

Филиппова М.Г.

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ДИВЕРСИФИКАЦИЯ АКЦИДЕНТНЫХ ШРИФТОВ

УДК: 744

ББК: 85.158.6

Аннотация

В статье анализируется исторический процесс формообразования акцидентного шрифта. Через выявление концептуального различия в проектных подходах систематизируются основные стилиевые периоды типографики.

Ключевые слова

акцидентный шрифт, дизайн-концепция, типографика

Шрифтовой дизайн в последние годы из ремесла для избранных превратился в популярную отрасль графического дизайна. Сегодня уважительное отношение к типографике стало частью профессионального этикета. Естественно, что все возрастающий спрос на специализированную литературу сформировал потребность в теоретических исследованиях данного направления. Определенные разделы, а именно, текстовые шрифты, изучены на данный момент достаточно подробно. Сформулированы и многократно обсуждены вопросы их генезиса, исторической хронологии, классификации [8]. Что же касается акцидентной группы, то здесь еще обнаруживается огромное количество «белых пятен». Между тем, данные шрифты являются одним из главных средств невербального общения с читателем, так как несут за собой шлейф ассоциаций о конкретной исторической эпохе, моде, стиле.

Теоретическая база по данной теме в большинстве литературных источников носит ознакомительный характер и касается лишь общих понятий, недостаточных для глубокого освоения дисциплины. Исторические корни акцидентных шрифтов рассмотрены в статье С. В. Наумовой [10]. Особенности формообразования проанализированы в диссертации Т. А. Иваненко [18]. Формулировка терминологического и классификационного аппарата представлена в ряде статей М. Г. Филипповой [13]. Но до последнего момента оставалась не затронута очень важная и интересная тема – периодизация. В качестве основного критерия систематизации формообразования акцидентных шрифтов нами был положен принцип изменчивости художественных дизайн-концепций. Выбор определен спецификой проектной деятельности, для которой стилиевые различия являются следствием влияния не только технологий, материалов, социальных потребностей и т. д.; в большей степени продукт графического дизайна зависит от творческой позиции автора.

Предпосылки возникновения концептуальной диверсификации акцидентных шрифтов были заложены в XIX веке. Собственно, в этот же период акцидентные шрифты выделяются в самостоятельную группу, что было обусловлено стремительным развитием экономики и технологий, а также спросом на коммерческую рекламу и акциденцию. Изменившееся мироощущение породило потребность в иной художественной самоидентификации. Но работавший ранее принцип перефразирования стилей прошлого не смог создать качественно нового целостного явления и вылился лишь в форму хаотичного подражательства. Эклектичность мышления человека XIX в. породила целый спектр способов формообразования в искусстве. В типографике данная тенденция проявилась в виде возникновения множества печатных шрифтов на основе антиквенных форм. Начало было положено Джамбаттистом Бодони, увеличившим контрастность основных и соединительных штрихов и указавшим тем самым на дальнейшие перспективы шрифтовой модификации. Очень скоро сверхконтрастные и сверхжирные шрифты начинают обзаводиться многочисленными декоративными вариациями (тосканские, шатированные, декорированные и т. д.). Но что хорошо для рекламы, не всегда

уместно в многостраничном печатном производстве. К сожалению, в погоне за шрифтовым новаторством и коммерческой выгодой книга XIX века превратилась в безвкусный товар массового производства, где низкопробные материалы и небрежный набор маскировались обилием орнаментов и красок на переплете. Среди отдельных художественных деятелей это обстоятельство вызывало негативное отношение к новым тенденциям.

Обновление искусства шрифта началось в Англии в конце девятнадцатого столетия и связано с именами таких художников, как Уильям Моррис, Уолтер Крейн, Эрик Гилл и др. Они призывали вспомнить о традициях книжного оформления, уделяли внимание гармоничному сочетанию шрифта и иллюстрации. Шрифты эпохи модерн искусственны по происхождению, они являются данью моде, графическим выражением мироощущения современников. Их формы представляют собой плавные, аморфные конструкции, напоминающие растительные мотивы и противоречащие прежней логике построения знаков. В итоге художники, работавшие в данном стиле, сумели отказаться от поверхностной исторической стилизации, изобрели принципиально новые орнаментальные формы, но, несмотря на верное направление, настоящего концептуального «прорыва» они так и не произвели, так как опирались на рамки классических традиций. Несколько ближе к формированию нового проектного поведения оказались представители следующего за модерном стиля ар деко. Художественные параметры шрифта на данном этапе приобретают глубокие ассоциативные связи. Отчетливее выявляется концептуальная диверсификация шрифтового дизайна: схожие эмоциональные порывы находят отличные формы для воплощения. В частности, идеи будущего – прогресса и индустриализации, будоражащие умы современников, визуализируются как через монументальную, самобытную декоративность (шрифты Бифур, Атлас, Бродвей и др.), так и через динамику линий геометрических гротесков (Футура).

Первые революционные положения о концептуальности проектной культуры были сформулированы в теории функционализма. Ее главный постулат – «форма должна следовать функции» – провозглашала красоту не самоцелью, а лишь следствием функциональности [14]. На всей группе акцидентных шрифтов с их самодостаточной художественной оболочкой поставлено клеймо пережитка прошлого. «Подлинный шрифт нового времени – гротеск. Контраст и геометрия были новыми способами работы, соподчинение – методом организации листа» [2]. К 60-м годам XX века идеалы конструктивизма доведены до апогея швейцарскими дизайнерами-типографами. Им же принадлежит разработка самого безликого из гротесков – Гельветики.

Открыв для себя принципы концептуального подхода к проектированию, дизайнеры по-иному взглянули на наследие прежних столетий. Особенность концепции классической типографики заключается в ее пространственно-временном контексте: формулирование основных постулатов происходило в середине XX века, в рамках переосмысления формально-функциональных аспектов книжной культуры прежних веков. Концентрированная формула-девиз концепции – «гармония, умеренность, уместность» была выведена на основе ее главного объекта-носителя – книги [12]. Важнейший вклад в осмысление и описание основных тезисов данной системы внес известный типограф, теоретик и практик дизайна Ян Чихольд [15]. Ведущим шрифтом провозглашена антиква. Соблюдение умеренности и гармонии в графическом оформлении утверждает приоритет в употреблении титульных акцидентных шрифтов. Основной художественный акцент приходится на титульный лист и обложку, оформление остального пространства весьма сдержанно.

В истории графического дизайна, повинаясь принципу маятника, периодически появляются художественные концепции, основанные на идеях противоречия и отрицания. Несмотря на временную разобщенность, авторы, работающие в данных направлениях, выражают свою индивидуальность посредством мятежа и отрицания имеющихся устоев. Так было в 20-х годах XX века у авангардистов. Нечто похожее мы наблюдали спустя пятьдесят лет у постмодернистов. Несмотря на схожесть характеров творчества, по прошествии времени мы

с уверенностью можем утверждать, что авторами двигали совершенно различные внутренние установки. Художники авангардизма воспевали идеи революционной новизны форм, а проектная концепция превращалась в манифест. Их типографика эмоциональна, эпатажна. Она кричит, призывает, обрушивается на нас жирными фактурами, знаками препинания. Идея становится важнее удобочитаемости, о прежней гармонии не может быть и речи: книги печатают на рулонах обоев, упаковочном картоне. Наборные шрифты из привычного линейного формата превращаются в средство композиции, заменяются литографированными оттисками рукописных почерков. Новое применение получают технологические шрифты пишущих машинок и трафареты.

Эпоха постмодернизма в отдельных своих типографических течениях (новая волна, гранж) также была воплощением бунта, хаоса и диссонанса. Но, кроме того, это еще и эпоха индивидуализма. Дизайнеру для реализации своей идеи не обязательно собирать группу единомышленников, писать манифесты, устраивать переворот. В этот период активно использовались приемы исторического перефразирования и заимствования. «Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры путем ее иронического цитирования» [9, с. 13]. Произведение – это отражение внутреннего мира автора. Да, зачастую высказывание принимало форму дерзкого протеста против правил, порядков и стандартизации. Но главное для художника и дизайнера – это выражение своего отношения к проблеме. Типографика на данном этапе превратилась в экспериментальное арт-пространство, коллаж из букв и фотографий.

В границах рассматриваемой темы особо хочется выделить концепцию национальной самоидентификации. Чем активнее дизайн ориентируется в сторону интернациональной глобализации, тем актуальнее становится вопрос сохранения национальных культурных традиций. Для нас наиболее интересна проблема формирования образа «русского шрифта» в сознании соотечественников.

До определенного периода перечень функций акцидентного шрифта не содержал эмоциональную составляющую, подразумевающую глубокий ассоциативно-образный контекст. Во второй половине XIX века внимание русской интеллигенции сосредоточивается на проблеме национального самоопределения, поиске художественной самобытности. С большим усердием ученые занимаются сбором материалов по русскому орнаменту, народной вышивке, деревянной резьбе. Издаются научные труды, посвященные типографике, палеографии, коллекционированию [1; 3; 4; 5; 7; 11; 16; 17]. Внимание исследователей обращается к древнерусским начертаниям букв – уставу, полууставу, скорописи, вязи. Для художников рекламной и книжной графики они становятся главными источниками перефразирования. Обложки концертных программ и спектаклей, меню в честь торжественных обедов, рекламные плакаты и, конечно же, иллюстрации к сказкам представляют собой богатейший художественный материал тех лет. Императорство, боярство и купечество, былины и сказания – основные темы иллюстраций, сопровождаемые данными шрифтами. Сложившийся ассоциативно-образный контекст прочно укрепился в сознании наших прапрадедов, не растеряв своей актуальности и сегодня. Данная тенденция была прервана 1917 годом, когда смена политической идеологии была направлена на отречение от традиций, борьбу с мещанством, в том числе и в художественной культуре, что никак не способствовало популяризации шрифтов, ассоциирующихся с царской Россией. Возрождение в конце 60-х интереса к национальной культуре стало следствием поиска новой национальной объединяющей идеи и пришедшей моды на собирательство старины и русских древностей [6]. После непродолжительного но, как у нас водится, оголтелого увлечения атеизмом прогрессивная часть общества вновь открыла для себя религию. «Очень скоро интерес к крестьянскому быту связался с увлечением народной верой» [6, с. 311]. Иконы и богослужебные книги показали советскому человеку не только мир духовности, но и иные художественные формы. Древнерусская вязь как часть этого нового стала синонимом церковной литературы.

В рамках данной темы справедливо будет упомянуть шрифт, также воспринимаемый нами как «свой», но ассоциирующийся с особым историческим периодом, даже особой страной – СССР. Это плакатный шрифт, и пусть для остального мира это всего лишь гротеск, в лучшем случае наследие эпохи конструктивизма, для советского человека он навсегда связан с пионерским детством, праздничными демонстрациями и построением светлого будущего.

Говоря о концептуальных тенденциях постпостмодернизма, важно отметить, что главной отличительной чертой современного графического дизайна является ориентированность на компьютерные технологии. Потенциал кинетической и интерактивной типографики раскрывается в электронных книгах и журналах, играх, арт-проектах и т. д. Шрифты не просто приобрели объем и движение, сегодня они научились взаимодействовать с читателем, реагировать на его действия. Все это обогащает возможности коммуникации, создает новые контексты и смысловые уровни. Можно с уверенностью заявить, что и в дальнейшем типографика и акцидентный шрифт в частности будут чутко реагировать на все технологические новинки.

Библиография

1. Айналов, Д. В. История русской живописи от XVI по конец XIX столетия / Д.В. Айналов. – СПб., 1909. – 98 с.
2. Белецкий, М. Дизайн и современность. Размышления о старом и новом в типографике. Ч. 1 / М. Белецкий [Электронный ресурс] // Advertology.Ru рубрика «про дизайн», 16.06.2006. – Режим доступа: <http://www.advertology.ru/article31001.html>
3. Беляев, И. С. Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV–XVIII столетий / И. С. Беляев. – М. : Синод. тип., 1911. – 100 с. : ил.
4. Божерянов, И. Н. Иллюстрированная история русского театра XIX века: в 2 т. Т. 2. – вып. 5/6 / И. Н. Божерянов. – СПб: Торговая типография А. А. Тырина, 1903. – 95 с.
5. Булгаков, Ф. И. Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. Т. 1 : С истории изобретения книгопечатания по XVIII век включительно / Ф. И. Булгаков. – СПб. : А. С. Суворин, 1889. – VIII, 365 с. : ил.
6. Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : АСТ: CORPUS, 2013. – 432 с.
7. Гагарин, Г. Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Г. Г. Гагариным. – СПб. : Хромофотография Штадлер и Паттино, 1887. – 89 с.
8. Кудрявцев, А. И. Теоретические аспекты и актуальные тенденции развития современного шрифтового дизайна : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.06 / Кудрявцев, А. И. – М.: Моск. гос. худож. пром. ун-т им. С.Г. Строганова, 2007. – 384 с. : ил.
9. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодерна / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя 2000. – 348 с.
10. Наумова, С. В. Исторические корни акцидентных шрифтов [Электронный ресурс] / С.В. Наумова //Архитектон: известия вузов. – 2010. – № 30. – URL: http://archvuz.ru/2010_2/16
11. Остроглазов, И. М. Книжные редкости: отпечаток из журнала «Русский архив». – 1891–1892 гг. [Репринт] / И. М. Остроглазов. – СПб.: Альфарет, 2009. – 296 с.
12. Серов С.И. Гармония классической типографики / С.И. Серов. – М. : Линия График, 2003. – 32 с.
13. Филиппова, М. Г. Акцидентный шрифт с точки зрения шрифтовой классификации [Электронный ресурс] / М.Г. Филиппова //Архитектон: известия вузов. – 2012. – №4(40). – Режим доступа: http://archvuz.ru/2012_4/15
14. Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера / Я. Чихольд; пер. с нем. Л. Якубсона. – М., 2001.
15. Чихольд, Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении / Я. Чихольд : пер. с нем. В. В. Лазурского, В. П. Милютина, П. Ф. Чекрыжова. – М. : Книга, 1980. – 240 с.

16. Шляпкин, И.А. Русская палеография: по лекциям, читанным в Императорском Санкт-Петербургском Археологическом институте СПб.: / И.А. Шляпкин. – СПб. : Т-во Р. Горлике и А. Вильборг, 1913. – 102 с. : ил.

17. Шмидтъ, П. Царство животных в картинах: Россійская Имперія [Атлас] / П. Шмидтъ. – СПб.: Изд-во. А.Ф. Девриена, 1882. – 62 с.

18. Іваненко Т. О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : дис. ... канд. мистецтвознавства: 05.01.03 / Т. О. Іваненко. – Харьков: Харківська держ. академія дизайну і мистецтв 2006.

Филиппова Марина Геннадьевна
старший преподаватель,
Шадринский государственный педагогический институт,
Шадринск, Россия, e-mail: aspirant-marina@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 17.05.2014
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2014_2/20
© Филиппова М.Г. 2014
© УралГАХА 2014

CONCEPTUAL DIVERSIFICATION OF JOBBING FONTS

Abstract

The article reviews the history of jobbing font form generation. Conceptual differences in the design approaches are identified and are used to systematize the basic stylistic periods of the typography.

Key words

jobbing font, design concept, typography history

References

1. Ainalov, D. V. (1909) History of Russian Painting from 16th to Late 19th Century. Saint-Petersburg. (in Russian)
2. Beletsky, M. (2006) Design and Modernity. Thoughts on the New and the Old in Typography. Part 1 [Online]. Available from: <http://www.advertology.ru/article31001.html> (in Russian)
3. Belyaev, I. S. (1911) A Practical Course of Old Russian Cursive Writing for Reading 15th-18th Century Manuscripts: 2nd ed. Moscow: Synodal Printing House. (in Russian)
4. Bozheryanov, I. N. (1903) An Illustrated History of 19th Century Russian Theatre. In 2 vol. Vol. 2. Issue 5/6. Saint-Petersburg: A.A.Tyrin's Commercial Printing House. (in Russian)
5. Bulgakov, F. I. (1889) An Illustrated History of Book Publishing and Typographic Art: Vol. 1: From the Invention of Book Printing till 18th Century Inclusive. Saint-Petersburg: A.S. Suvorin, cens. (in Russian)
6. Vail, P. (2013) The 60-s. The World of the Soviet Man. Moscow: AST: CORPUS. (in Russian)
7. Gagarin, G. G. (1887) A Collection of Byzantian and Old Russian Ornaments, Gathered and Drawn by Prince G. G. Gagarin. Saint-Petersburg: Chromolithography of Stadler and Pattinot. (in Russian)
8. Kudryavtsev, A. I. (2007) Theoretical Aspects and Current Trends in the Development of Modern Font Design. PhD dissertation (Art Studies). Moscow: Moscow Stroganov State Art and Industry University. (in Russian)
9. Mankovskaya, N. B. (2000) The Esthetics of Postmodernism. Saint-Petersburg: Aleteiya. (in Russian)
10. Naumova, S. V. (2010) The Historical Roots of Jobbing Fonts [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 30. Available from: http://archvuz.ru/2010_2/16 (in Russian)
11. Ostroglazov, I. M. (2009) Book Rarities. Print from the journal «Russian Archive». Reprint Publication of 1891–1892. Saint-Petersburg: Alfaret. (in Russian)
12. Serov, S. I. (2003) Harmony of Classical Typography. Moscow: Liniya Grafik. (in Russian)
13. Philippova, M. G. (2012) Display Fonts Considered in Terms of Font Classification [Online] / Architecton: Proceedings of Higher Education, No.4(40). Available from: http://archvuz.ru/2012_4/15 (in Russian)
14. Tschichold, J. (2011) The New Typography. A Handbook for Contemporary Designer. Translated from German by L. Yakubson. Moscow: Artemy Lebedev's Printing. (in Russian)
15. Tschichold, J. (1980) The Image of the Book. Selected Articles on Book Design. пер. Translated from German by V.V.Lazrusky, V.P.Milyutin, P.F. Chekryzhov. Moscow: Kniga. (in Russian)
16. Shlyapkin, I.A. (1913) Russian Paleography. Based on lectures delivered at Imperial Saint-Petersburg Archeological Institute. Saint-Petersburg: R.Gorlike and A. Vilborg Partners. (in Russian)
17. Schmidt, P. (1882) The Animal Kingdom in Pictures [Atlas]: Russian Empire. Saint-Petersburg: A.F.Devrien Publishing. (in Russian)
18. Ivanenko, T.O. (2006) Artistic Image Specifics of Jobbing Font Form. PhD dissertation. Kharkov: Kharkov State Academy of Design and Arts. (in Russian)

Philippova Marina G.
Senior Lecturer,
Shadrinsk State Pedagogical Institute,
Shadrinsk, Russia, e-mail: aspirant-marina@yandex.ru

Article submitted: 17.05.2014

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2014_2/20

© Philippova M.G. 2014

© USAAA 2014