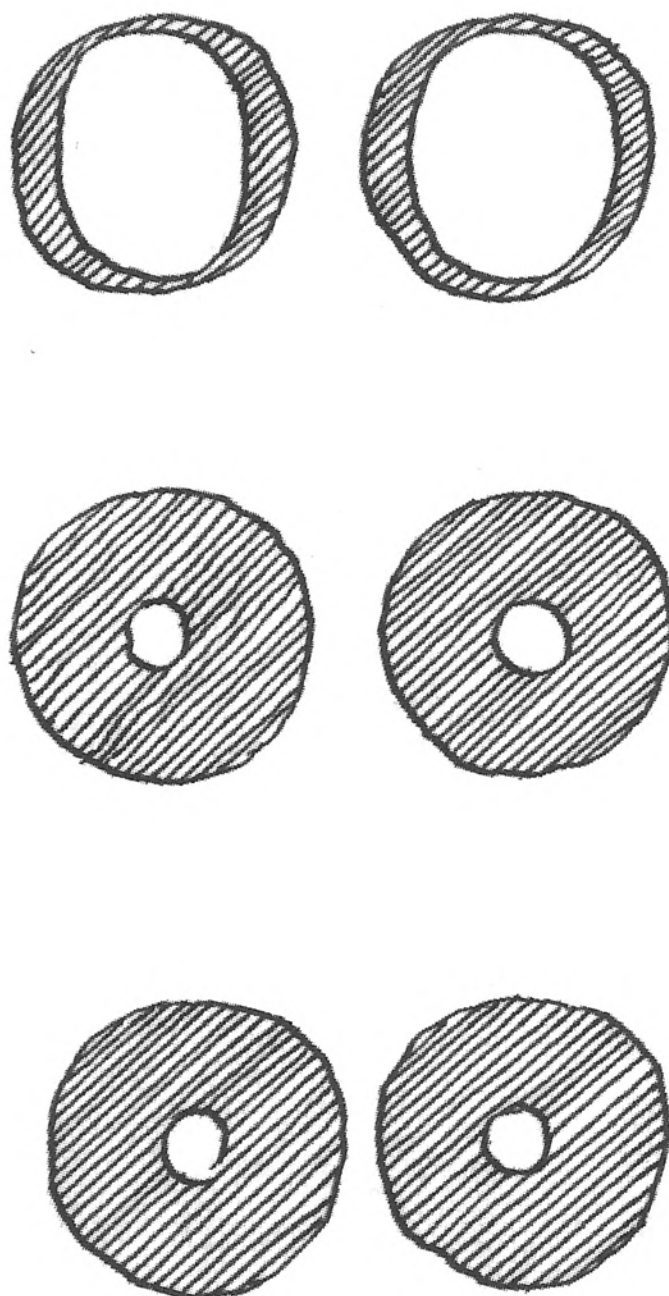


1.2

На рисунке 1.2 буквы с предыдущего рисунка показаны на «белых» прямоугольниках. Во всех случаях внешняя форма вокруг *о* одинакова. Увеличение черной формы букв не влияет на площадь этой области, однако ее взаимоотношение с внутренним пространством буквы изменяется. В третьем примере внешнее белое поле воспринимается гораздо сильнее нежели в первом прямоугольнике, где

внешняя форма подавлена внушительной площадью внутреннего пространства буквы.

На практике мы редко имеем дело с одним знаком. Слово обычно составлено из двух или нескольких соседствующих букв, что упрощенно показано на рисунке 1.3.



1.3

Межбуквенный пробел в первом и втором случае одинаков, но во второй паре он выглядит намного бóльшим, так что буквы воспринимаются стоящими порознь. В последней строке после уменьшения пробела буквы вновь выглядят как единое целое. Сбалансированные белые области существенно меняют дело. Белое пространство в слове — краеугольный камень теории письма.

От взаимоотношения формы и контрформы (в теории письма — черного и белого в слове) зависит наше восприятие объектов. Так устроены органы чувств, которые

передают сигналы мозгу. Письмо с его строгими правилами может быть удобной моделью для изучения принципов восприятия, и вход в эту лабораторию открыт каждому человеку. Везде, куда бы ни упал наш взгляд, мы становимся свидетелями игры темных и светлых тонов. Но меня волнует лишь случай, когда силы противников равны, потому что только так я могу понять законы, по которым эта игра свершается. Предположим, что я увеличу прямоугольное поле на рисунке 1.2, после чего внутренняя форма знака уже не будет столь значима для визуального восприятия фона. Так и происходит на рисунке 1.1, где внешним полем для букв служит книжная страница. Соотношение черного и белого перестает быть явным.

Перечислим ряд очевидных и знакомых нам соотношений. Так, пропорции листа диктуют форму и расположение текстовых блоков; степень условной черноты и длина набранной строки влияют на межстрочное расстояние; наконец, формы букв влияют друг на друга, придавая словам тот или иной оттенок. Слова, как отдельные атомы, образуют единую плоть письма. Рассуждения о букве или штрихе невозможны без взгляда на слово в целом. В своей книге я стремлюсь разъять слово на части с одной только целью — научиться его создавать.

Письмо основано на соотношении белых форм внутри слова. Чтобы сравнить явления между собой, всегда требуется взгляд под определенным углом. Именно на белое пространство в слове следует опираться, сопоставляя всевозможные типы письма с присущими им различными конструкциями и штрихами. Понятие белого в слове равно применимо к рукописному шрифту и к типографике, к историческому и современному письму, к западному письму и к письму других культур, проще говоря, оно объемлет письмо как единое явление.

Исследования наших дней обращены в большей степени к черной форме буквы, но не к белому внутри слова, и как следствие, они исчерпываются рассмотрением поверхностных различий. Универсальный способ сравнения руко-

In principio erat verbum

Joh. 1:1

писного шрифта и типографских литер кроется отнюдь не в условном черном буквы. Черные формы типографской литеры и написанной буквы настолько различны, что попытки всерьез сравнивать их обречены на провал. Поскольку в область интересов типографики попадают только черные формы букв, изготовленных для печати на бумаге, академическое изучение письма вынуждено разделять рукописный шрифт и историю наборного шрифта. Наш подход исключает подобное разграничение. Разбор исторического письма — если судить по книгам — замыкается на вопросах палеографии, или же дипломатии, которая изучает письмо по архивным документам и письмам, а также эпиграфики, исследующей древние монументальные надписи. Современное письмо полностью оставлено без внимания. Сегодня оно в руках педагогов, которые безрассудно подвергают опасности всю цивилизацию. Возможно, я преувеличиваю, но разве западный цивилизованный мир не представляет собой культурное сообщество, немыслимое без письменности? Педагоги чуть ли не гордятся тем, что освобождают детей от изучения основ письма, но тем самым они подрывают устои западной цивилизации. Устрашающий рост бескультурья связан с пренебрежением к урокам письма в школах. Ко всему прочему, дело ухудшает разграничение наук о письме. Точка зрения, что письмо есть черные формы букв, только подталкивает ученых

к этому. Среди ряда обособленных наук нет места современному письму, поскольку его черные строки не имеют ничего общего с черными формами писмен, которые пытаются постичь палеографы. Я не преувеличу, если скажу, что школьный учитель закрывает глаза на плохой почерк, потому что считает хорошее письмо «нарисованным», в то время как оно должно быть «написанным». Затронутое выше разграничение дисциплин только подкрепляет эту точку зрения. Не будь ее, педагогам пришлось бы сопоставлять собственный почерк с примерами хорошего письма, а такое сравнение окажется для них невыгодным. Сейчас же они спокойно могут игнорировать достойные образцы письма, поскольку оно относится к другой дисциплине и его преподавание не входит в круг их задач.

Подобным же образом оправдывается академическая среда. Предположить, что наборный шрифт и письмо родственны, просто невозможно, поскольку эта мысль идет вразрез с устойчивыми предубеждениями ученых мужей (а предрассудок тем и отличается, что его невозможно подвергнуть сомнению). Когда факты наталкивают нас на идею сравнения наборного шрифта и рукописного письма, их пытаются скрыть. Хороший пример на этот счет — история «королевской антиквы». Она была нарезана около 1700 года по указанию королевской комиссии по стандартизации наук и ремесел. Проект разрабатывался по модульной сетке — традиционным для того времени способом масштабирования рисунков. Протоколы ученой комиссии (в этом каждый может удостовериться) подтверждают: рисунок шрифта детально повторяет почерк Николя Жарри, придворного каллиграфа, который работал в королевском кабинете около 1650 года. Сама история не оставляет нам другого выбора, кроме как рассматривать «королевскую антикву» — типографский шрифт — в свете почерка Жарри. Однако такой подход подрывает основы наук о письме, и ученые, дабы предотвратить собственный крах, старательно замалчивают суть дела, представляя «королевскую антикву» как некий поворотный момент в истории. При

этом модульная сетка выдается за основу конструкции шрифта, тем самым типографские буквы раз и навсегда отделяются от рукописного письма.

Эта историческая фальсификация призвана спасти бездоказательную теорию, но результат получается обратным. Стоит только завести речь о типографских литерах и рукописных буквах, как на ум сразу приходит эта историческая подтасовка. Фальсификация — частое явление в науке. Исследователи нередко прибегают к ней, когда теория, которой они посвятили жизнь, готова рассыпаться как карточный домик. Исследования в области типографики и педагогика зачастую намеренно замалчивают, пропускают или искажают истинные факты просто потому, что в основе этих научных работ лежит идея размежевания наборного и рукописного шрифта. Упомянутый подход можно отстаивать, лишь пожертвовав фактами.

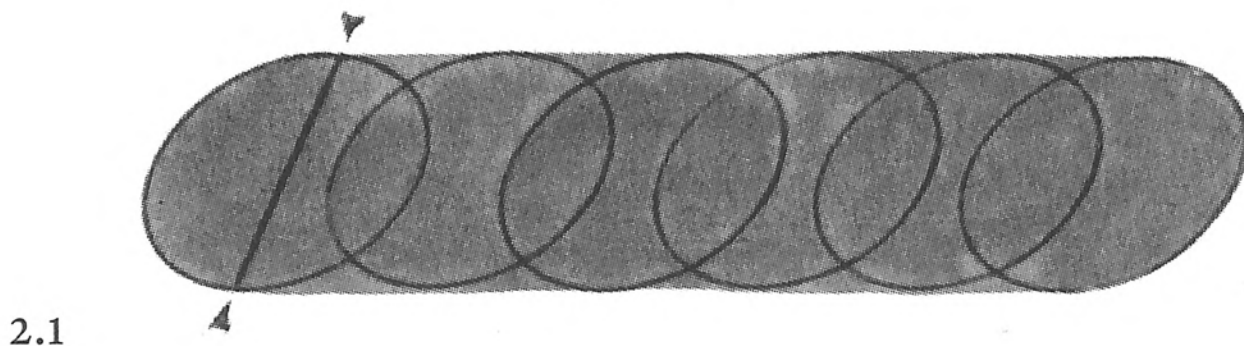
Наука — это искусство подбирать подходящий вопрос к каждому найденному ответу. Теории нужны для того, чтобы порождать вопросы, а вопросы — для того, чтобы подрывать теории. Вопросы зачастую остаются без ответа и вызывают недоумение, но в этом нет ничего странного. Когда мои теоретические построения рушатся, это означает, что им на смену пришла мысль получше, и ради нее я рад признать свою неправоту. Наука заканчивается там, где теория не подвергается сомнению. Мои претензии к устоявшимся научным методам связаны не с тем, что идея разделения науки о письме на дисциплины безосновательна — так, в конце концов, можно сказать про любые теоретические изыскания во всем научном мире. Меня беспокоит то, что этот подход непоколебим. Абсолютная неприкосновенность низводит научную теорию до уровня суеверия. Заблуждения исследователей письма проникают в дисциплины, которые все без исключения безответственно полагаются на поверхностное изучение условно *черного* буквы. С этим я сталкивался в психологии, истории искусства, математике, лингвистике и так далее.

*et rex aspiciēbat
artículos manus
scribentis, Tunc
regis faciēs Dan. 5:5
commutata est,*

Я не могу бесконечно критиковать современную теорию письма. Смею надеяться, что сказанного выше хватит, чтобы спустить с небес на землю наиболее самоуверенных ее приверженцев. В этой книге я изложил свою точку зрения, с дружеским, но настойчивым призывом обратить внимание на упомянутые выше проблемы науки о письме.

2. ШТРИХ

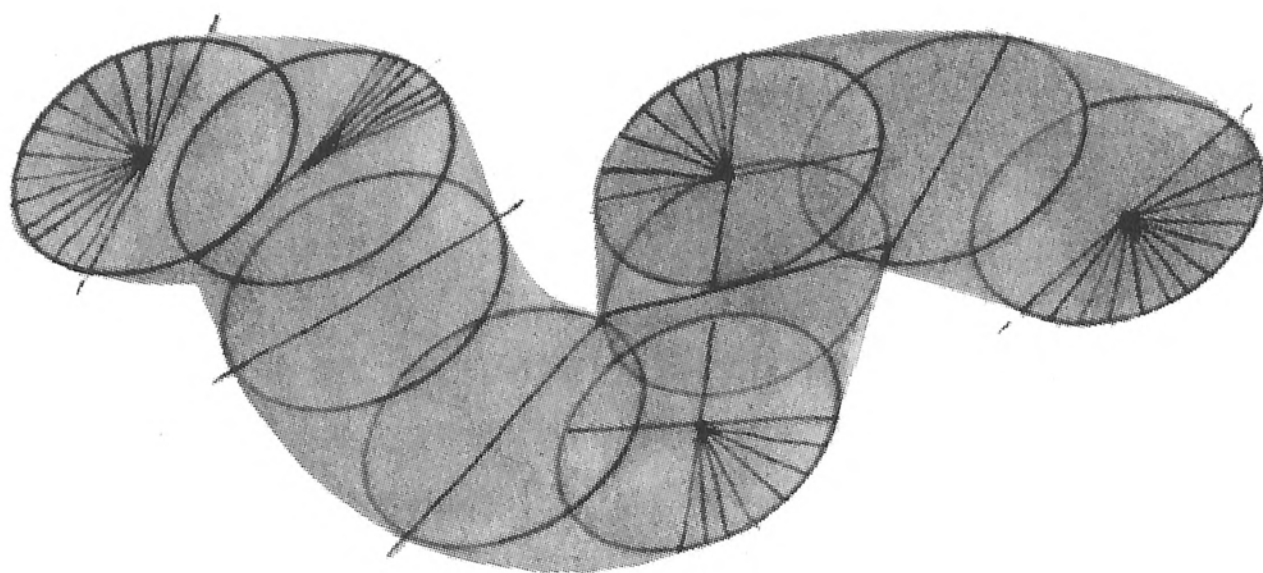
Белое пространство внутри слова определяет расположение черных форм знаков, и в то же время оно возникает благодаря черным формам. Штрих — это простейшее проявление черной формы. Штрих является следствием непрерывного движения пишущего инструмента по поверхности и начинается с *оттиска* от орудия письма.



На рисунке 2.1 таким оттиском является эллипс. Его может оставлять, к примеру, кончик исписанного под углом карандаша. Двигаясь по поверхности, оттиск превращается в штрих. В данном случае штрих оканчивается полуовалами. Лишь по форме окончаний штриха можно узнать об инструменте и его оттиске. В остальном контур штриха состоит из прямых линий, которые являются следом движения пары точек. У каждой точки, расположенной на одной стороне контура, есть парная ей точка на другой стороне. Подобные точки образуют *контрапункт* штриха. Расстояние между точками является *величиной контрапункта*.

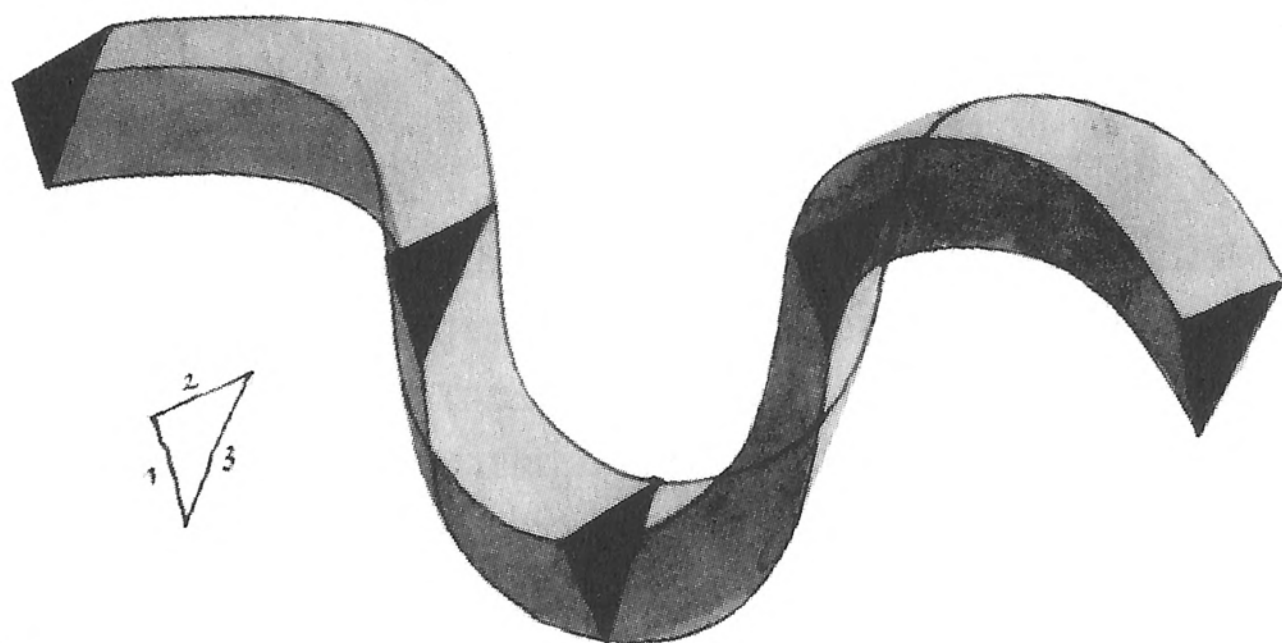
Прямая линия, проходящая через контрапункт, называется *фронтальной линией* штриха. Контрапункт — это отрезок фронтальной линии. Прямой штрих на рисунке 2.1 устроен просто. На каждом его участке контрапунктом является одна и та же пара точек на окружности эллипса. Фронтальная линия всегда проходит через одну и ту же ось эллипса и все фронтальные линии штриха параллельны.

На рисунке 2.2 эллипс движется по кривой, и в этом случае штрих устроен сложнее. С каждым его поворотом контрапункт попадает на другую ось эллипса, поэтому вместе с направлением движения меняется размер контрапункта.



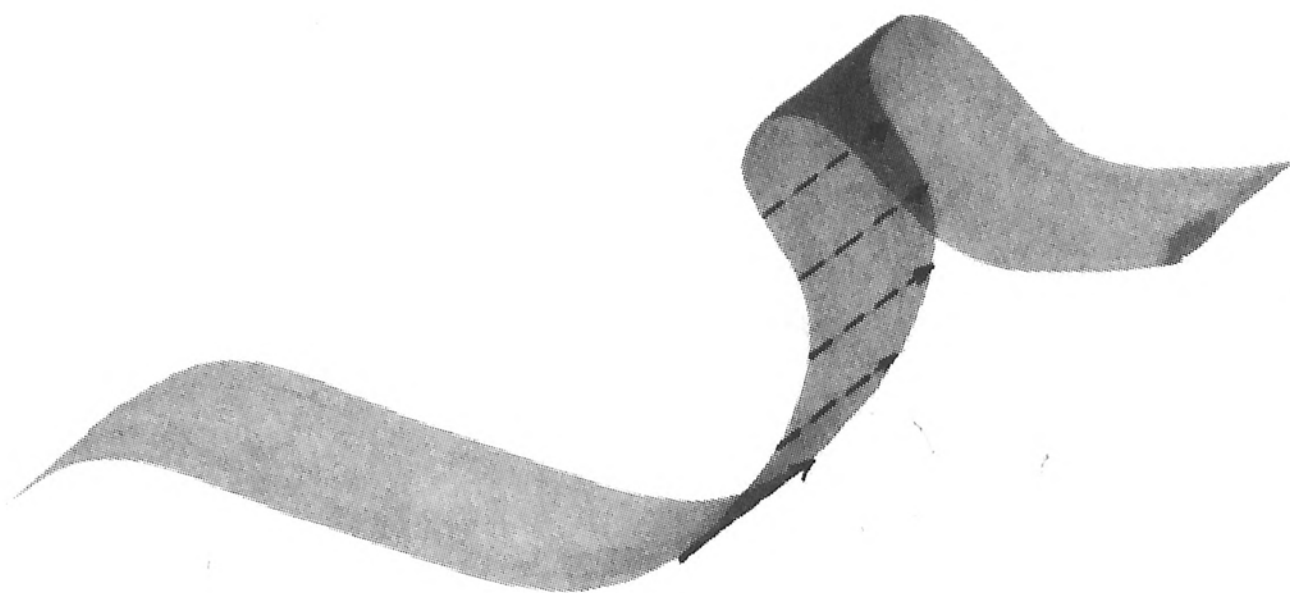
2.2

Фронтальные линии тоже меняют свое положение и могут пересекаться друг с другом в любой точке между центром эллипса и бесконечностью. В целом, штрих карандаша едва уловим и с трудом поддается описанию.



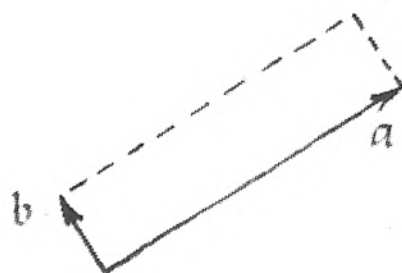
2.3

На рисунке 2.3 след от орудия письма имеет треугольную форму. Штрих образован сочетанием трех векторов, при этом величина и направление каждого соответствуют одной из сторон треугольника. Темным цветом показан след вектора 1. Всякий раз, когда линии, проведенные вершинами треугольного инструмента, пересекаются, контрапунктом штриха становится другой вектор. Оттиски пишущих инструментов могут быть очень сложными по форме, и треугольник — это один из самых простых примеров.



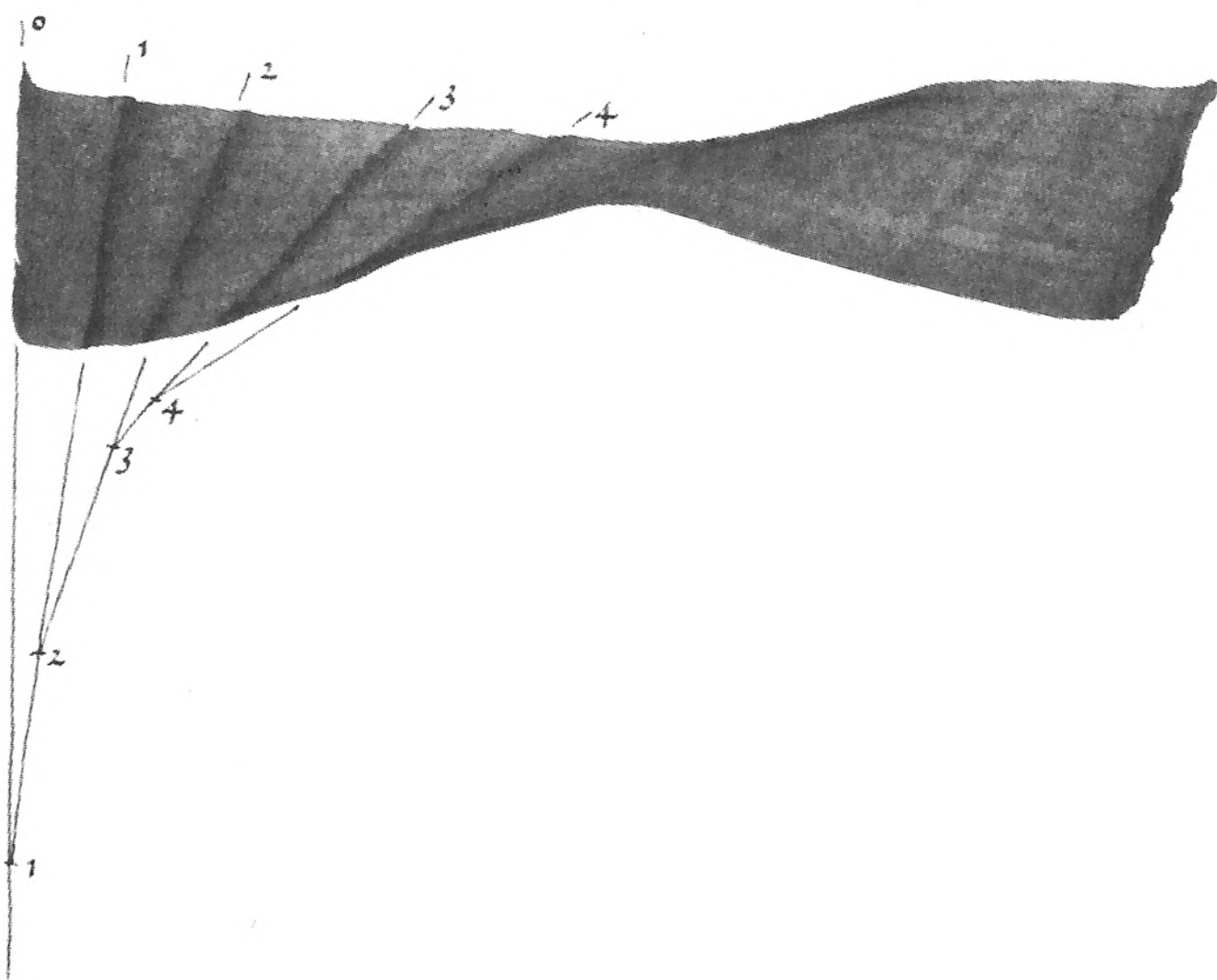
2.4

На рисунке 2.4 изображен след отдельно взятого вектора. Величина и направление контрапункта одинаковы на всем протяжении штриха. Таков принцип работы ширококонечного пера, одного из самых простых инструментов для письма. Эта модель верна до тех пор, пока толщина пера ничтожно мала относительно его ширины. Когда же речь идет о написании букв малого размера (и текстовых шрифтах в целом), недостатки такой модели становятся очевидными. Во многих шрифтах, как мы можем заметить, условный вектор обладает определенной толщиной, которая существенно влияет на форму штриха. Сегодня шрифт крупного кегля, как правило, представляет собой обычное увеличение шрифта малого размера, что еще больше затрудняет дело. Но эта тема заслуживает отдельного исследования за рамками нашего введения, а в данном случае вполне достаточно представить толщину пера как вектор, перпендикулярный контрапункту, значением которого можно пренебречь при рассмотрении базовой модели штриха.



2.5

На рисунке 2.5 показана схема оттиска ширококонечного пера; где вектор a — это контрапункт (ширина пера) и вектор b , перпендикулярный вектору a , — толщина пера. Когда контрапункт — это единственный вектор, величина и направление которого постоянны, разница в толщинах штриха вызвана изгибом траектории инструмента. Небольшие изменения угла наклона контрапункта (вызванные переменами положения пера) и его величины (следствие разной силы нажима на инструмент), как правило, всегда присутствуют при письме. Такие вариации контрапункта значительно влияют на характер написанного фрагмента, а также играют ключевую роль при анализе того или иного почерка, однако их можно описать лишь как отклонения от принципа, показанного на рисунке 2.4.



2.6

На рисунке 2.6 представлена обратная ситуация: толщина штриха, проведенного в *одном* направлении, варьируется вследствие смены *угла наклона* контрапункта относительно

*Dominus dedit mihi
linguam eruditam ut
sciam sustentare eum
qui cassus est verbo
erigit manu manu
erigit mihi aurum
ut audiam quasi
magistrum* *Isaias 50: 4*

2.7

направления движения штриха. В этом случае фронтальные линии пересекаются. Угол наклона фронтальной линии — показатель вращения ее контрапункта. Вообще, вращение можно представить в виде некоторой кривой, касательными к которой являются фронтальные линии. Кривая лежит в пределах от точки (радиус кривой равен нулю; все фронтальные линии пересекаются в данной точке) до прямой линии (радиус кривой бесконечно велик; все фронтальные линии параллельны данной прямой). В последнем случае речь идет уже не о вращении, а о параллельном переносе, как на рисунке 2.4.

Открытия ученых приподнимают завесы тайн в нашем мире, и тогда те или иные явления становятся доступными для нашего понимания. Некоторые явления невозможно увидеть невооруженным глазом, и только особая оптика

помогает постичь их. Если речь заходит о необходимости *научиться* видеть нечто, это означает, что нам нужен подобный инструмент, иными словами — теория. Она творит постижимую реальность. Каждая новая теория — изобретение со своими правилами, по которым еще непознанное явление будет изучено. Конечно, не все теоретические предположения находят подтверждение. Теория учитывает все вероятные возможности, в то время как на практике лишь некоторые из них претворяются в жизнь. Для того чтобы найти примеры вращения пера на практике, мне достаточно обратить внимание на образцы письма виртуозных мастеров с их любовью к изысканным приемам письма (они позволяли себе увлекаться в процессе поиска прекрасного). О нидерландской каллиграфии эпохи маньеризма (с начала семнадцатого века) можно рассказать, только научившись видеть повороты инструмента во время письма. Нет сомнения, что вращение сопровождалось увеличением контрапункта (расширением), которое связано с изменением нажима на перо. Но для понимания письма Яна ван де Вельде² одного только расширения недостаточно (т. е. мы не можем

*consurgent reges
terrae et principes
tractabunt pariter
habítor caeli
rídebít,* Psalm 2:2,4

сказать, что перед нами типичный пример письма остроко-
нечным пером). Текст на рисунке 2.7 я написал нидерланд-
ским прямым непрерывным почерком («прямой непрерыв-
ный» означает «прямой курсив»). Я не претендую на то,
чтобы превзойти моих искусных предшественников, а лишь
хочу показать, что они поворачивали ширококонечное перо
во время письма. Как только я это понял, то вспомнил опи-
сание подобной техники письма в книге Яна ван де Вельде
«Искусного письма зеркало» (*Spiegel der schrijfkunste*) 1605
года издания, в ее третьей части под названием «Начала»
(*Fondementboeck*). Многие фрагменты книги я помнил на-
изусть, но их истинный смысл был скрыт от меня долгие
годы, пока я не *научился* видеть.

В теории письма *контраст* — это разница между толсты-
ми и тонкими участками штрихов. Существуют три типа
контраста, обусловленные:

Параллельным переносом: контраст, который возника-
ет в результате только перемены направления штриха, при
этом величина и угол наклона контрапункта не меняются
(рисунок 2.4).

Вращением: такой контраст образован не только сменой
направления штриха, но и изменением угла наклона контра-
пункта. Величина контрапункта постоянна (рисунок 2.6).

Расширением: контраст строится на разнице в величине
контрапункта, а угол его наклона в процессе письма оста-
ется неизменным (рисунок 2.8).

В реальности никто не может идеально выдерживать
одинаковый наклон пера и неизменный нажим, поэтому
перечисленные выше типы контрастов могут существовать
отдельно друг от друга лишь в теории. Утверждая, что в по-
черке преобладает контраст параллельного переноса, я до-
бавлю: «на мой взгляд». Вполне возможно, что некто, изу-
чая особенности этого почерка, обнаружит в нем контраст
расширения. Моя концепция — всего лишь инструмент,
который может быть и грубым увеличительным стеклом,

и точным микроскопом, а уж как им воспользоваться — дело исследователя. Ниже можно увидеть, в чем именно теория письма способна помочь.

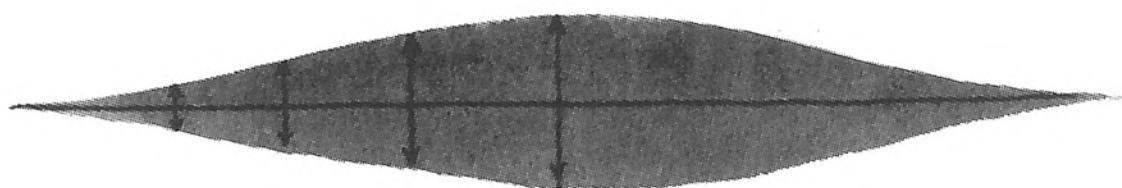
Я расположил типы контраста рядом с эпохами из истории культуры.

Параллельный перенос: античность и Средние века

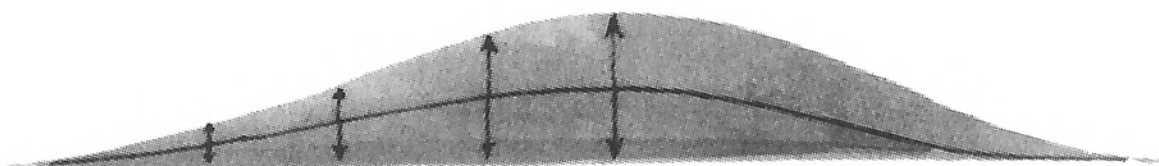
Вращение: маньеризм

Расширение: романтизм

Я не упомянул Древнюю Грецию, Возрождение включил в Средние века, а эпоху барокко и классицизма отнес к романтизму. Конечно, эти эпохи важны при детальном исследовании, но в данном случае я смотрю на историю культуры с иных позиций, чем авторы учебников. Важно то, что смена преобладающего типа контраста тесно связана с основными вехами истории. И что бы ни говорили ученые, именно письмо, на мой взгляд, объединяет западную цивилизацию.



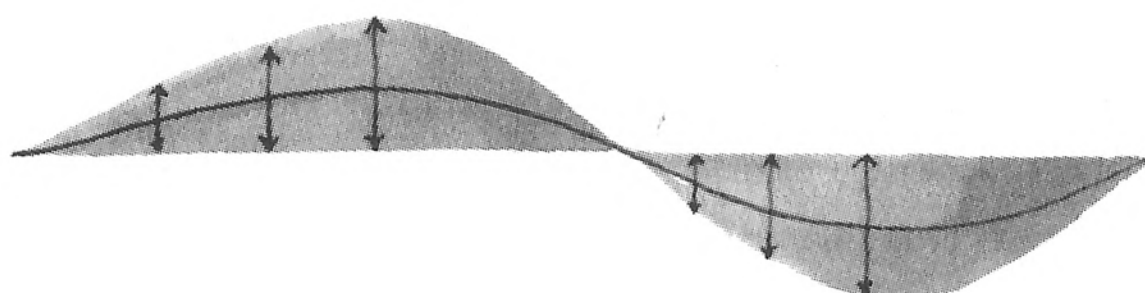
2.8



2.9

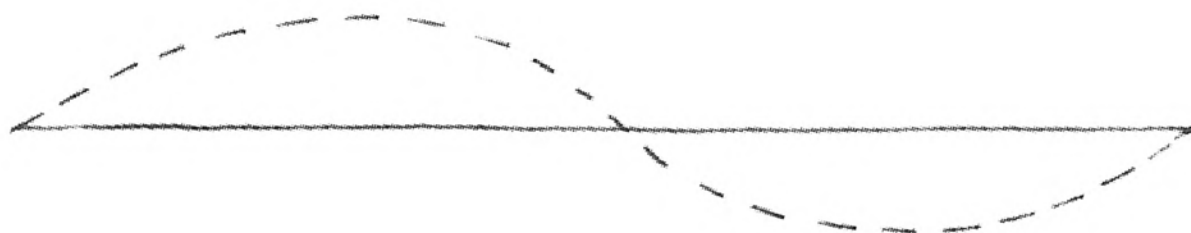
На рисунках 2.8 и 2.9 показаны штрихи с увеличивающимся контрапунктом. Разница между ними заключается в направлении: на рисунке 2.8 штрих проведен по прямой линии, а на рисунке 2.9 прямой является лишь один из контуров штриха. Важно точно уяснить, что направление

штриха отличается от направления его контура. *Направление штриха* совпадает с осевой линией штриха. *Осевая линия* проходит через центральную точку контрапункта и образована ее движением.



2.10

Точное определение направления штриха поможет избежать ошибок в его интерпретации. Так, про фигуру на рисунке 2.10 можно сказать, что она состоит из прямой линии и синусоиды (рисунок 2.11).



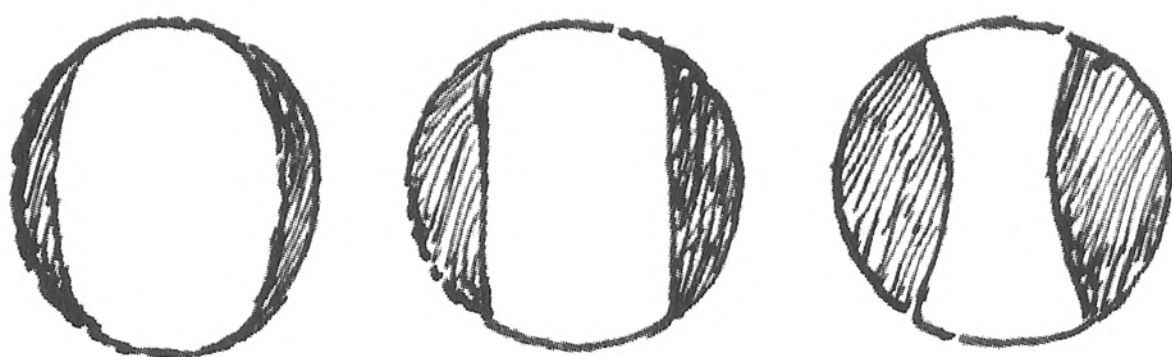
2.11

На самом деле прямые участки фигуры на рисунке 2.10 не являются частями одного контура. Их кажущаяся прямолинейность — случайный эффект, вызванный специфическим расширением контрапункта на необычной осевой линии. На рисунке 2.12 дано истинное положение контуров.



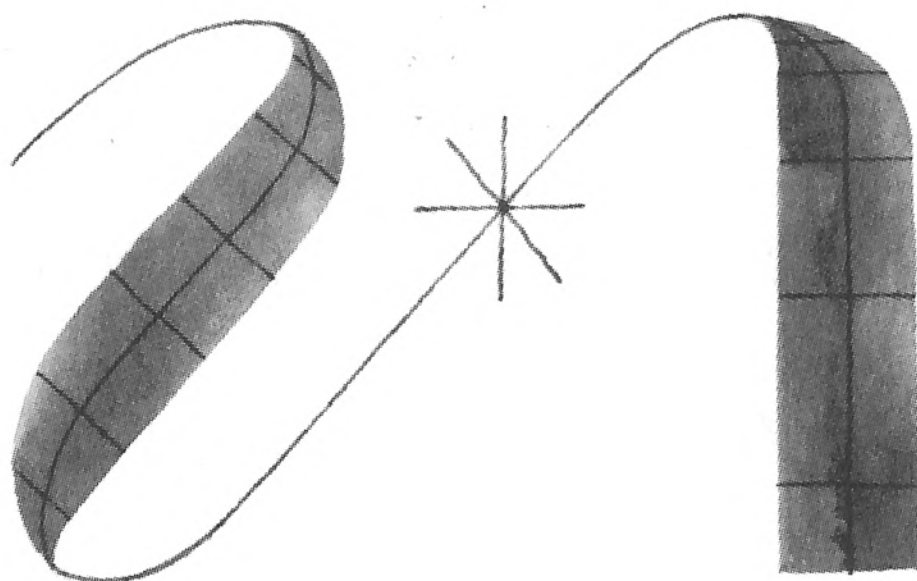
2.12

На рисунке 2.13 показаны различия в формах, которым традиционно придают слишком большое значение при изучении типографских шрифтов.



2.13

По моим наблюдениям, у всех букв практически одинаковы осевая линия, тип контраста и траектория движения контрапункта, а несходство форм обусловлено только различным расширением контрапункта. Каждый волен решить самостоятельно, насколько важным или незначительным показателем является это по сути количественное различие, однако очевидно одно: мы видим, что все штрихи пера всегда будут отличаться друг от друга даже в пределах одной буквы, поскольку рука человека не способна четко выдерживать единую степень расширения штриха в процессе письма.



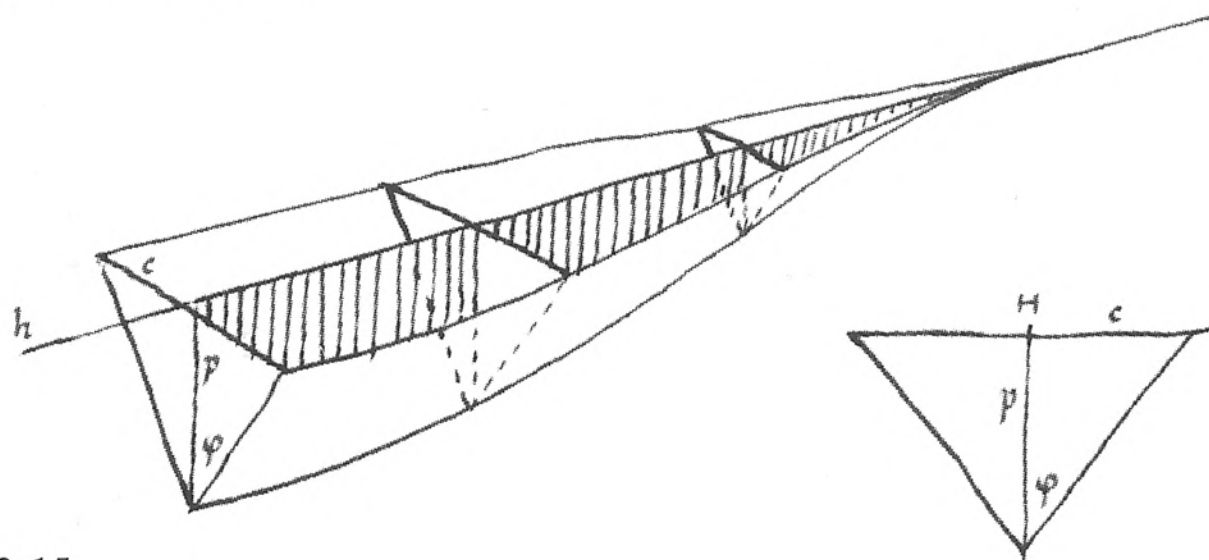
2.14

Фронтальная линия проходит через контрапункт, две точки, которые в процессе движения создают контур штриха. Углы наклона контрапункта и фронтальной линии совпадают. На тонких участках фигуры, изображенной на рисунке 2.14, фронтальная линия не имеет направления, потому что исчезает ее контрапункт. Можно сказать также,

что возможно любое направление фронтальной линии (я показал это в виде звезды в середине штриха), поскольку точки контрапункта совмещены в одну, а чтобы определить направление линии, требуется две удаленные точки. На тонких отрезках штриха точки контрапункта сходятся на столь малое расстояние, что он становится недоступным для описания в рамках моей концепции. Расширение в чистом виде, с моей точки зрения, — неопределенный тип контраста, который с трудом поддается точной интерпретации из-за исчезновения контрапункта тонких участках штриха. Здесь наша теория становится бессильна, и мы подходим к моменту, когда письмо завершается. Все, что мы имеем до этого предела, я попытался выразить с помощью геометрической формулы.

$i_a^s i_s^a \} 52:7$ *Quam*
pulchri super montes
pedes adnuntiantis et
praedicantis pacem
[...] dicentis Sion
regnabit Deus tuus

На рисунке 2.15 изображена трехмерная модель расширения штриха.



2.15

h осевая линия;

p степень нажима на перо, представленное как глубина штриха;

φ гибкость пера, представленная как величина угла «клина», формирующего штрих;

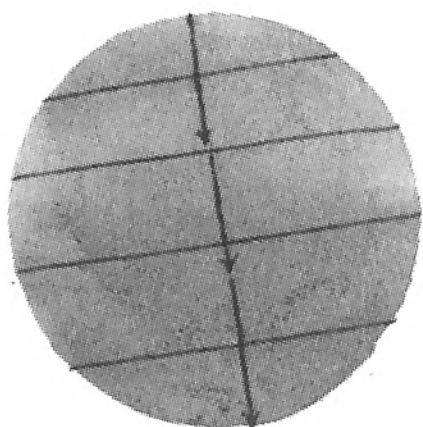
c контрапункт.

$$c = p \cdot \tan \varphi$$

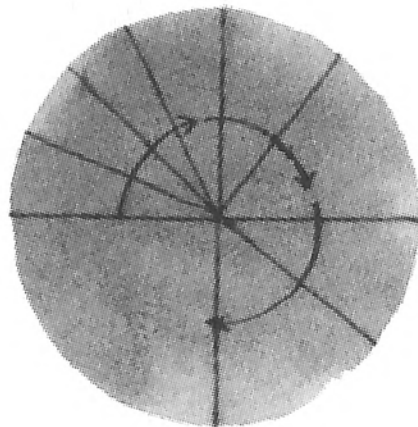
Штрих представляет собой продольное углубление, величина которого зависит от степени нажима на условный «клин». Гибкость пера выражена величиной угла такого «клина». Формула контрапункта выводится из показанной выше модели штриха.

Различия в формах букв на рисунке 2.13 проясняются с помощью этой формулы. В своей основе буквы одинаковы: центральные линии их штрихов совпадают. Но особенности расширения контрапункта различны и зависят от величины угла φ или размера углубления p . Параметр φ , постепенно увеличиваясь, влияет на форму штриха, и на рисунке 2.13 показаны лишь три фазы такого изменения. С точки зрения истории типографики данная формула подчеркивает принципиальное сходство шрифтов Баскервиля и Бодони.

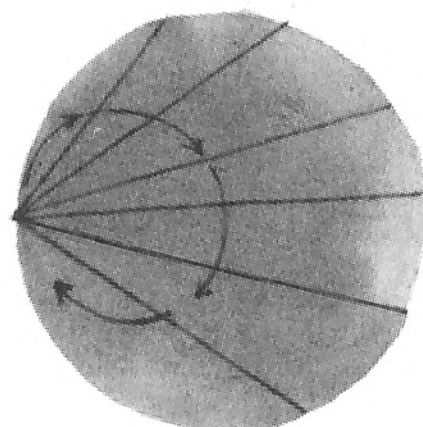
Однако и она бессильна разрешить проблему, с которой мы столкнулись на рисунке 2.14, ведь на тонких отрезках штриха $p = 0$.



2.16

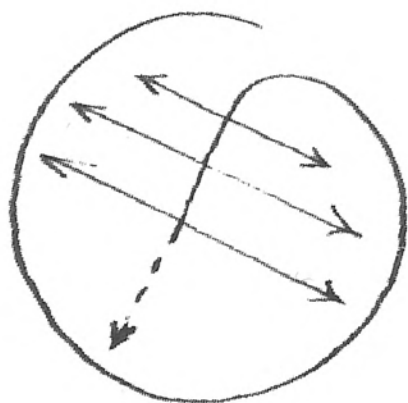


2.17



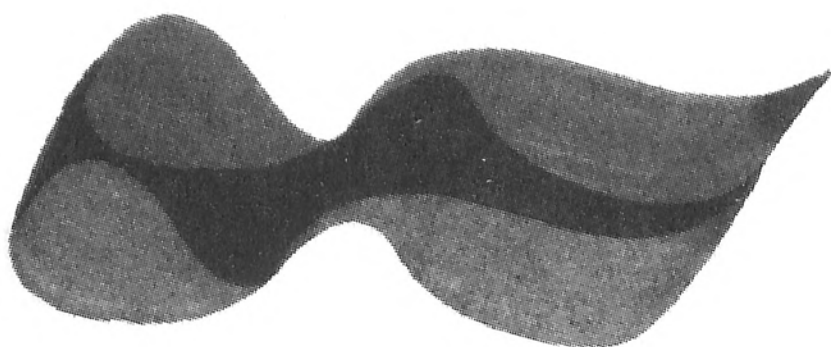
2.18

Форма штриха не дает точного ответа о характере письма, поскольку размер и направление контрапункта могут варьироваться. В круглом штрихе на рисунке 2.16 направление контрапункта остается постоянным, но изменяется его величина. На рисунке 2.17 та же форма образована штрихом с переменным по направлению контрапунктом, но одинаковой величины. Штрих, показанный на рисунке 2.18, имеет контрапункт, размер и направление которого меняются. Мы убедились, что у штрихов одинаковой формы могут быть совершенно различные контрапункты.



2.19

На практике круглая точка образуется штрихом, конструкция которого показана на рисунке 2.19. К слову, рисунок 2.17 иллюстрирует характерное движение инструмента при гравировании или резьбе по камню.



2.20

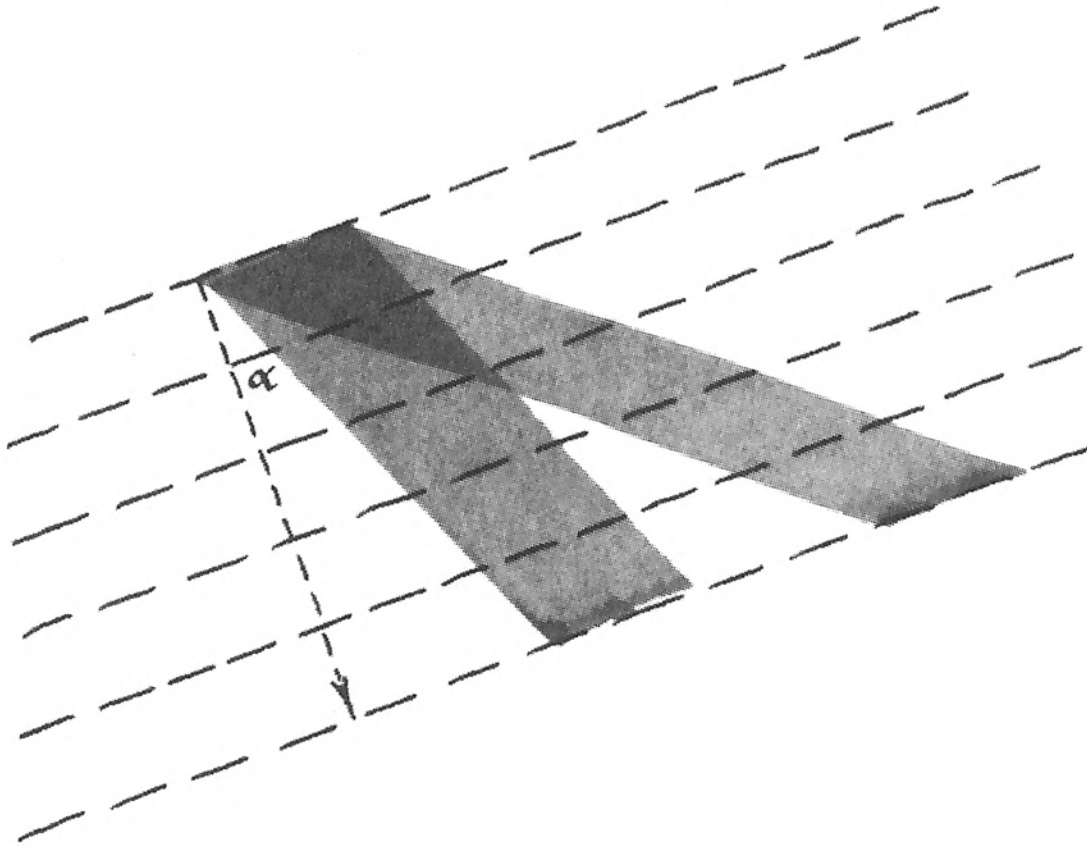
На рисунке 2.20 контрапункты двух штрихов пересекаются. Получившаяся форма ничего не говорит нам собственно о штрихе. Ровно ту же картину мы можем наблюдать в рисованных и типографских буквах. Мы поймем устройство их форм только прибегнув к понятию белого пространства в слове, а о штрихе как таковом можно говорить лишь условно.

^{Isaias 8:1}
dixit Dominus ad me

Sume tibi libro
grande et scribe in
eo stilo hominis:
Velociter spolia de-
trahe cita praedare.

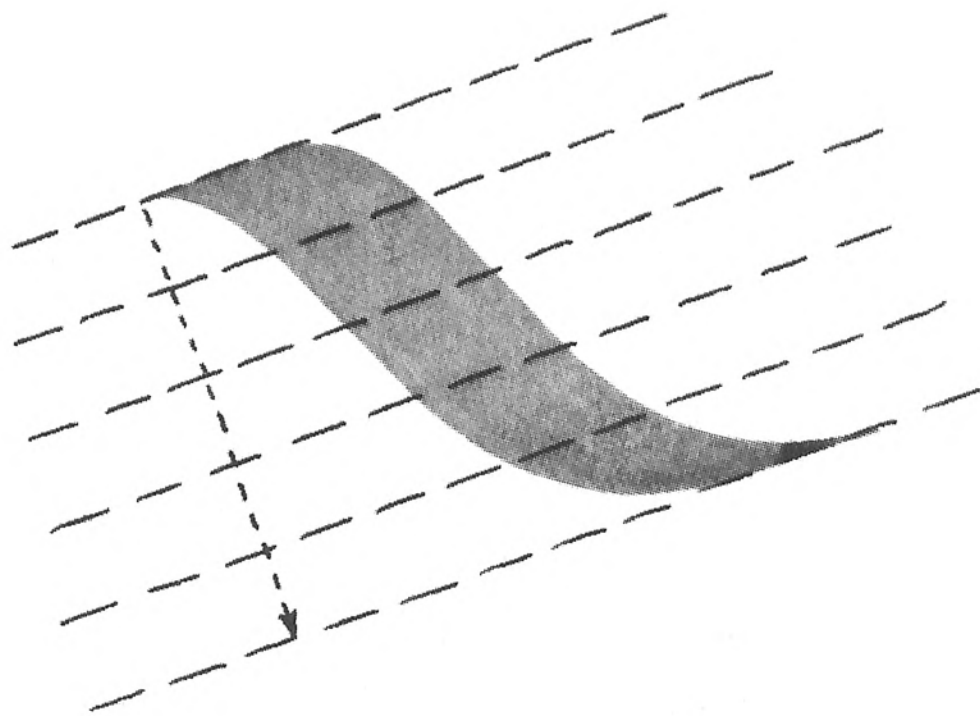
3. НАПРАВЛЕНИЕ ФРОНТА

На рисунке 3.1 линии движения штрихов разные, но направление их контрапунктов совпадает. Оно же определяет направление фронтальной линии.

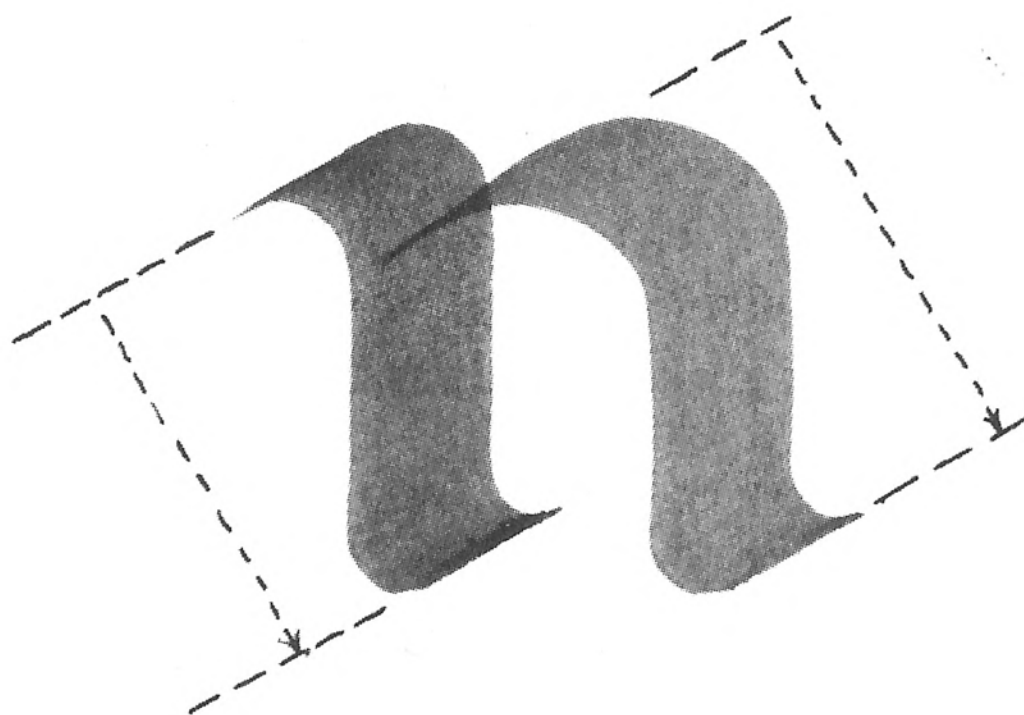


3.1

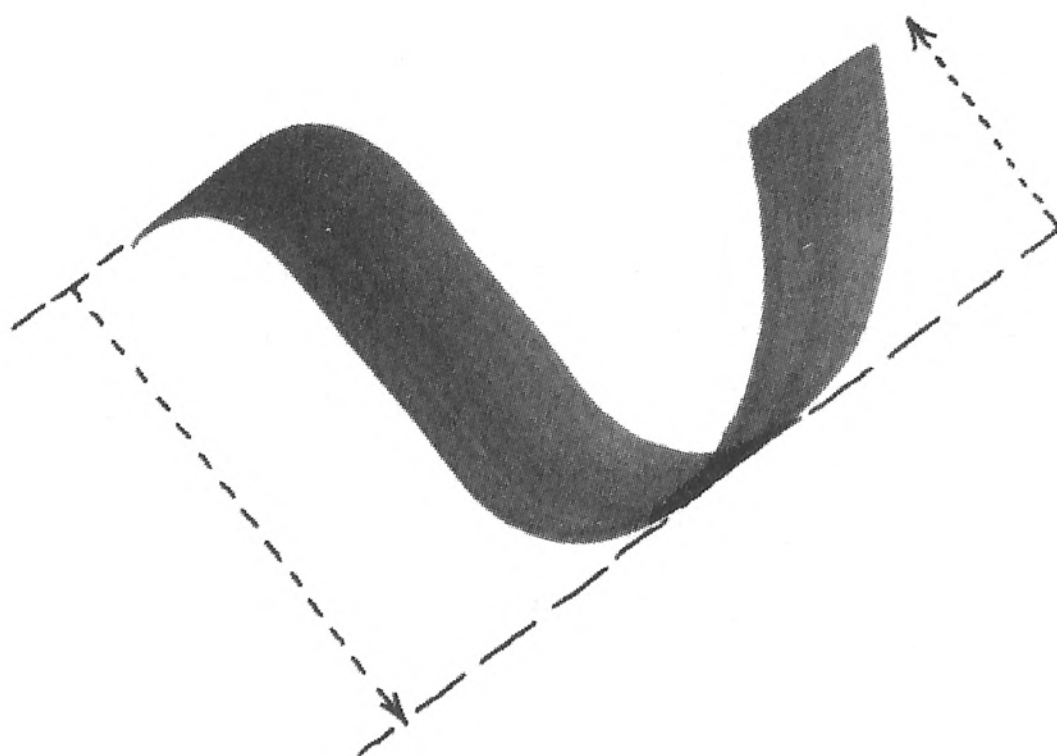
Направление фронта всегда перпендикулярно фронтальной линии. Следовательно, направление штриха и направление его фронта различны: так, штрих на рисунке 3.2 в начале и в конце движется перпендикулярно направлению фронта. На таких участках штриха фронт статичен. Линии движения штриха и фронта далеко не всегда совпадают друг с другом. (У фронта есть скорость — она равна скорости штриха, умноженной на косинус угла между направлением фронта и штриха. На рисунке 3.1 этот угол обозначен как α .) На конце штриха перо отрывается от бумаги и ставится на новую точку для следующего штриха, тем самым открывая новый фронт (рисунок 3.3). Изгиб штриха на рисунке 3.4 приходится на линию движения фронтальной линии. В этот момент фронт полностью останавливается, но потом вновь приходит в движение, на этот раз в обратном направлении.



3.2

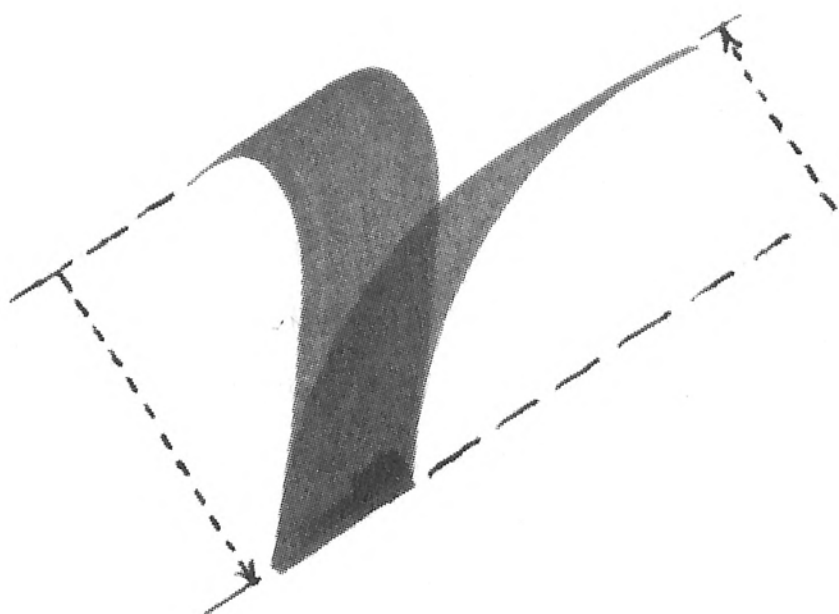


3.3



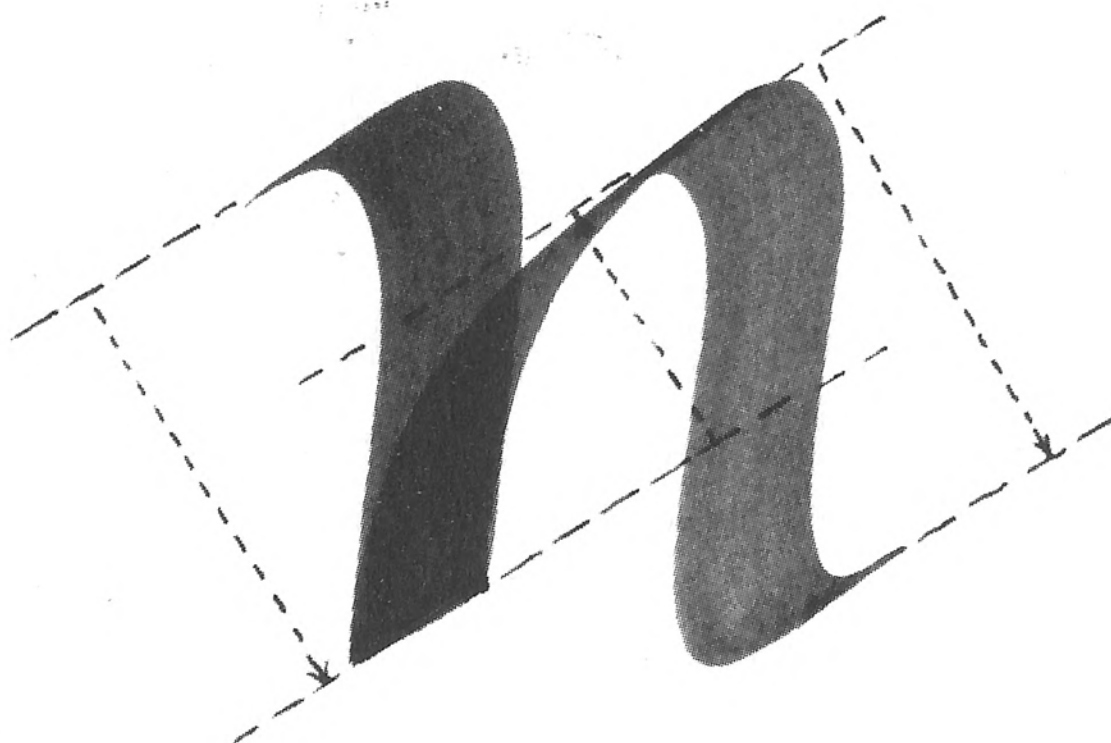
3.4

3.5



На рисунке 3.5 штрих резко меняет направление. В букве на рисунке 3.6 фронт попеременно движется вперед и возвращается обратно. Пока штриху не добавляют вращения, фронт продвигается внутри области, ограниченной параллельными линиями; иными словами, происходит параллельный перенос фронтальной линии. В случае же вращения фронтальные линии расходятся в разных направлениях.

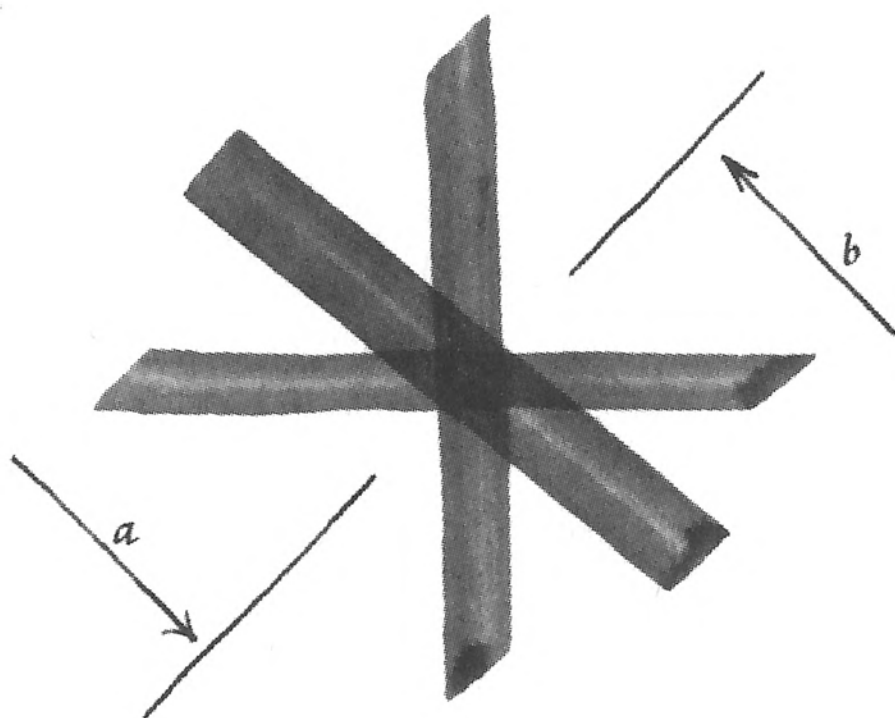
3.6



Теоретически, существует два варианта: либо фронт во всех штрихах надписи всегда движется в одном направлении (этот случай я называю *конструкцией с отрывом пера*), либо в некоторых штрихах фронт меняет направление движения на обратное (что я называю *непрерывной конструкцией*).

Штрихи, фронт которых при письме перемещается по направлению к пишущему, носят название *нисходящих*, а те

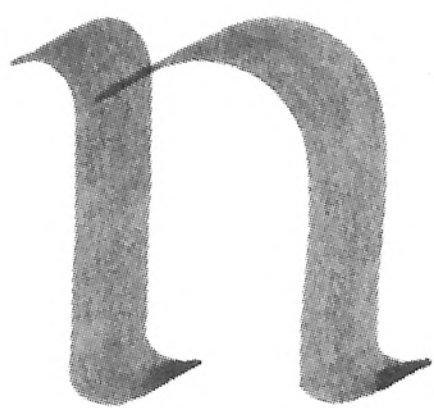
штрихи, фронт которых движется в обратном направлении, называются *восходящими*. Понятие восходящего и нисходящего штриха применимо лишь к области письма, но может быть использовано и как фигура речи. Таким образом, конструкция с отрывом пера (или стиль письма) состоит из одних лишь нисходящих штрихов, а для непрерывной конструкции характерны восходящие соединительные штрихи между основными нисходящими. Однако компьютерной программе необходим алгоритм определения направления штриха, ведь машина не способна вообразить человеческую руку, рисующую нисходящие и восходящие штрихи.



3.7

Фронтальную линию на рисунке 3.7 легко обнаружить, если взглянуть на окончания штрихов. Когда фронт движется в направлении *a*, перед нами нисходящие штрихи, а движение фронта в сторону *b* свойственно восходящим штрихам.

В различных культурах существует письмо как с конструкцией с отрывом пера (рисунок 3.8), так и с непрерывной конструкцией (рисунок 3.9). К примеру, японской письменности стиля *кайсё* присуща конструкция с отрывом пера, а форма письма *гёсё* построена на непрерывном движении инструмента. И это не секретный заговор, а пример противоборства человеческих идей. Непрерывная конструкция позволяет писать с большей скоростью (беглым почерком),

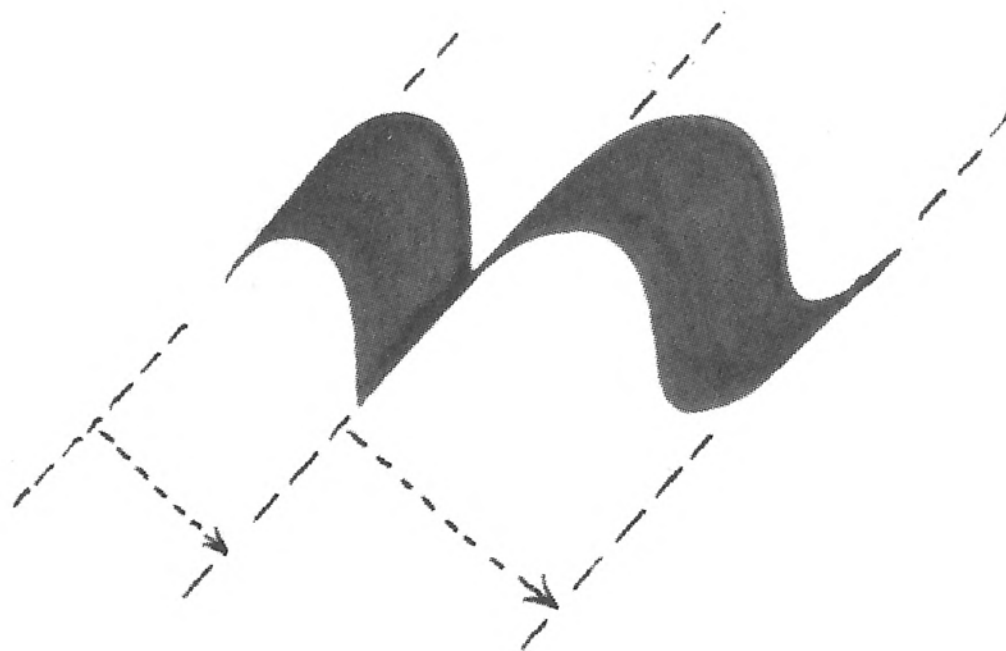


3.8



3.9

чем конструкция с отрывом пера, зато последняя дарит нам лучший контроль над формой знаков. Кроме того, некоторые инструменты в сочетании со специфической поверхностью письма не приспособлены для создания восходящих штрихов. В письме с непрерывной конструкцией жертвуют *разборчивостью* форм букв ради скорости. *Разборчивость* и *скорость* противостоят друг другу на протяжении всей истории письма. Непрерывная конструкция более присуща свободному почерку, впрочем, и она может сопровождаться ясностью и разборчивостью написанного.



3.10

С увеличением скорости письма непрерывная конструкция становится менее ясной. Так, на рисунке 3.10 видно, что фронт не успевает вернуться назад. Восходящий штрих сокращается до бокового скольжения пера вдоль фронтальной линии, после чего фронт возобновляет движение. Такого рода скоропись достигла своего совершенства в курсиве

эпохи нидерландского маньеризма. Если писать еще быстрее, то фронт не будет останавливаться и почерк превратится в сплошную волнистую линию.

В западной традиции письма в основе прямого начертания лежит конструкция с отрывом пера (рисунок 3.8). Прямому начертанию противопоставляется курсивное (рисунок 3.9). Оно ведет свое начало от непрерывной конструкции, однако часто по форме (вследствие стремления писать разборчиво) оказывается письмом с отрывом пера. Отличительный признак непрерывного и прерывающегося курсива — разные соединительные штрихи. У непрерывной конструкции форма восходящего соединительного штриха становится тонкой к окончанию (рисунок 3.11), а в конструкции с отрывом пера соединительный штрих, напротив, набирает форму от тонкого к толстому участку (рисунок 3.12).

Непрерывная конструкция играет важную роль в эволюции письма, однако чрезмерное стремление к разборчивости, равно как и увеличение скорости письма, могут ее разрушить.



3.11



3.12

4. СЛОВО

В языке слова складываются в предложения. На письме слова выстраиваются в строки. Само по себе написанное слово ничего не значит: исследуя письмо, я игнорирую смысл слов. Однако в тот момент, когда я задумываюсь о значении слов, я соприкасаюсь с языком. Как ребенок учится читать? Он развивает умение соотносить написанные слова с их значением в языке. Трудности, с которыми он сталкивается, обычно считают языковыми проблемами, ведь ребенок не понимает того, что написано. В конечном счете, понимание в процессе обучения играет главную роль, но, право же, прежде чем понять, надо увидеть то, что написано. Ребенок, который не способен правильно воспринять слово, никогда не научится хорошо читать. В школе главное внимание уделяется исключительно пониманию, что несколько не помогает тем, у кого возникают трудности с восприятием. Считая слово лишь набором букв в определенной последовательности, школа не учит детей видеть написанное слово как единый образ. Чтение подменяется счетом: дети, расположите числа 1, 2 и 3 в правильном порядке. На самом деле, последовательность 3, 2, 1 равнозначна 1, 2, 3, но в школе, где придерживаются только одной точки зрения, такой ответ будет неверным. Детям-непоседам, которые вертятся вокруг предметов и знают, что понятия «левое» и «правое» легко меняются местами, школа приносит мало пользы.

Слово состоит из черных и белых форм, которые образуют ритмическое целое. Слабый ритм «разваливает» слово на части, а если ритма совсем нет — нет и слова, хотя буквы могут располагаться на бумаге в нужном порядке.

Ритмичность повседневной речи подразумевает чередование временных интервалов, которые не всегда одинаковы по длительности и виду, но тождественны друг другу. На письме ритм обладает не временной, а пространственной структурой: интервалы в данном случае имеют определенную длину, а также ширину.

Черные участки внутри белого пространства не обязаны копировать друг друга, но в любом случае они должны быть тождественны, равновелики, иначе ритм слова нарушится. Если в единую ритмическую структуру внедряются разнообразные черные фигуры, они образуют самостоятельную ритмическую композицию. В нашем случае соразмерность белых областей в слове влияет на ритмичность черных штрихов и наоборот. На письме мы последовательно наносим штрихи на бумагу, выписывая букву за буквой, при этом рука контролирует их форму и управляет движением контрапункта. Белые области в слове возникают только при сочетании нескольких букв. Я намеренно делаю такой упор на белое в слове, ведь нет простого способа его измерить и, кроме прочего, белые области появляются почти случайно между черными штрихами, которые притягивают к себе главное внимание.



4.1

Иллюстрация 4.1 демонстрирует, как важен ритм в практике письма. Буквы в примере 3 более узкие, чем в примере 1, их внутрибуквенные просветы меньше, а значит, и стоять они должны ближе друг к другу. То же и с межбуквенными расстояниями в образце 2 — они должны быть меньше, чем расстояния в образце 1, поскольку внутреннее белое букв сократилось после утолщения штриха. Поэтому на рисунке буквы стоят теснее, чем в первом примере. Таким образом, чем ближе я хочу сдвинуть буквы, тем сильнее я должен уменьшить внутрибуквенные просветы.



4.2

Пример 4, где я сделал буквы еще *уже* и насыщеннее, иллюстрирует этот подход. В целом, на рисунке 4.1 я попытался показать правильные, должным образом сбалансированные слова. Сомневаюсь, что такая иллюстрация изложенных выше соображений способна произвести впечатление на читателя, и потому на рисунке 4.2 я сделал все в точности наоборот. Эффект налицо: теперь можно заметить, что в каждом примере слово «разваливается». В первом и втором примере слишком малые межбуквенные расстояния визуально разрушили буквы на части (так, вертикальный штрих буквы *d* теперь связан скорее с первым штрихом от буквы *u*, чем с собственным полуovalом). В третьем и четвертом примере слишком большая разрядка «стискивает» буквы и они производят впечатление не единого слова, а ряда отдельных знаков. В первом и втором случае дела обстоят совсем плохо, поскольку оказались разрушены непосредственно буквы.

5. ИЗОБРЕТЕНИЕ СЛОВА

Слово — это основа процесса чтения, в чем нетрудно убедиться. Представьте себе газету или книжную страницу, набранную одними прописными буквами. Хороший набор прописными подразумевает должную разрядку букв и сбалансированные пробелы между ними, однако при этом слишком большое различие в количестве белого внутри знаков препятствует считыванию слов, и в лучшем случае прописные будут выглядеть как стройный ряд отдельно стоящих букв (рисунок 5.1). Форма белого внутри буквы D родственна внутрибуквенным просветам буквы В, однако последние намного меньше (иначе они не уместятся в общую с буквой D высоту). Белое между буквами не может одновременно соответствовать внутреннему белому D и В. Набор прописными исключает саму основу для ритмической связи. Значительные различия внутренней белой формы в прописных вынуждают выстраивать их таким образом, чтобы скрыть это несходство: с внушительным межбуквенным расстоянием и небольшим интерлиньяжем. В результате текст, набранный одними прописными, будто состоит не из строк и слов, а из отдельных букв.

A large, bold, black serif capital letter 'D' is followed by a large, bold, black serif capital letter 'B'. The space between them is wide. The 'D' has a large, open white space inside, while the 'B' has two smaller, more compact white spaces.

5.1

A large, bold, black serif lowercase letter 'h' is followed by a large, bold, black serif lowercase letter 'm'. The space between them is wide. The 'h' has a large, open white space inside, while the 'm' has two smaller, more compact white spaces.

5.2

В строчных буквах все иначе (рисунок 5.2). Белое буквы *m* повторяет внутреннее белое других букв (в частности, *h*), при этом формы не разделяются на верхнюю и нижнюю, а выстраиваются рядом друг с другом и потому могут оставаться тождественными. Таким образом, строчные буквы больше располагают к образованию ритмической связи. Но этим дело не ограничивается. Представьте себе, что в книге или газете ритм строк не прерывается межсловными пробелами; прочесть это практически невозможно. Феномен изобретения чтения заключается в нарушении ритмического целого строки. Небольших пауз в ритме достаточно для того, чтобы слова воспринимались как отдельные ритмические единицы. Сегодня это решение, найденное сотни лет назад, кажется простым. Но разве очевиден был факт, что нарушение ритма поможет восприятию рукописного текста (минускула), сама форма которого обусловлена ритмическим движением строки? Изобретение слова — важнейшее событие из известных мне, сравнимое с изобретением первого алфавита семитами. Слово, а вместе с ним и чтение, способствовали рождению западной цивилизации. Я желал бы внимательно изучить этот ключевой момент в истории цивилизации, но мне не удалось отыскать упоминания о нем ни в исторических книгах, ни в исследованиях по палеографии. В историко-культурной литературе понятие слова тоже не рассматривается, и мне пришлось самостоятельно проследить изобретение слова по копиям старинных рукописей. По всей видимости, это произошло в Ирландии в первой половине седьмого века, если полагаться на датировку и установленное место происхождения манускриптов.

В шестом веке слова на письме еще не разделяли. Интервалы, похожие на межсловные пробелы, можно встретить в конце фраз или предложений. В девятом веке разделение слов пробелами уже становится нормой. Ранее, в восьмом столетии, слово как единое целое появляется только в тех скрипториях, которые оказались на пути ирландских миссионеров. А еще раньше разделение строк на слова можно

встретить только в книгах из Ирландии и Англии, и все старейшие рукописи, где регулярно применяется словораздел, исключительно ирландские и датируются началом седьмого века.

Такова история моих изысканий, касающихся происхождения слова. Думаю, мой вывод может считаться не более, чем гипотезой. Я слабо разбираюсь в рукописях и всего лишь полагался на современные описания тех копий, которые я сравнивал. Проблема происхождения слова еще ждет серьезного научного исследования. Безымянный ирландский изобретатель слова существует лишь в воображении, но это не мешает мне задать ему вопрос: как родилась знаменательная идея? Возможно, он сказал бы, что паузы в конце предложений, чуть нарушающие общий ритм текста, подтолкнули его к мысли разделить и слова. Свою роль могли сыграть и пропуски, которые ошибочно совершал каждый переписчик. И еще один вопрос я хотел бы задать воображаемому коллеге, если бы только он мог ответить на него: об Ирландии, где в седьмом веке началась христианизация Европы. В те времена аргументом миссионеров нередко становился меч, но в их распоряжении было и новое могущественное оружие — слово. В том же веке с Аравийского полуострова начинается распространение ислама по Северной Африке. Исламские миссионеры размахивали саблями еще свирепее христиан, однако внимательное чтение сунн подсказывает нам, что истинная религия располагала иным, по-настоящему сильным оружием: опять же, словом. Арабское письмо с давних пор тяготело к использованию лигатур, то есть букв с общими штрихами, которые появляются и в западном письме (рисунок 5.3).

Лигатуры упрощают графическую структуру штрихов, что в большинстве случаев положительно сказывается на облике слова в целом. В седьмом веке арабское письмо широко использует этот прием: за редким исключением, каждое арабское слово — лигатура. Арабский способ связи букв в слове с помощью черных штрихов противоположен западному принципу формирования слова на основе бело-



5.3

го внутри и между знаками, но очевидна общая тенденция: в седьмом веке развивающиеся культуры прокладывают себе дорогу в том числе с помощью нового подхода к письму, при котором слова отделяются друг от друга. Как могли пересекаться пути арабов и ирландцев? Этот вопрос не раз поднимался в связи со сходством характерного ирландского орнамента с арабской вязью, но у меня создалось впечатление, что в литературе по истории искусства он рассматривается скорее как пример курьезного совпадения. Боюсь, что мой вопрос ждет та же участь. Я бы не хотел выдавать свое наблюдение за научный факт, а лишь подчеркиваю с его помощью историческую важность изобретения слова.

Науки часто пренебрегают тем, что находится на виду, и, напротив, их взгляд привлекает нечто далекое и труднодоступное. В результате на картине мира остается лишь одно белое пятно — наше собственное место в истории. И если арабские лигатуры оказались достойными внимания ученых, то основы западного письма так и остаются незатронутыми. Не имеет значения, как будет найден ответ на мой вопрос. Важно лишь то, что ответ найдет тот, кто впервые серьезно обратится к изучению западного письма.

У читателя могло сложиться впечатление, что изобретение слова — лишь одна пропущенная глава из полной истории письма. Я должен заметить, что никакой истории на самом деле не существует. Есть нечто, выдаваемое за летопись нашего предмета, но это не история письма.

Предлагаю задуматься над следующими соображениями. Логографическое письмо было точкой отсчета — каждый знак (например, А) соответствовал некоему слову. Затем

письмо становится слоговым — каждый знак (например, А) соотносился с одним слогом. Наконец, письмо в своем развитии стало фонетическим, когда каждый знак (например, А) соответствует какому-нибудь звуку. Заметьте, что сам знак «А» не играет главную роль в этих событиях. Изменяется не письмо как таковое, а означаемое, которое связано со знаком. Изменения конструкции знаков никак не отражены в так называемой истории письма. По существу, перед нами схема развития правописания, а не письма как такового. И схема довольно грубая, потому что определить письмо как фонетическое можно только в свете правил, свойственных каждому языку. Например, современное написание слов в малайзийском языке гораздо ближе к фонетическому, чем английское правописание. Кроме того, в упомянутой схеме сделан упор на пишущего. Малайзиец может считать, что он пишет фонетически, однако читает он иначе, точно так же, как и вся западная цивилизация, то есть мгновенно распознавая одно или нескольких слов в качестве знаков, наделенных лексическим значением. Получается, читатель пользуется западным письмом как логографическим, а это возможно лишь при условии, что написанные слова обладают графическим ритмом. Конечно, правописание тесно связано с письмом, но это не одно и то же, равно как не то же самое эволюция правописания и история письма. Лично я не знаю, какой она может быть, ведь эта история еще не написана.

6. ФОРМИРОВАНИЕ СЛОВА

Слово как самостоятельная единица письма возникло в начале исторического периода, который принято называть Средними веками, поэтому идея вести их отсчет именно с изобретения слова не лишена оснований. С этой точки зрения Средневековье начинается около 600 года и длится примерно до 1500-х. Кроме того, его началом можно было бы считать появление минускула, но тогда временные рамки оказались бы размытыми, поскольку в отличие от образа слова минускул возник не одномоментно. Характерный для средневекового минускула ритм уже прослеживается в полуунциале и само название этого письма говорит о том, что его датировка неопределенна. Минускул напрямую связан с эпохой Римской империи. Это письмо родом из античности, но его относят к периоду Средневековья. В таком случае, почему бы и полуунциал не причислить к Средним векам? Культурно-историческая периодизация — всего лишь удобная схема, достоинством которой должна быть ясность, а не грубое упрощение. Я говорю это с желанием подчеркнуть мою идею отсчитывать начало эпохи Средневековья с попытки возрождения традиций античной культуры благодаря усилиям ирландцев. Наследие семитских народов преобразилось и вдохнуло жизнь в западную цивилизацию. Начало Средних веков отмечено изобретением слова, а рождение типографики венчает этот исторический период. В моей схеме есть три поворотных пункта:

1. Алфавит
(семитское письмо)
2. Слово
(западное письмо)
3. Типографика

Типографику здесь следует понимать как «письмо» заранее изготовленными литерами.

Наше представление о Средних веках во многом пред-
рассудочно. Как правило, их видят мрачными временами,
когда культурное наследие античности было забыто, по-
всюду царили глупость и религиозное мракобесие, ко-
торые ныне мы преодолели. При всем том — перед нами
образцы средневекового письма, восхитительные в своей
неброской красоте. Люди, чей световой день был много
короче нашего (в их жизни не было искусственного света),
достигали невиданных высот в мастерстве письма, и одно
это делает Средние века в моем представлении иными, не-
похожими на «темное Средневековье» из учебников. Для
меня Средние века — время, когда совершились два глав-
ных события в истории западной цивилизации, а именно
изобретение слова и появление типографики. Кроме того,
западный способ чтения настолько резко отличается от
процесса чтения народов античного мира, что средневе-
ковое изобретение слова видится мне если не прямым на-
чалом современной западной цивилизации, то по крайней
мере ее предвестием. Я преклоняюсь перед средневеко-
выми коллегами и, смею надеяться, мои схематичные ис-
торические выкладки никоим образом не умаляют их до-
стижений. Опираясь на свои схемы, я могу сделать вывод,
что именно в Средние века форма слова стала уплотняться.
Средневековье завершилось ко времени, когда западный
мир начал внимать идеям гуманистов, которые помимо
прочего желали возродить светлый разреженный образ
слова Раннего Средневековья.

Любые изменения (постепенные или внезапные), уси-
ливающие ритмическую связь белого в слове, приводят
к уплотнению формы слова. Это происходит при умень-
шении белого. В случае текстового рукописного шрифта
(его поздняя форма называлась текстурой) такой процесс
изображен на рисунке 4.1. Дальнейшие примеры демонст-
рируют уменьшение белого без отсылки к исторически до-
стоверным средневековым формам.

На рисунке 6.1 светлые штрихи в сочетании с широкими
буквами дают увеличенные внутренние формы. В этом слу-

qualíbus líterís

6.1

чае для ритмического баланса в слове необходимы большие межбуквенные пробелы, что приводит к осветлению слова в целом.

На рисунке 6.2 штрих стал толще, а значит, и белого внутри букв убавилось. Для баланса следует уменьшить межбуквенные расстояния. Слово, как следствие, сузилось.

qualíbus líterís

6.2

На рисунке 6.3 буквы стоят еще ближе друг к другу. При условии, что их высота не изменится по сравнению с предыдущими примерами, внутреннее белое букв можно согласовать с межбуквенными пробелами, лишь сузив сами знаки.

qualíbus líterís

6.3

О Средних веках можно сказать еще многое, но показанный выше принцип останется тем же. Средневековые писцы постепенно сдвигали буквы все ближе друг к другу и, стремясь выдержать ритм, они все сильнее уменьшали внутрибуквенные просветы. Текстовый шрифт, как следствие, становился крайне узким. Таковы принципы, которые отчасти проливают свет на ход развития средневекового письма. Вопрос о причинах именно этого направления остается открытым. Нет сомнения в том, что средневековые писцы понимали важность слова-образа, и цельность его формы они считали показателем качества своей работы. Думаю, каждый человек, который осознает значимость чтения и письма для истории развития цивилизации, найдет

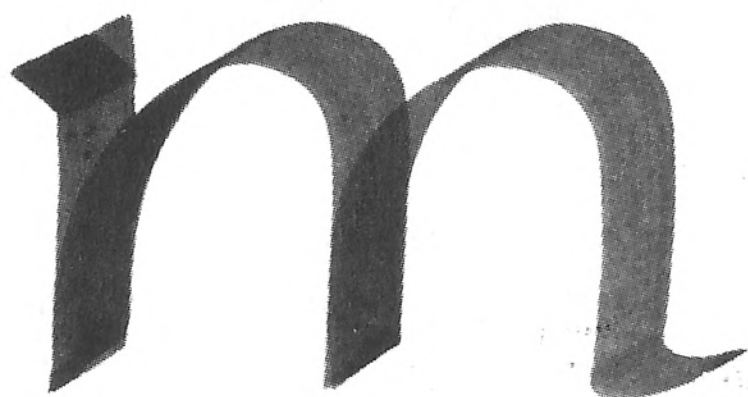
visio isaiae filií Amos quam
vidit super iudam et Hieru-
salem in diebus Oziae iotham
Ahaz Ezechiae regum iuda.

audíte caeli et auribus percipe
terrae quoniam Dominus locu-
tus est:

filios enutriví et exaltaví ipsi
autem spreverunt me,

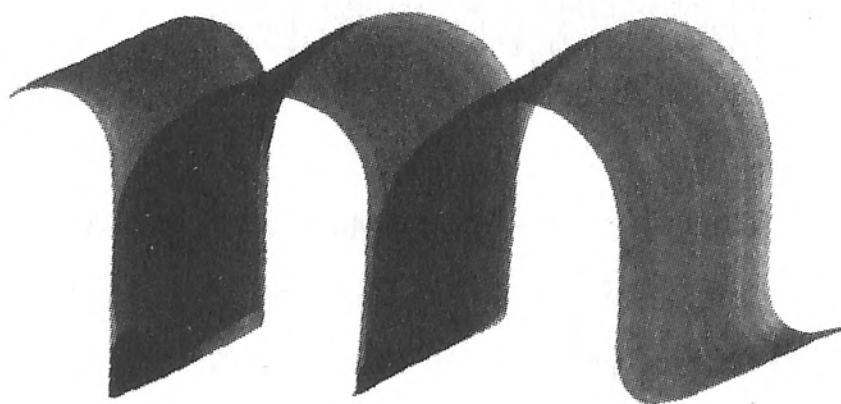
cognovit bos possessorum suum
et asinus praesepe domíní sui Isra-
hel non cognovit populus meus
non intellexit, *isaías 1:1-3*

эти объяснения достаточными. Мои средневековые коллеги были счастливы обладать навыками чтения и письма, и по иронии они же заложили фундамент для того общества, которое в мечтах о счастливом будущем докатилось до всеобщей неграмотности. Слово как образ стало нам чуждо, ведь после изобретения типографики средневековыми писцами мы избавились от необходимости хорошо писать. Как бы то ни было, стремление к совершенному ритму привело писца к однообразию, поскольку сужение букв не просто уравнило их внутреннее белое, но сделало полностью совпадающим, отчего впоследствии гуманисты не без резона называли такое письмо варварским.



6.4

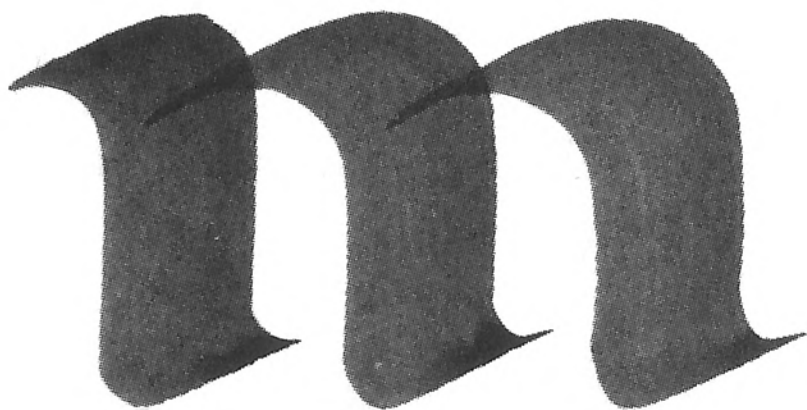
В основе всех без исключения почерков Позднего Средневековья лежит конструкция с отрывом пера, однако изначально минускульное письмо было курсивным с непрерывной конструкцией (рисунок 6.4).



6.5

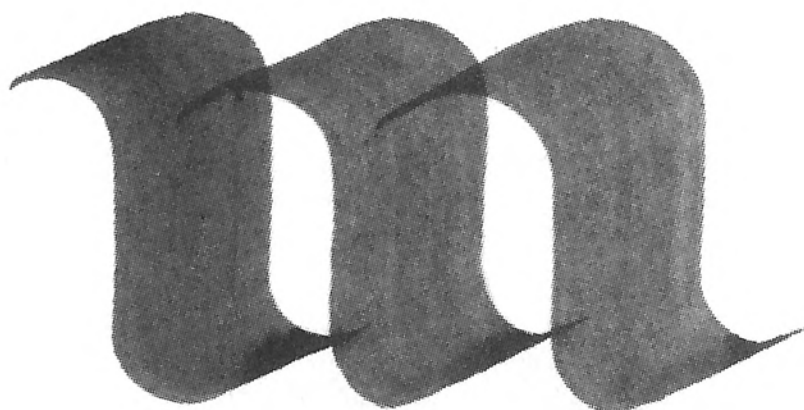
Восходящие штрихи отмечены на этой иллюстрации темными треугольными областями. На рисунке 6.5 я выделил темным те же области, но в данном случае части вос-

ходящих штрихов оказались перекрыты более широкими штрихами. Разница между непрерывной конструкцией на рисунке 6.5 и конструкцией письма с отрывом пера на рисунке 6.6 незаметна, если судить по форме изображенных букв. Правда, при письме с отрывом пера у основания штрихов появляются акценты-«ножки», но это детали, по которым не стоит делать поспешных выводов.



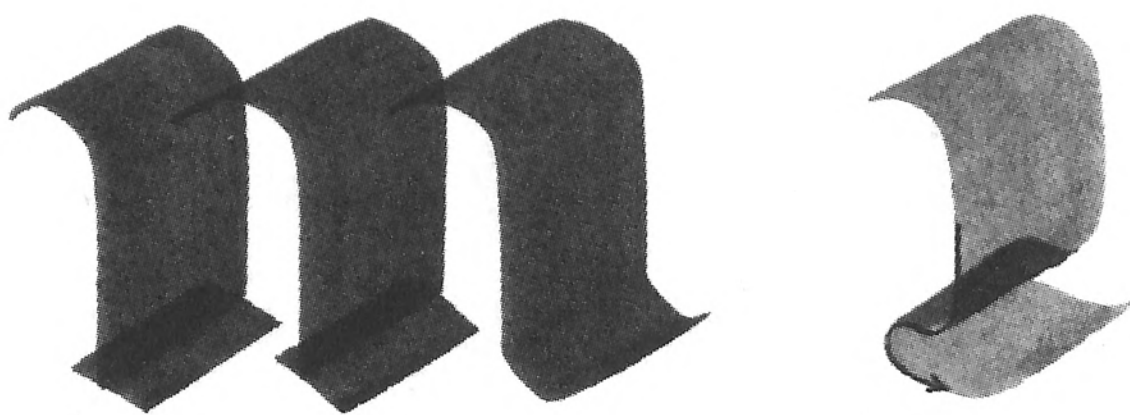
6.6

Ниже можно увидеть прообраз текстуры. Стоит сузить букву еще больше, отчего разница между тонким арочным изгибом (на стыке с основным штрихом) и «ножкой» почти исчезнет, и вот букву *t* уже не узнать (рисунок 6.7).



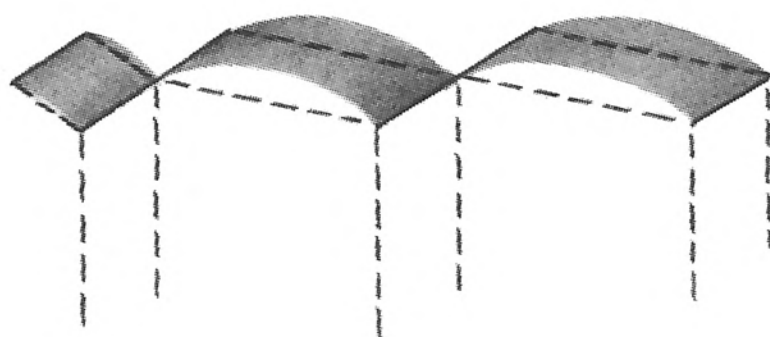
6.7

Но если основания вертикальных штрихов подчеркнуть обратным движением пера, проблема будет решена, при этом мы достигнем предельной степени насыщенности текстуры (рисунок 6.8). Изначально такое решение вызвано желанием сохранить в буквах арочные изгибы в точках присоединения к основному штриху. «Арки» можно рассматривать как изогнутые параллелограммы (рисунок 6.9). Если контрапункт штриха увеличивается, а его длина уменьша-

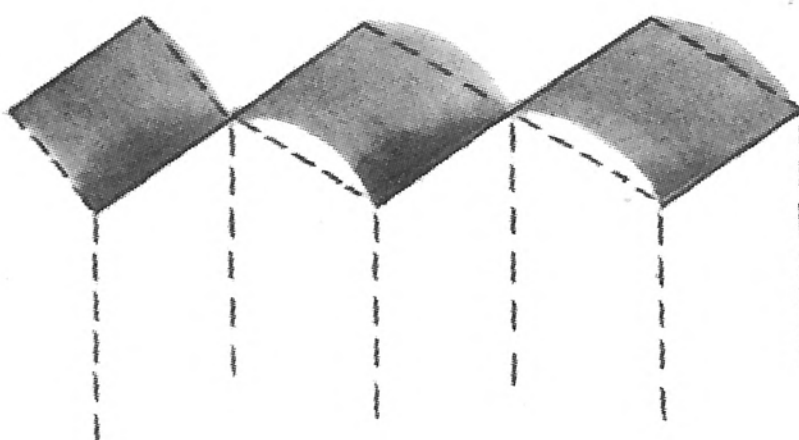


6.8

ется, то по форме он приближается скорее к ромбу (рисунок 6.10), при этом остается все меньше пространства для изгиба «арки» и в конечном счете она становится плоской.



6.9



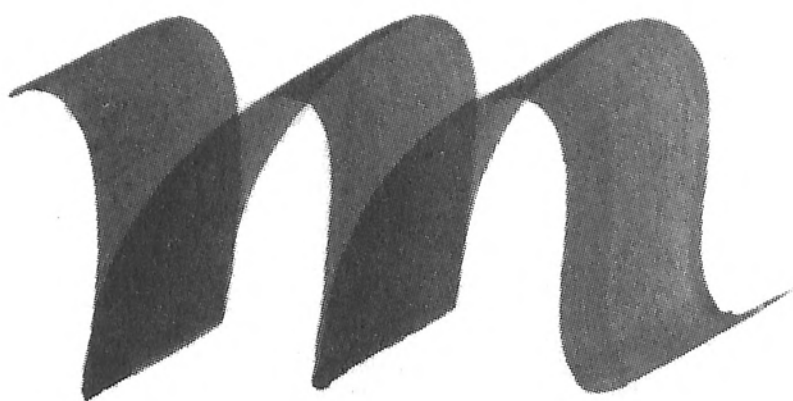
6.10

Другое решение этой задачи заключается в сохранении формы восходящих штрихов (как в курсивной конструкции). При достаточном сильном изгибе вправо восходящий штрих будет видимым даже с широким контрапунктом, но в этом случае не остается места для «арки» (рисунок 6.11). Альтернативой текстуре является письмо с принципиально иной конструкцией, которую называют курсивной.

На вопрос о происхождении какой-нибудь рукописи восьмого века, в которой слова не разделены пробелами, я отвечу не глядя: она была написана в Италии. И вряд ли

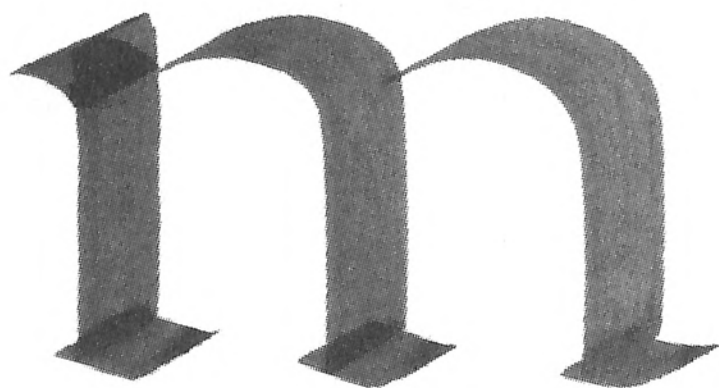
mín mín

ne dicas quid putas causae est
quod priora tempora meliora
fuere quam nunc sunt/ stulta
est enim huius cernodi interrogatio.
Ecclesiastes 7:10



6.11

ошибусь. Чем моложе будет манускрипт, тем выше вероятность, что ответ верен. Документ начала восьмого века вполне мог быть создан и в другом уголке Европы, еще не затронутом влиянием ирландско-англосаксонской культуры. На всем протяжении Средних веков Италия значительно отставала в своем развитии, и процесс формирования слова так и не перешагнул Альпы. Итальянцы переняли некоторые формы (возникшие в результате уплотнения слова), но отказались от изначальных максимально насыщенных конструкций. У гуманистического курсива небольшой контрапункт (рисунок 6.13) и гуманистический минускул (прямой почерк) сохранил все свойства текстуры за исключением толщины штрихов (рисунок 6.12).

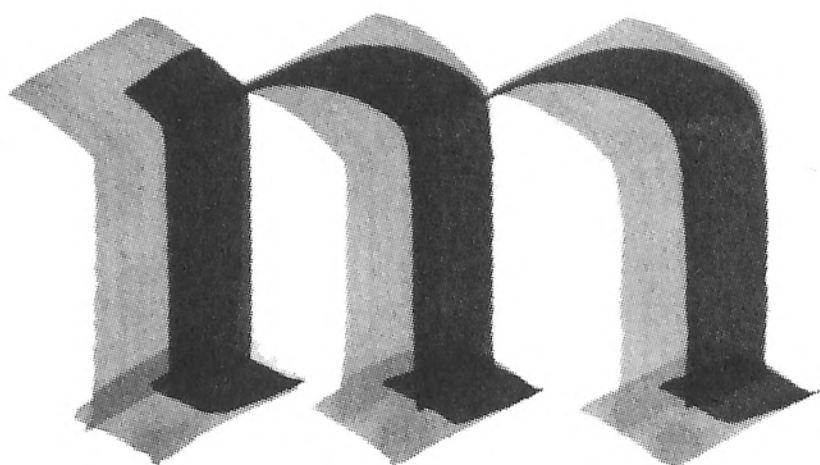


6.12



6.13

За четыре столетия мы привыкли к антикве, и с удивлением могли бы узнать, что характерный ромбовидный акцент у основания штрихов был столь решительно перенесен из текстуры в антикву по одной только причине: того требовало средневековое представление о красоте письма. На рисунке 6.14 я показал антикву на фоне готического прототипа, а именно текстуры.



6.14

Ранний средневековый минускул (рисунок 6.15) имеет небольшой угол (30°) между контрапунктом и направлением строки. На рисунке 6.16 та же буква написана с большим углом ($\pm 45^\circ$), что сближает ее по форме с гуманистическим курсивом. Несмотря на то что курсивное письмо начинает вырабатываться в Позднее Средневековье, его зачатки можно проследить уже в рукописях восьмого века, к примеру в *Книге Армы*.



6.15



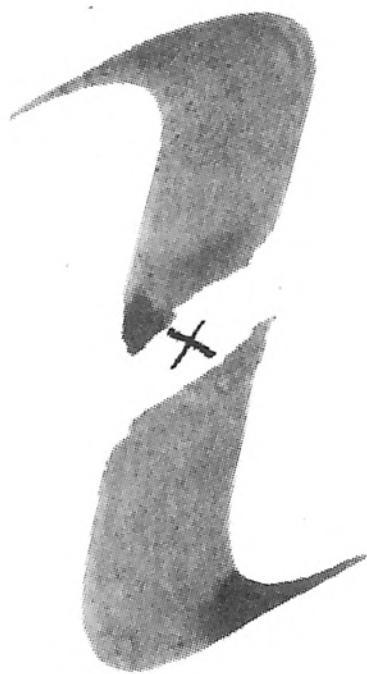
6.16

Такого рода сложности встречаются очень часто. Постепенное формирование слова как независимой единицы текста вело к все большему сужению букв и утолщению их штрихов. Эта тенденция была общей для всех, но у каждого писца все же имелось свое понимание нужной насыщенности букв и, кроме того, их рабочие перья отличались по толщине. Возможно, дополнительные факторы способны привести в отчаяние самых нетерпеливых исследователей, которые хотели бы сию минуту узнать досконально наш предмет, но для ученых-палеографов упомянутые особен-

ности являются важнейшими зацепками. Именно по ним можно узнать, сколько писцов работало над книгой, или отследить передвижения странствующего писца.

Но еще интереснее случаи, когда в многочисленных отклонениях прослеживается закономерность. Я имею в виду возможность прямого и обратного движений штриха при параллельном переносе.

Штрих в западном письме центрально-симметричен, то есть может быть перевернут на 180° и остаться неизменным с точки зрения пишущего. Другими словами, можно писать каждый штрих в перевернутом виде. Это справедливо и для некоторых букв целиком, например *o*, *s*, *l*, *u*, *n*, *b*, *q*, *z*. Даже если эти буквы написаны вверх ногами или полностью перевернуты, они все равно останутся буквами. Правда, изменится их значение. Что передо мной — буква *p* или *d*, *u* или *n* — зависит не от формы знаков, а от моего положения относительно этих букв (рисунок 6.17).



6.17

Линейная симметрия, при которой фигуры являются зеркальным отражением друг друга, появляется в западном письме вместе с эффектом расширения пера, дающим характерный контраст. В данном случае значение буквы тоже зависит от того, с какой стороны на нее посмотреть. И *d* теперь выступает не только перевернутой *p*, но еще и отраженной *b*, так что можно быть уверенным в значении той или иной формы настолько, насколько вы уверены в своей

позиции относительно нее. И эта уверенность отсутствует у маленьких детей. Обучение чтению, в основе которого лежит распознавание букв, сбивает ребенка с верного пути и нарушает развитие умственных способностей. Поэтому крайне желательно начинать учить чтению с понятия о белых формах слова. Однако это простое нововведение вызовет переворот в педагогике, в изучении письма, а также в истории культуры. Боюсь, придется переучить и составителей учебников.

На рисунках 3.11 и 3.12 рядом друг с другом показаны конструкция с непрерывным движением и конструкция с отрывом пера. Точно так же курсив с отрывом пера (рисунок 6.19) противопоставлен курсиву с непрерывной конструкцией на рисунке 6.18.



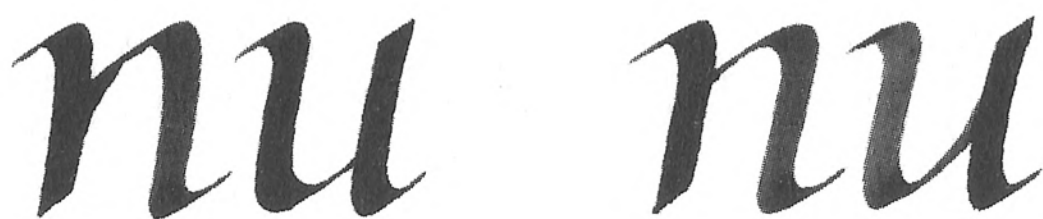
6.18



6.19

Формально, и — это буква п, но с обратным направлением штрихов. Повернем букву на 180° — и штрихи останутся неизменными. Но для читателя это существенная разница, правда, механизм подобного восприятия мне не ясен. С точки зрения логики, форма после поворота не отличается от исходной. Мы все помним те времена, когда без труда «читали» наши книжки с картинками вверх ногами, так что не стоило бы заострять на этом внимание. Но, так или иначе, упомянутая разница все же ощущается и даже стала предметом рассмотрения в профессиональной литературе, где нередко рассуждают об «открытии», что на самом деле наш взгляд скользит по верхней части строки (или нижней — я уже позабыл) и, как следствие, шрифтовые дизайнеры должны уделять особое внимание верхним частям букв (или, к примеру, нижним). Так не вполне объяснимое с научной точки зрения ощущение породило умозаключения на гра-

ни абсурда. Тот факт, что никто до сих пор не предпринял попытки оспорить их, указывает, насколько сильно воздействует на восприятие иррациональная разница между верхом и низом. Принимая ее во внимание, можно написать новые варианты курсива, показанного на рисунках 6.18 и 6.19.



6.20

6.21

На рисунке 6.20 непрерывная конструкция есть только в том случае, когда восходящий штрих изгибается по часовой стрелке. На рисунке 6.21 ситуация обратная: восходящий штрих появляется лишь при движении против часовой стрелки. Разница между показанными четырьмя стилями письма становится заметной только когда мы задумываемся всерьез о конструкции букв. И в некоторых манускриптах, которые по замыслу должны были выглядеть одинаково, мы встречаемся с подобными различиями, например в случае, если над книгой работало несколько писцов. Иногда я склоняюсь к мысли, что писцы прошлого не задумывались о конструкции букв. Но с теми же различиями я сталкиваюсь в работах студентов, которые достаточно подготовлены, чтобы анализировать написанный текст с точки зрения построения форм. Нарушение логики в конструкции букв вызвано индивидуальными особенностями писца, а не элементами стиля. Для палеографии это наблюдение крайне важно, хотя оно вносит неопределенность в мой обстоятельный рассказ о принципах, на которых основано различие прямого почерка и курсива. Неизменной остается лишь регулярность, с которой появляются упомянутые различия. Мне еще никогда не приходилось сталкиваться с манускриптом авторства одного писца, где поочередно использовались бы конструкции, показанные на рисунках 6.18, 6.19, 6.20 и 6.21. Думаю, такого манускрипта не существует.

Ecce ego facia nova
et nunc orientur
utique cognoscetis
ea / ponam in deser-
tio via et in invio
flumina

ISAIA S 43:19

вует. Можно допустить, в крайнем случае, что писец начал рукопись с твердыми намерениями придерживаться избранной манеры письма, но затем, увлекшись, возвращался к привычным для него движениям.

Мы до сих не рассматривали еще одну конструкцию, которой во многом обязаны богатством и разнообразием форм письма Позднего Средневековья — а именно, бастарду. Я не решаюсь называть ее «стилем» письма, поскольку в таком случае стоит добавить, что существует несколько типов бастарды, которые использовались параллельно достаточно долго, чтобы считать их самостоятельными стилями письма. Они даже получили собственные названия: французская бастарда, или «бургундское письмо», нидерландская бастарда и фрактура, но сами имена указывают на то, что все упомянутые стили — местные варианты одной конструкции. Родина фразтуры — Германия, бургундская бастарда развивалась во Фландрии (если шире, то в Южных Нидерландах). В научной литературе из-за традиционного разделения истории книгопечатания и истории письма не встретить серьезных попыток полноценного описания бастарды. Фрактуре тоже окружает молчание. Пора восстановить эту несправедливость и отыскать принципы, которые лежат в основе этой конструкции.

С начала четырнадцатого века во французских рукописных книгах появляются буквы *r* и *a* необычной формы. На рисунке 6.23 показаны отклонения в конструкциях этих букв (сравните с привычными курсивными формами на рисунке 6.22). Курсивное письмо, где встречались буквы с подобными отклонениями, с момента появления стали называть бастардой.

Конструкции на рисунках 6.24 и 6.25 демонстрируют характерное обратное движение пера в точке перехода от восходящего штриха к нисходящему. Центральная линия образует треугольную форму. Обратное движение штриха в непрерывной конструкции (или его имитация при письме

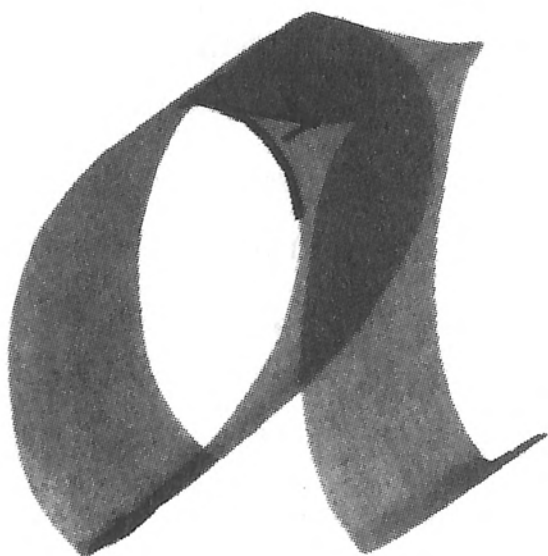
arum

6.22

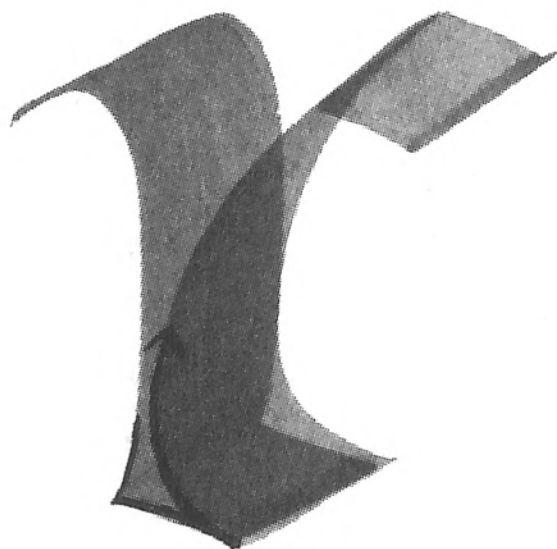
arum

6.23

с отрывом пера) мне видится главной отличительной чертой бастарды. Упомянутое обратное движение как бы разносит в стороны восходящий и нисходящий штрихи, причем они могут изгибаться по направлению друг к другу, но в любом случае в месте стыка возникает темное место, которое утяжеляет форму и она выбивается из общего ритма. Мастера бастарды Ян ван де Вельде и Йохан Ньюдорфер³ могли использовать утолщения как выразительный прием, и в их виртуозных работах темные акценты выглядят более чем уместно.



6.24



6.25

Обратное движение штриха создавало дополнительные сложности для писца. И если в более поздние времена пишущий мог смириться, будучи уверенным, что это общепринятые нормы и так пишут все, то поначалу нужно было как-то оправдывать затраченные усилия. На рисунке 6.22 я написал курсив таким образом, что бастарда по-соседству выглядит более выгодно. Большое белое пространство под буквой *r*, из-за которого в слове возникала дыра, теперь нейтрализовано утолщением от обратного движения штриха. Мне кажется, еще стоит обратить внимание на верхнюю часть курсивной буквы *a*, которую, как правило, начинают

писать с восходящего штриха, что не очень удобно с технической точки зрения. В бастарде же процесс написания *a* сравним с написанием буквы *o*, с последующим нисходящим штрихом, который включает в себя верхнюю перемичку. Вполне возможно, конечно, что я выдаю желаемое за действительное, и обратный штрих в *a* всего лишь был заимствован из *r*. Ведь буква *r* имеет сходство с *a*, если забыть про разницу между верхом и низом. Правда, принимая во внимание рисунки 6.20 и 6.21, я не вполне уверен в ее отсутствии.



6.26



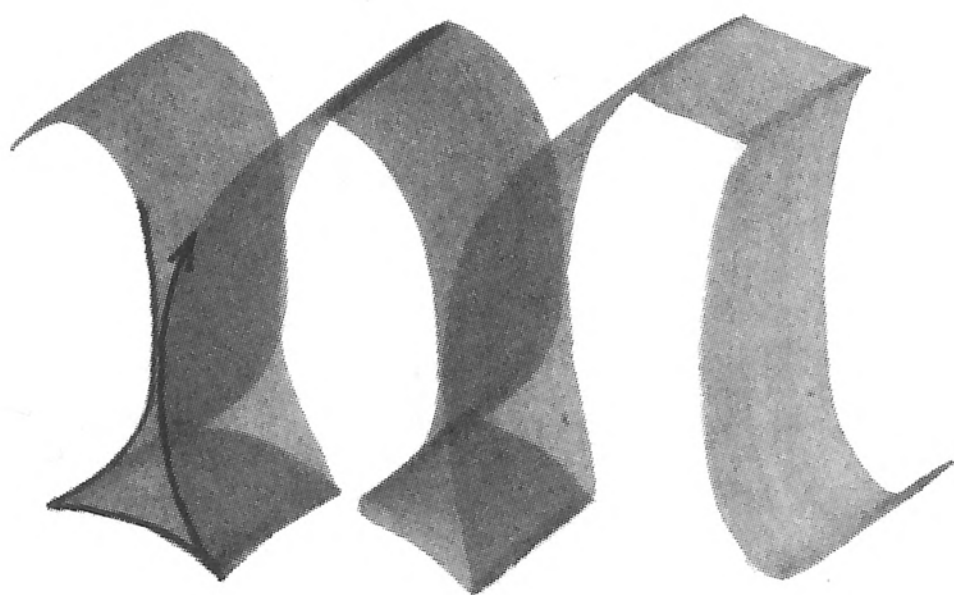
6.27

Бургундская бастарда является следующим этапом развития готического письма, и в ней уже каждая буква с восходящим штрихом дополняется обратным движением (рисунок 6.26). Очевидно, что того требовала эстетика, и бастарда по форме сближается с текстурой (рисунок 6.27). Создается впечатление, что в бастарде (по сути, курсивном письме с непрерывной конструкцией в основе) пытались достичь выразительности почерка с отрывом пера (к нему относится текстура). Особенно это заметно в суженной бастарде, предположительно принадлежащей перу Жакмара Пилавена⁴, который работал в Бергене около 1450 года (рисунок 6.28).

В руководствах по каллиграфии семнадцатого века этот вытянутый почерк называют нидерландской бастардой, а также — фрактурой (между немецким и нидерландским готическим письмом нет разницы). Немецкая фрактура впервые появляется в латинском молитвеннике, который по указанию Максимилиана был напечатан в Аугсбурге. В указание входили и рукописные образцы для шрифта, которым следовало печатать книгу. Образцы не были возвращены назад, и вот что важно: император Максимилиан был герцогом Бургундским, а также графом Фландрии.

*Videte qualibus
litteris scripsi vobis
mea manu Gal.6:11*

Распоряжение о печати книги он отдал, будучи в Брюгге, тогдашнем центре бургундского производства рукописей, поэтому неудивительно, что за исключением верхних выносных элементов, свежие типографские литеры в Германии полностью совпадали с бургундским письмом. Замечу, что немецкий рукописный шрифт — родом из Бельгии.



6.28

Нередко достаточно трудно определить, является ли почерк обычным курсивом или бастардой, особенно в случае, когда в характерных для бастарды формах возникает конструкция с отрывом пера. Возможно, верхний штрих буквы *a* послужит лакмусовой бумажкой для исследователя. В курсиве (рисунок 6.29) он пишется справа налево и является восходящим штрихом. В бастарде он представляет собой нисходящий штрих и пишется слева направо (рисунок 6.30).



6.29



6.30

*Deposuit potentes
de sede et exaltavit
humiles esurientes
implevit bonus et
divites dimisit
inanes*

Lucas 1: 52, 53

7. ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ

Что отличает средневекового бургундского аристократа от гуманиста эпохи Возрождения? В книге *Осень Средневековья* Йохан Хёйзинга дает своего рода ответ: «Карл Смелый читал классиков пока что лишь в переводах»⁵. Мне думается, что в этом ответе выражена разница между представителем аристократии и ученым, но не эпохами. Хёйзинга не устанавливает четкого различия между бургундскими и итальянскими авторами. Отличия, на которые он указывает, по своим масштабам гораздо скромнее разницы, существующей, как нас уверяют, между национальностями по обе стороны Альп. В конце пятнадцатого века неясное ожидание витало в воздухе, но так и не вылилось ни во что. Хёйзинга стремится показать ясность и простоту наступающего духа Ренессанса, но обнаруживает, и прежде всего в подражаниях великолепному стилю итальянцев, лишь «крайнюю напыщенность» и такую вычурную помпезность, какой не найти и в пламенеющей готике Средневековья. Хёйзинга пишет о неизбежном возрождении античной культуры, однако его ожидание юности Ренессанса затягивается. С завершением хёйзинговских Средних веков незримо оканчивается и Возрождение. Новые веяния, озадачившие Хёйзингу, были типичным проявлением маньеризма, а не смутными признаками надвигавшейся эпохи Возрождения. Хёйзинга осознал то, во что сам не мог поверить: Средние века — это и есть время Ренессанса. Кто-то может усомниться в этом, но Хёйзинге ничего не остается, как подтвердить, что идеалы рыцарства в тогдашней культуре Франции точь-в-точь соответствовали гуманистическим идеалам Возрождения. Описывая Карла Смелого, наиболее характерную фигуру Средневековья, он делает выводы, которые звучат как признание: «Это сознательное искусство жизни, хотя и принимающее застывшие и наивные формы, собственно говоря, выглядит как вполне ренессансное. [...] оно выступает как характернейшее свойство буркхардтовского ренессансного человека». Но при этом, после всего

сказанного, на последних страницах своей книги Хёйзинга продолжает ждать, когда же подует освежающий «ветер перемен», предвестник новой эпохи. И хорошо, что здесь он ставит точку, ведь на смену маньеризму приходит полная самодовольства буржуазная эпоха, в которой свежо лишь было имя — Просвещение.

Считается, что сторонники Просвещения возвратили истинные ценности античности, утраченные в «темные века». Наперекор средневековому пути они проложили новую дорогу к истокам цивилизации. На рисунке 7.1 представлены (слева направо) классическая, средневековая и классицистическая формы буквы D. Создается впечатление, что классицистическую форму отличает заново открытая ясность классических образцов, которая утеряна в причудливой по виду средневековой форме. На рисунке 7.2 изображены дукты представленных выше букв. Видно, что именно средневековая культура письма сохранила исходные классические принципы, в то время как классицизм отдалился от них, предпочтя собственную искусственно выдуманную, ни на чем не основанную форму, которая якобы наследует традиции античности. Возможно, для неискушенного зрителя это выглядит вполне убедительно. Официальная культура сторонится подлинной истории и часто вводит в заблуждение людей. Этот маскарад с поспешным облачением в наряды чужой культуры кажется невинным развлечением, если бы не размах, с которым он разворачивается. Мы заигрались и оказались пойманными в сети псевдокультуры, которая продолжает свое наступление на западную цивилизацию, и все больше отдаляет истинную культуру от общества.

Взглянем на контраст расширения пера во всем его великолепии. Фронтальная линия, направление которой все еще было ясно определено двумя точками контрапункта на широком участке, принимается беспорядочно вращаться вокруг одной точки на тонком участке. Контраст превращается в бессмысленное украшение, и письмо полностью выходит из-под контроля. Слово переходит новым варва-



7.1



7.2

рам с их планами по совершенствованию алфавита, чтобы упростить жизнь детям, компьютерам и вообще всем, кто не владеет грамотой. Когда критерий оценки уничтожен, любые доводы будут неоспоримы, ведь линию через точку можно провести в любом направлении, что равносильно эху в горах, которое охотно подтвердит любую глупость.



7.3

Расширение возможно лишь на том участке центральной линии штриха, который лежит под прямым углом к контрапункту. Когда угол наклона пера строго зафиксирован, все широкие штрихи параллельны друг другу. К остальным (тонким) участкам понятия восходящего и нисходящего штриха неприменимы. Разница между прямым начертанием и курсивным обусловлена только традицией (рисунок 7.3). Модель письма ширококонечным пером ока-

зывается единственно подходящей для письма гибким остроконечным пером. И в еще большей степени — для письма шариковой ручкой.

Традиционные различия в форме некоторых букв, характерные для прямого и курсивного начертаний, были унаследованы письмом с контрастом расширения (рисунок 7.4). В прямом начертании иногда необходимо менять угол наклона пера. В курсиве этого можно избежать, изменив конструкцию буквы (рисунок 7.5). К подобным ухищрениям приходится прибегать только для написания расширяющихся штрихов. Причудливые завитки в букве *z* появились из-за специфики контраста. Уберите контраст, и вы увидите, что украшения больше не нужны (рисунок 7.6).

Наклонный штрих должен быть закрыт горизонтально; по форме он напоминает параллелограмм. По существу, штрих начинается и заканчивается волосной линией, которая при небольшом изгибе превращается в засечку (рисунок 7.7).

Техника письма гибким остроконечным пером непроста прежде всего потому, что выдерживать постоянный контраст и направление штрихов затруднительно: при строгой системе наклона штрихов неизбежные отклонения и шероховатости весьма заметны.

Упражнения в письме остроконечным пером полезны прежде всего для понимания типографики. После того как в середине восемнадцатого века Джон Баскервиль использовал контраст расширения в своих шрифтах, этот принцип лег в основу большинства типографских шрифтов вплоть до начала двадцатого века. Исключением были лишь Уильям Моррис и его последователи. Даже популярные в наше время гротески девятнадцатого века основаны на уменьшенном контрасте расширения.

Несколько слов о маньеризме в заключение этой главы. Этому течению в европейском искусстве историки не всегда выделяют особое место, и говорить о нем сложнее, чем о периоде античности или Средних веках. Что касается ра-

a a

v z i g

7.4

v z

7.5

Z z

7.6

I S

1222001

7.7

бот по истории письма, то я еще ни разу не встречал в них упоминания маньеризма. Насколько я понимаю, в основном его рассматривают в контексте Позднего Возрождения. Однако я не могу пройти мимо маньеризма, поскольку именно в этот период, согласно моей теории, происходит переломный момент в истории западной цивилизации. Попытаюсь вкратце рассказать, что же я понимаю под маньеризмом.

Ближе к 1500 году классическая картина мира начинает подвергаться сокрушительным ударам со всех сторон. Свою роль сыграли открытия в области астрономии (научные труды Коперника) и в географии (экспедиции Колумба), политические изменения (завоевательные походы турков), а также реформация католического христианства (деятельность Лютера). В европейском сознании начала формироваться новая картина мира. И не стоит снисходительно приуменьшать значение этого поворота, несмотря на его риторичность и некоторую поверхностность. Достаточно вспомнить лишь несколько примеров творений маньеризма, чтобы развеять всякие сомнения в уникальности этой эпохи. К ним относятся собор Святого Петра, песня о Вильгельме⁶, современная астрономия, аналитическая геометрия, механика, музыка английских «вирджиналистов»⁷, поэзия Вильяма Шекспира и Джона Донна, изящные руководства по каллиграфии, выдающиеся гравюры на меди, официальный перевод Библии на нидерландский язык⁸, «Похвала глупости» и, наконец, образование единого государства Нидерландов.

Маньеризм не заслуживает звания всего лишь переходного периода между Возрождением и эпохой барокко. Приведенные выше разрозненные примеры сильно выделяются на общем культурном фоне Средневековья. И в то же время маньеризм во всех его проявлениях неотделим от общего исторического процесса. Ренессанс относительно маньеризма является лишь географическим средневековым феноменом, своего рода тосканским аналогом бургундской готики.

Lucas 24

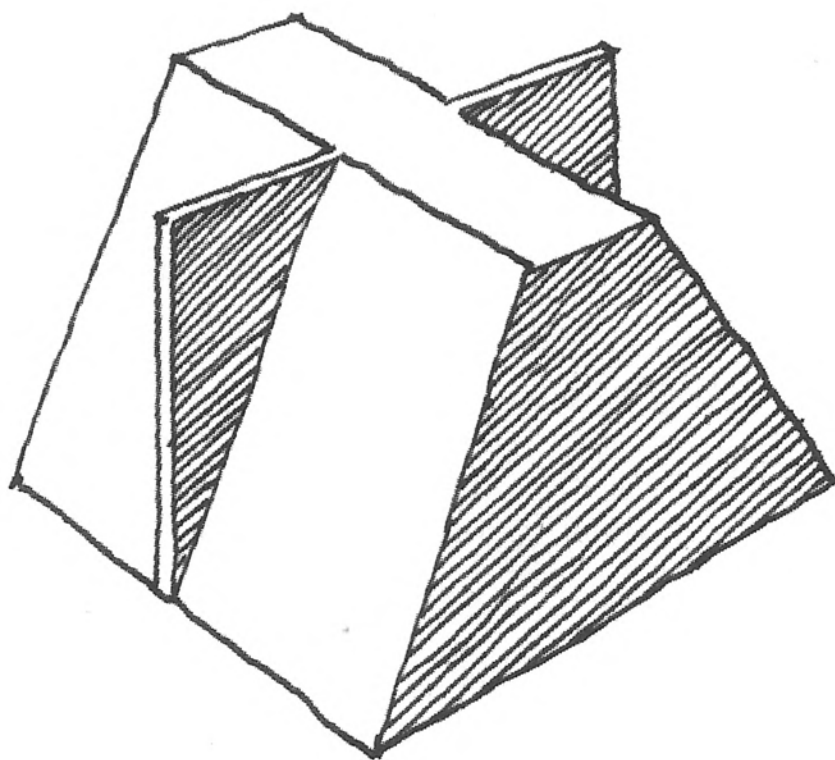
29 { mane nobiscum
quoniam
advesperascit et
inclinata
est iam dies.

32 { *nonne cor nostrum
ardens erat in nobis
dum loqueretur in
via et aperiret nobis
scripturas.*

Маньеризм традиционно противопоставляется классическому духу. Действительно, безудержное стремление к новым горизонтам и новым открытиям разрушило классическую картину мироздания, где всему сущему было отведено определенное место. С точки зрения маньеризма Средние века — такая же классика, как и античность.

cecídít cecídít *Babylon*
illa magna quae a vino irae fornicationis sua
potionavit omnes gentes *Apocalypsis 14:8*

8. ИЗМЕНЕНИЕ КОНТРАСТА



8.1

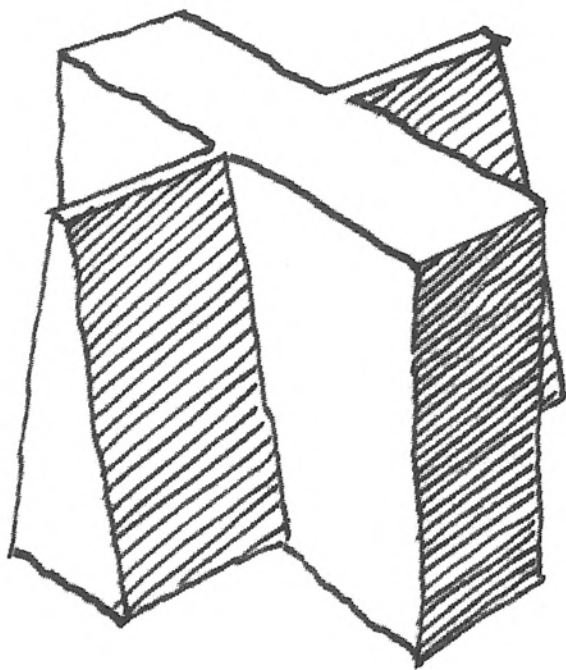
Западная цивилизация ведет свое начало с момента, когда слово на письме стало самостоятельной единицей. Процесс формирования образа слова, как я предположил в прошлых главах, протекал в Средние века. Я несколько упрощаю картину происходящего и вынужден игнорировать некоторые детали, чтобы не отвлекаться от главного, а именно от увеличения контраста штриха. Я могу продолжить эту тему, поскольку сейчас наше исследование не ограничено примерами одного лишь параллельного переноса в средневековых текстах. Увеличение контраста могло с одинаковым успехом происходить как в западной типографике девятнадцатого века, так и, к примеру, в бенгальской каллиграфии, о которой по случайному стечению обстоятельств я ничего не знаю.

На рисунке 8.1 показана модель процесса усиления контраста. Вершина этого блока — пересечение двух штрихов разной толщины. Более толстый штрих постепенно расширяется книзу, и, соответственно, на каждом следующем горизонтальном сечении этой фигуры контраст становится сильнее. Возрастание контраста происходит до тех пор,

пока тонкий штрих окончательно не «поглощается» толстым, после чего крест в основании блока превращается в прямоугольник.

На рисунке 8.2 тонкий штрих становится все толще, двигаясь к основанию модели. В результате контраст между штрихами уменьшается. Предел уменьшения контраста наступает, когда толщина штрихов становится одинаковой.

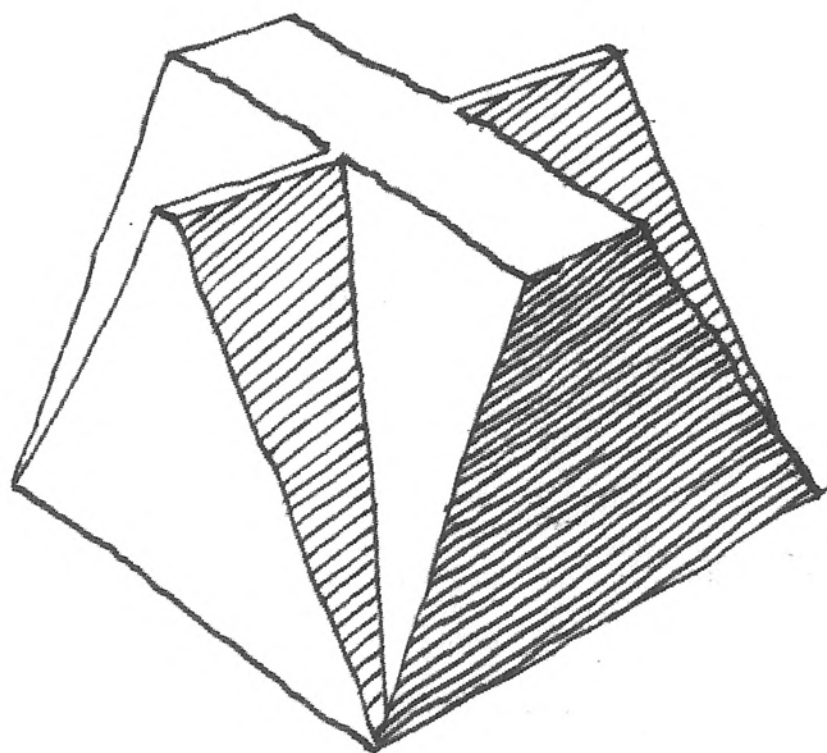
С этой точки зрения векторы увеличения и уменьшения контраста не просто противоположны друг другу, а перпендикулярны. Оба процесса вызывают утолщение штриха: усиление контраста происходит вместе с утолщением жирного штриха, а при уменьшении контраста толще становится светлый штрих. Моя теория строится на предположении, что в письме присутствует контраст. Без этого условия разрушатся попытки дать объяснение развитию письма, кроме того, я не смогу отыскать взаимосвязь между великими культурами и (только представьте себе) мне не удастся доказать полный провал нашего образования.



8.2

Итак, если мы строим рабочую модель и с легкостью можем выделить с помощью нее различные степени увеличения контраста (в частности, как это могло происходить в случае средневекового письма или происходит в различных начертаниях шрифтовой гарнитуры), то очевидно, что она должна показывать и степени уменьшения контраста.

Для непосвященного человека или даже рядового типографа все варианты пересечения штрихов внутри «блока» (и, соответственно, все варианты контраста) на рисунке 8.1 принадлежат одной группе, чего не скажешь о фигуре на рисунке 8.2. Градации контраста в ее нижней части характерны для гротесков, которые традиционно выделяют в самостоятельную группу шрифтов. Однако модель на рисунке 8.2 приводит нас к выводу, что никакой отдельной категории гротески не принадлежат.



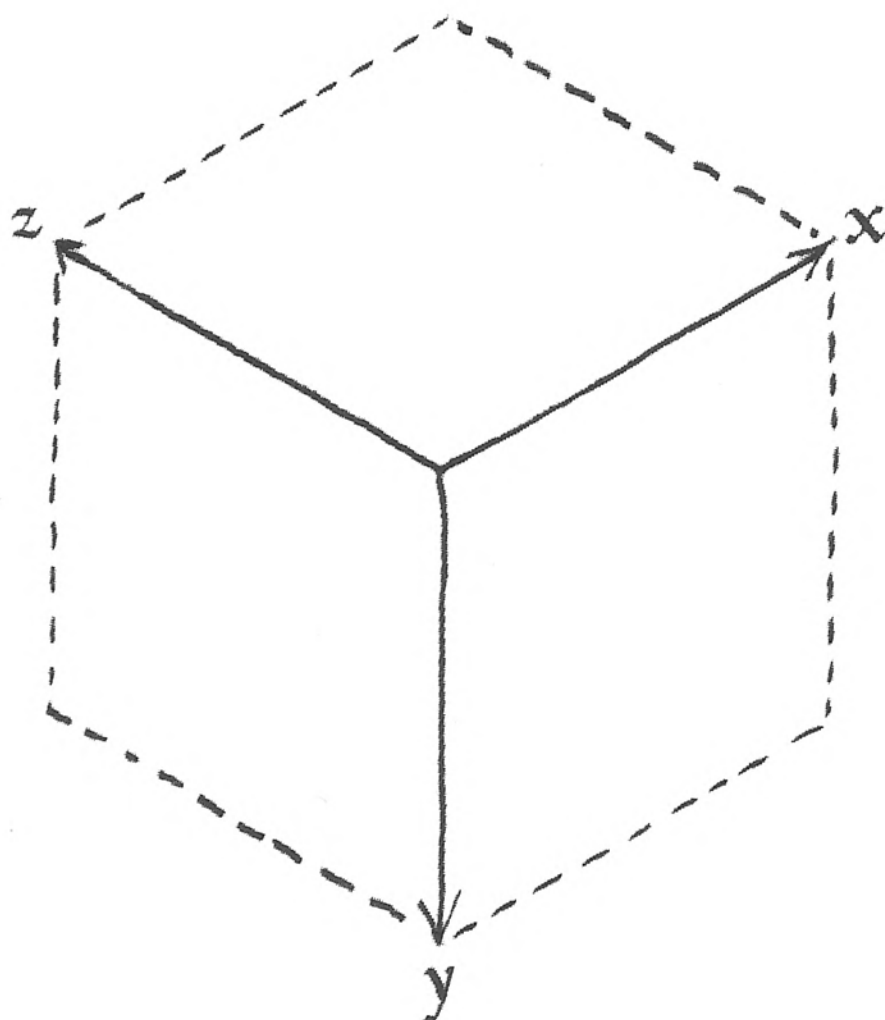
8.3

В «блоке» на рисунке 8.3 оба штриха становятся жирнее, как тонкий, так и толстый. Степень уменьшения контраста стремится к степени увеличения, но в точке, где они становятся равными, белое пропадает.

Финал исследования остается открытым. Показанные выше модели остаются не лишенными изящества схемами, с помощью которых можно убедительно объяснить процесс изменения контраста, однако теория нуждается в заключительных выводах. Я надеюсь, что сделать это нам поможет трехмерная система координат на рисунке 8.4.

По оси z происходит движение от контраста параллельного переноса к контрасту расширения. С точки зрения истории культуры это означает переход от классики к класси-

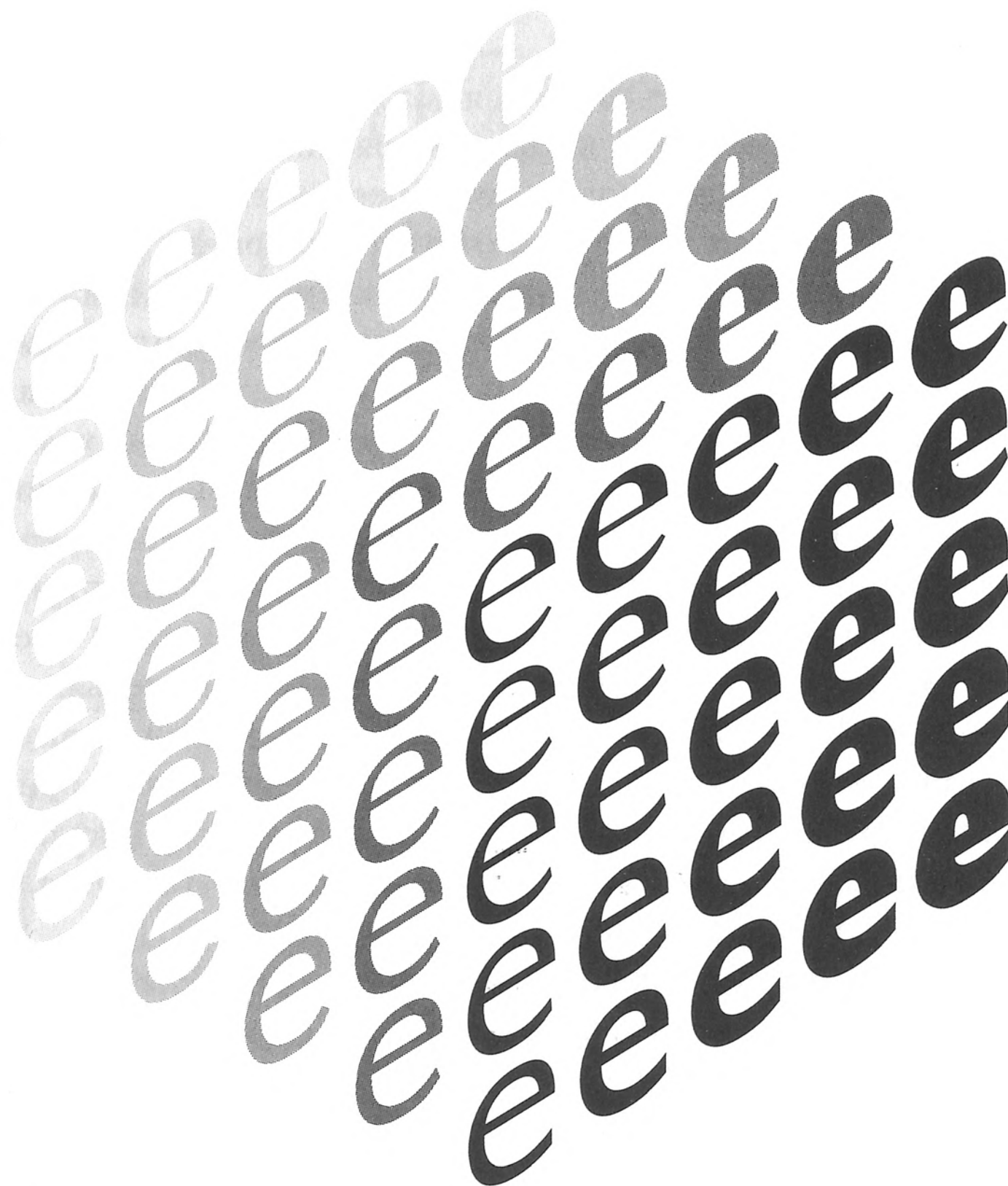
цизму, а с позиций культурной антропологии — движение от западных (семитских) начал к восточным (китайским). Пусть по оси x распределяется увеличение контраста, а по оси y — уменьшение. Интерполяция между различными точками трех осей дает промежуточные значения, которые вместе образуют куб.



8.4

На рисунке 8.5 такой куб, в качестве примера, составлен из интерполяций буквы e . Каждая из 125 представленных в нем букв может быть выражена в координатах x , y и z . В данном случае координаты x , y , z представлены значениями от 1 до 5, но, в принципе, каждая ось включает в себе бесконечное количество значений. (На рисунке 8.5 вне поля зрения остались 64 буквы из 125.)

Куб вносит ясность в мой открытый финал. Можно сказать, что эта книга — попытка исследования письма по оси z , но с небольшими отклонениями в пути по оси x . Охарактеризовать формы букв, расположенных ближе к окончанию по оси y , можно лишь приблизительно.



8.5

9. ИНСТРУМЕНТАРИЙ

Чтобы анализировать письмо, я должен уметь красиво писать, а чтобы овладеть навыками красивого письма, мне нужно уметь анализировать его. Преодолеть этот замкнутый круг поможет скорее работа в творческой мастерской, чем в кабинете ученого. Рассказ о письме немыслим без обращения к инструментам письма, но в этой книге не нашлось места для разговора о перьях, карандашах, красках, чернилах, бумаге или пергаменте. Поэтому я решил уравновесить абстрактность моих рассуждений реалистичными иллюстрациями. Они воспроизведены в натуральную величину и не ретушировались. Для полупрозрачных штриховгодились кисти с синтетическими волокнами. Все остальные иллюстрации выполнены стальными перьями. Кроме того, я использовал китайскую сухую тушь и разные сорта книжной бумаги. Книжная бумага, формат которой рассчитан на офсетную печать, более удобна для письма, чем так называемая писчая бумага. Добавлю, что я писал штрихи со скоростью примерно 1 см в секунду.

Со временем в западном образовании устоялась привычка писать, управляя пером пальцами (в процессе письма участвуют около 10 суставов), зафиксировав при этом запястье на столе. Я бы в жизни не овладел искусством письма таким методом и, признаться, еще не встречал человека, которому бы это удалось. Возможно, что-то можно написать и таким образом, но только не длинные штрихи. Я пишу все буквы вне зависимости от их размера одним и тем же способом: пальцы остаются практически неподвижными относительно запястья, а штрихи выполняются «всей рукой». Это позволяет сохранять неизменным угол между держателем пера и поверхностью письма. Движения руки едва заметны при письме мелким почерком, но работа мускулатуры плеча легко ощутима, если приложить палец под мышку. Отрывок из Евангелия от Матфея (6:10 — 11), например, написан именно таким способом (и длинные штрихи, и маленькие буквы).

Veniat
regnum tuum
fiat
voluntas tua
panem nostrum
supersubstantialem
da nobis hodie

Mattheus 6:10/11

*posuit os
meum
quasi
gladium
acutum*

ISAIAH 49:2

В книге разбросаны цитаты из Библии на латинском языке в качестве образцов письма с различными конструкциями и контрастом. Поскольку к ним нет ссылок в основном тексте, они не включены в поглавную систему нумерации иллюстраций. Цитаты мной взяты из средневековой Вульгаты (в штутгартской критической редакции), а отсылки к главам и стихам сделаны в соответствии с нидерландской кальвинистской традицией. Мой выбор пал на Вульгату неслучайно: эта книга, как мне кажется, определила облик западного письма. Ритм всего слова оказывал сильное влияние на форму его букв. Чем чаще буквы встречаются друг с другом, тем лучше они гармонируют, при этом частота появления букв зависит от орфографических правил. В Средние века ни один текст не переписывался так многократно, как текст Вульгаты, поэтому могу предположить, что именно такая повторяемость букв и их сочетание создают идеальную «среду» для наших, средневековых по происхождению, стилей письма. Буквы, которые редко встречаются в тексте Вульгаты (например, *y*) или совсем отсутствуют (например, *j*), разрушают ритмическое целое слова. Если это так, стоит отказаться от любых реформ орфографии, способных привести к изменению частоты появления той или иной буквы по сравнению с ее повторяемостью в тексте Вульгаты. В этом смысле частота появления *j* в нидерландском правописании слишком велика. Кроме того, мое предположение об «эталонности» Вульгаты подтверждает всем известный факт, что любой шрифт смотрится лучше в тексте на латинском языке, нежели на каком-либо другом. Текст на латыни состоит из тех же черных форм, что и текст на ином языке, но набор выглядит иначе. Белое слова определяет качество типографики, и это краеугольный камень теории письма.

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

1. Для обозначения контрастов автор обратился к существующим математическим терминам, весьма точно описывающим характер движения пера — в русском языке им соответствуют *параллельный перенос* и *расширение*.
2. Ян ван де Вельде Старший (Jan van de Velde, 1568–1623) — нидерландский каллиграф, гравер, преподавал искусство письма. Автор одного из первых в Нидерландах руководств по каллиграфии «Искусного письма зеркало» (Spiegel der schrijfkonste), вышедшего в Роттердаме в 1605 году.
3. Йохан Ньюдорфер Старший (Johann Neudörffer der Ältere, 1497–1563) — немецкий каллиграф и математик. Автор руководства по каллиграфии с примерами искусного письма, которое было первым подобным изданием на севере от Альп. Книга заложила основы немецкого готического письма — *фрактуры*, — которое широко применялось до середины XX века.
4. Жакмар Пилавен (Jaquemart Pilavaine) — фламандский художник-иллюминатор и каллиграф XV века из Бергена (графство Эно, ныне Бельгия). Точные даты рождения и смерти Пилавена неизвестны, период его творчества приходится на 1450–1485 годы.
5. Гимн Нидерландов, один из старейших гимнов мира. В его основе лежит песня о Вильгельме I Молчаливом, принце Оранском, лидере движения за независимость Нидерландов от Испанской империи в XVI веке.
6. Здесь и далее цитаты по изданию: Йохан Хёйзинга. Осень Средневековья / Перевод Д. Сильвестрова. СПб., 2011.
7. Вирджиал — струнный музыкальный инструмент, разновидность клавесина. Школа «вирджиналистов» процветала в Англии в XVI–XVII веках.
8. В 1637 году был опубликован первый перевод текста Библии на нидерландский язык, он послужил основой для литературного нидерландского языка.

Книга переведена
с англоязычной авторизованной версии.
Перевод *Ирины Смирновой*. Редактор *Рустам Габбасов*.
Также в работе над текстом принимали участие
Юлия Никонорова, Вадим Перец, Майкл ван Хогенхаус.
Корректор *Лариса Гордеева*.

Издатель *Дмитрий Аронов* (www.aronov-books.ru)

Шрифт *Adobe Text Pro*
Бумага *Munken Premium Cream 100 г/м²*
Печать *ООО Балто Принт*
(www.baltoprint.eu)

«Штрих» — довольно краткое и в то же время исчерпывающее изложение теории письма Геррита Ноордзее. Начиная с первооснов — пространства внутри букв и между ними, — автор последовательно подходит к подробному изложению того, как формируются на письме отдельные штрихи, а также исследует характерные особенности шрифтовых форм. Теория письма Ноордзее призвана устранить разрыв между написанными буквами и типографскими литерами, образовавшийся со времен изобретения книгопечатания. Автор обращает наше внимание на «письменную» основу букв независимо от технологии их производства. «Штрих» — это не только знаменитая теория письма, но и практические выводы на ее основе, которые выходят далеко за пределы просто готовых рецептов.

Впервые опубликованная в 1985 году в Голландии, книга была переработана автором в 2005 году и с тех пор переведена на английский, французский, итальянский, испанский и другие языки.

Я никогда не встречал столько важнейших сведений — и в столь сжатом виде, — проливающих свет на принцип работы пером и процесс письма в целом. Разговор об этой теме невозможен без знания книги Ноордзее.

Йост Хохули, *Typografische Monatsblätter*

Геррит Ноордзей — выдающийся голландский шрифтовой дизайнер, типограф, теоретик и педагог. Известен новаторскими методами преподавания в Королевской академии искусств в Гааге, где с 1970 по 1990 год руководил курсом шрифтового дизайна. Многие выпускники его курса сегодня одни из самых известных голландских шрифтовых и графических дизайнеров. Автор статей и книг, среди которых периодическое издание *Letterletter* (выпущено в виде книги в 2000 году), а также *De handen van de zeven zusters* (2000).