


КУЛЬТУРОЛОГИЯ



<https://doi.org/10.5281/zenodo.5543801>
УДК 76.03/09

Галимова Н. В.

Галимова Наиля Вагизовна, кандидат культурологии, Преподаватель, Северо-Кавказский государственный институт искусств, 360000, Российская Федерация, КБР, г. Нальчик, пр. Ленина, 1. E-mail: hudshkolanal@mail.ru.

Типографика как образная система графического дизайна

Аннотация. В статье посредством анализа шрифтовой дизайнерской практики (типографики) рассматривается специфика выразительных средств набора в печатной культуре. Предпринятое исследование раскрывает суть типографики, позволяет проследить эволюционные процессы и творческий опыт применения шрифтового набора. В процессе исследования рассмотрены и обобщены существенные характеристики типографики как творческого инструмента в печатной культуре; определены эволюционные представления о важнейшей творческой системе графического дизайна – типографики; установлены ценностные аспекты шрифтового дизайна как компонента графической культуры в издательской практике. Методологической базой исследования послужили принципы культурологических и искусствоведческих теорий, исторического и сравнительного анализа.

Ключевые слова: графический дизайн, книгоиздательская культура, типографика, буквенный знак, шрифт, искусство книги, дизайнерская деятельность, печать, буква, символ.

Galimova N.V.

Galimova Naila Vagizovna, candidate of cultural studies, teacher, Lecturer at the Department of Culturology, North Caucasus State Institute of Arts, 360000, Russian Federation, KBR, Nalchik, Lenin Ave., 1. E-mail: hudshkolanal@mail.ru.

Typography as a figurative system of graphic design

Abstract. In the article, through the analysis of type design practice (typography), the specificity of the expressive means of typesetting in the print culture is considered. The undertaken research reveals the essence of typography, allows you to trace the evolutionary processes and creative experience of using typesetting. In the course of the research, the essential characteristics of typography as a creative tool in the printed culture were considered and summarized; evolutionary ideas about the most important creative system of graphic design - typography are determined; set the value aspects of type design as a component of graphic culture in publishing practice. The methodological basis of the research was the principles of cultural and art history theories, historical and comparative analysis.

Key words: graphic design, book publishing culture, typography, letter sign, font, book art, design activity, seal, letter, symbol.

Книгоиздательская практика и дизайнерская деятельность нередко становились объектами исследований в отечественной науке, тогда как культурологических разработок посвященных выразительным средствам типографики существуют недостаточно. Поэтому актуальной задачей для исследования выступает культурологический анализ художественных особенностей шрифтового графического дизайна как творческой системы в печатной культуре.

Основой для анализа типографики как образной системы шрифтового графического дизайна, послужили исследования по теории и практике шрифтового искусства, как вида творческой деятельности находящейся в непосредственной взаимосвязи с книгоиздательской практикой. Значимыми для настоящей работы явились труды зарубежных и отечественных авторов: (У. Моррис, Д. Нельсон, К. М. Кантор, Р. Брингхерст, Я. Чихольд); (М. Г. Жуков, С. И. Серов, М. В. Большаков, Ю. Я. Герчук, Г. В. Гречиго, В. К. Тоотс, В. А. Фаворский, А. Г. Шицгал).

История возникновения типографики (шрифтового дизайна) ведет отсчет с момента создания И. Гуттенбергом революционного способа книгопечатания. Гуттенберг, в середине XV в., изобрёл печатный станок и способ массового изготовления металлических буквенных знаков, из которых набирался печатный текст. На начальном этапе первопечатник старался сохранить традиционный оформительский стиль, применявшийся в средневековых рукописных книгах дополняя печатные тексты исполненными «от руки» цветными орнаментальными заставками, инициалами (заглавными буквами), лигатурами (графическими знаками образованными из нескольких литер). Со временем наборные оформительские элементы стали вытеснять рисованные архаичные формы, всё более отдаляясь от своих прототипов – рукописных книг. Тем не менее, ещё долгое время печатники использовали в своей типографической практике оформительские стандарты, приобретенные в изготовлении

рукописных книг. Пока ещё сохраняя прежние оформительские эталоны типографика непреднамеренно делает выбор в пользу функционально-технологического содержания книжного искусства. Уже к XVII веку оформительская функциональность становится основным приоритетом в печатной культуре. В дальнейшем, формирование типографической культуры происходит в русле общих технологических процессов происходящих в книгоиздательской практике. Для улучшения оформительских возможностей и читабельности форматы книг и наборные полосы уменьшаются, буквенные знаки унифицируются, приобретая контрастность и статичность, создаются новые «читабельные» шрифты для основных текстов и акциденции. Таким образом, в процессе эволюции типографика становится основной творческой системой в сфере дизайна печатной продукции: книг, журналов, газет, промышленной графики и др. Как отмечает Р. Брингхерст: «типографика развивается как поле общности различных интересов» [1, с. 9].

Выразительные средства типографики проявляются не только в виде визуальных информационных представлений, но и служат для организации композиционного единства и функциональной целостности печатного издания. Наборный шрифтовой дизайн, базируясь на творческих достижениях и методах выработанных многовековым опытом книжного графического искусства, содержит в себе разнообразие выразительных компонентов набора для создания удобочитаемой, эстетически оформленной печатной продукции. Как указывает Я. Чихольд, «хорошее типографское оформление должно оставаться удобочитаемым даже через десять, пятьдесят и сто лет» [2, с. 24].

В теоретических трудах по истории культуры, эстетике, философии и искусствоведению часто затрагиваются проблемы творческого опыта типографики. Однако специфика типографической практики, с точки зрения культурологической науки требует нового переосмысления в контек-

сте современных трансформаций шрифтового графического искусства. В этой связи Х. Г. Тхагапсоев указывает, что «дизайнер с одной стороны, проектирует тип культуры, а с другой, сам от нее зависит, то есть какова культура общества - таков и дизайн» [3, с. 32].

Сфера деятельности дизайнеров-шрифтовиков обширна и включает в себя различные виды полиграфической продукции. К полиграфической продукции относятся предметы текстовой и изобразительной информации, которые размножены типографским способом: журналы, газеты, афиши, плакаты, книги. Книжная продукция, в свою очередь подразделяется на разные жанровые категории, предназначенные для разных групп потребителей: научно-популярные, художественные, детские издания, учебная, историческая, справочная литература т.д. За долгий эволюционный период в типографической практике накопился огромный оформительский материал, установились «типометрические системы, дающие канонические и модульные отмеры в кеглях шрифтов» [4, с. 13].

Шрифтовая организация книжного издания является творческой формой, с помощью которой создаётся образ книги, как художественного предмета. Выразительность печатной текстовой полосы складывается из определенных наборных и ритмических построений. При этом особую роль отводится выбору определенных наборных элементов предназначенных для конкретного издания. Различные наборные элементы в виде линеек, узоров, рамок, декорированных буквиц и других нешрифтовых наборных форм при необходимости дополняют шрифтовые наборные композиции.

Рассуждая о специфических особенностях книжного искусства А. Д. Гончаров, в своей статье «Моя работа над книгой» определяет ключевые вопросы, связанные с реализацией индивидуальных творческих задач дизайнера: «у художника ... должно сформироваться общее пластическое отношение» присущее именно данному изданию. [5, с.130].

При проектировании книжной структуры дизайнеры часто предполагают специфические выразительные средства для определенных элементов книги. Особое значение придаётся конструктивным и акцентным возможностям шрифтового набора при оформлении титульных листов. Английский типограф Стенли Морисон объяснил такое предпочтение дизайнеров при проектировании наборных титульных листов тем, что шрифтовая фабула титула скорее несет сигнально-знаковый характер и меньше всего связан с читабельностью текста. Стенли Морисон декларирует, что «история книги в основной части является историей титульного листа» [6].

В зависимости от начертания, буквенные знаки на титульном листе, могут восприниматься плоскостными или пространственными. Шрифты с одинаковой толщиной основных и соединительных элементов выглядят плоскими, а в шрифтах с различной толщиной основных и дополнительных штрихов создается иллюзия пространственной разноплановости и визуального объема. Художник-конструктивист Эль Лисицкий, впервые применивший в России термин «типографика», отмечал, что дизайнер книги «должен не украшать, а конструировать её». Лисицкий считал «шрифт основным строительным материалом книжной архитектуры», а графические особенности шрифта придают печатному слову разнообразные смысловые оттенки [7, с. 71].

Выражая своё концептуальное видение, Эль Лисицкий выстраивал композицию титульных листов на ритмических контрастах, нарушая этим сложившиеся законы симметрии. В оформлении печатной продукции, дизайнер широко использовал наборные типографские элементы в качестве знаковых сигналов, сознательно вводя в текст разные по размеру и стилю заголовочные шрифты. В своих экспериментальных дизайнерских работах Лисицкий пытался воспроизвести композиционные «неисчерпаемые возможности», основной целью которых - «разработать такие методы оформления, которые повыша-

ли бы полезное действие предмета [Там же, с. 71].

Формирование эстетической буквенной среды стало для дизайнеров олицетворением формы абстрактного символического образа, изначально существующего в архитектуре, скульптуре, живописи. Б. В. Воронцовский в своей монографии «Шрифт» указывает: «Искусство шрифта – это ... необходимая часть овладения искусством книги, плаката, рекламы, промышленной графики [8, с.3]. Данное утверждение поддерживает Т. В. Боллонд, который подчёркивает, что шрифтовой дизайн «является эстетической деятельностью, содержанием которой выступает реализация эстетических установок и ценностей человека, способствующих образованию новых форм» [9, с. 27].

Потребность дизайнеров выразить своё отношение к шрифту определила поиски новых выразительных форм, не связанных с конкретными условиями: экономическим фактором, издательским заказом, темой и названием произведения. Для дизайнеров каждый буквенный знак во всевозможных его начертаниях становится значительным коммуникативным образом, способным вступать в оригинальные взаимоотношения с другими оформительскими элементами. «Мы не представляем современную культуру без шрифта» - декларирует в своей работе «Современный шрифт» Виллу Тоотс [10, с. 5].

Как известно, ещё в Древней Греции использовали различные формы фигурного шрифтового творчества при написании поэтических сочинений. Попытки создания фигурных стихотворных произведений прослеживаются в более поздние исторические периоды. В частности, западноевропейские поэты довольно часто выстраивали строки своих поэтических строк в форме геометрических фигур. В XVII – XVIII вв. графической поэзией увлекались и русские поэты. В частности Симеон Полоцкий стремился к необычным, нетрадиционным «конструктивным» формам стихосложения. Строки выстраивались в виде звезды, сердца, креста и др. Популяризи-

ровали графические стихи и поэты Серебряного века (Э. Мартов, В. Брюсов), а позднее их активно применяют в своём творчестве поэты С. Третьяков, С. Кирсанов, А. Вознесенский. По утверждению А. А. Вознесенского «Поэт мыслит образами и, не оформляясь ещё в слова, в сознании поэта возникают изобразы стиха» [11, с. 141-142].

Шрифтовой дизайн, как формальный стилиобразующий фактор графического искусства, представляет собой синтетическую форму культурных открытий и исследований, которые стали условием зарождения новых технических результатов. К созданию новейших видов шрифтов, обращались теоретики и практики графического искусства: В. А. Фаворский, С. Б. Телингатер, С. М. Пожарский, Эль Лисицкий, М. В. Большаков и др. В основе всех шрифтовых композиций Пожарского находится обычный буквенный знак, который он виртуозно трансформирует: «развивает его, варьирует, гиперболизирует, ... почти теряя взаимосвязь с первоначальной конструкцией буквы, превращает её в какой-то декоративный элемент» [12, с. 79].

В создании новых видов шрифтов и функций буквенного дизайна для использования в печати участвовали дизайнеры, которые считали основной задачей преодоление разрыва между художественным творчеством и технической составляющей печатной культуры. Эту точку зрения поддерживал В. Н. Ляхов, рассматривая как «художественно осмысленное использование типографской техники» [13, с. 129].

Подобную трактовку использует В. Ю. Медведев, заостря внимание на проблеме акцентировки текстовых полос при помощи типографских элементов: «функциональная система буквенной символики представляет собой синтез функций искусств». По Медведеву «в многофункциональной форме буквенной символики отображается противоречивость её природы, соединяющей утилитарно-технические и эстетические основы и многоаспектности социально-культурной сущности» [14, с. 39].

В. А. Фаворский в своей работе «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» ставил вопрос о более обстоятельном исследовании стилистических особенностей буквенного знака: «Буква есть некоторый организм, или, иначе назвать, предмет, который существует в пространстве листа или книги и имеет свои функции» [15, с. 48].

Английский дизайнер шрифта С. Морисон определил искусство шрифта, как «искусство подбора расположения печатного материала в соответствии с конкретной целью; также расположения букв, расставления пробелов и контролирования шрифта так, чтобы способствовать максимальному пониманию текста». Описывая этапы конструирования авторских шрифтовых гарнитур, дизайнер рассматривал их как связующее звено между творческой и книгопечатной сферами. Автор подчеркивал, что шрифтовые композиции устойчиво представляют стремление дизайнеров к соответственному расположению «печатного материала в соответствии с конкретной целью»: последовательно преобразовать буквенные знаки, подчиняя их начертание гипертрофируемой закономерности, наблюдая их трансформацию [6, р. 1].

Современный графический дизайн предполагает использование дизайнером большого количества всевозможных выразительных средств набора. Разнообразие наборных элементов и шрифтов, позволяет дизайнеру создавать и выражать обусловленные творческие замыслы; способствовать созданию характерных типографских построений, присущих наборной графике. По меткому выражению А. Капра: «начался период определенной самостоятельности типографского искусства» [16, с. 21].

С момента возникновения первой печатной книги до конца XIX в. исследователи, обсуждая проблемы графического искусства «имели в виду почти исключительно книжные и журнальные обложки и иллюстрации», так как дизайн основных продуктов типографской практики (газеты, журналы, реклама и др.) не отличался от

принципов книжного оформления [6, с. 9]. Определяющей вехой для формирования передовых выразительных систем в культуре книгопечатания явилось введение в печатную практику Петром I нового «гражданского шрифта», литеры которого по начертанию были подобны буквам латинской «антиквы». Упрощение и графическое видоизменение букв, алфавита, правописания – все это в совокупности предопределило дальнейшее творческое развитие типографского дизайна. Новые технические возможности в полиграфической практике и творческие достижения в книгоиздании оказали огромное влияние на совершенствование качества разрабатываемых дизайнерами наборных шрифтов. Часто, шрифтовые гарнитуры, созданные для ограниченного применения, со временем, становились классикой буквенного дизайна. К примеру, шрифты гарнитуры «Times» были разработаны дизайнером Стенли Морисоном в 1932 году. Первая газета "The Times" вышла в свет 3 октября 1932 года. Этот шрифт, названный *Times New Roman*, до сих пор популярен в полиграфии, имеет высокий художественный рейтинг и приобрел функциональную значимость как универсальный.

Таким образом, не претендуя на исчерпывающую целостность, итоги исследования демонстрируют основные представления о творческом опыте типографики включающем в себе изобразительную стилистику различных видов, графического дизайна. Существующие в графическом дизайне специфичные функциональные особенности позволяют подтвердить, что символическая выразительность типографики основана на многообразии творческих методов графического проектирования. Благодаря этому, типографический дизайн предполагает разные выразительные формы, объединяющиеся в единую творческую систему печатной культуры.

Результаты исследования подтверждают, что типографика, как образная система графического дизайна устойчиво существует элементом единого художественно-эстетического стилеобразования в

книгоиздательской деятельности и изменялась в зависимости от историко-культурного контекста. Сложившиеся много веков назад специфичные начертания буквенных знаков сохраняют в себе обусловленные стилевые и этнические черты: историко-культурную память вре-

мени, при которой были созданы. Таким образом, типографика подразумевает творческую систему авторского проектирования способную организовывать шрифтовую форму ассоциативных изобразительных кодов и художественных представлений в печатной культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М.: Издатель Д. Аронов, 2006. 434 с.
2. Чихольд Ян. Новая типографика. 3-е изд. Москва: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2016. 245с
3. Тхагапсоев Х. Г. Дизайн как феномен культуры и образования. Нальчик: Колледж дизайна, 1997. 39 с.
4. Адамов Е. Б. Книга как художественный предмет. М.: Книга, 1988. 384 с.
5. Гончаров А. Д. Моя работа над книгой. М.: Наука, 2002. 137 с..
6. Morison S. The first principles of typography URL: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=1098788>.
7. Харджиев Н. И. Эль Лисицкий – конструктор книги // Искусство книги. 1962. Вып. 3.
8. Воронцовский Б. В. Шрифт.- Ленинград: Художник РСФСР, 1967. 108 с.
9. Боллонд Т. В. Аксиологические аспекты дизайна: дис. ...канд. филос. Наук:09.00.04.М.,2004.117с
10. Тоотс В. Современный шрифт [Текст] / В. Тоотс. М.: Книга, 1966. 270 с.
11. Вознесенский А. А. Опыты стихов-рисунков // Наука и жизнь. М. №9. 1966. - С. 141-142.
12. Кузнецов Е. Д. «С.М. Пожарский». М.: Советский художник, 1974. 128 с.
13. Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М.: Книга, 1971. 256 с.
14. Медведев, В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна. СПб. : СПГУТД, 2009.110с
15. Фаворский В. А. Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом // Ю.А. Халаминский. Владимир Андреевич Фаворский. М.: Искусство, 1964. 292 с.
16. Капр А. Эстетика искусства шрифта. М.: Книга, 1997. 114 с.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Bringherst R. Osnovy stilja v tipografike. M.: Izdatel' D. Aronov, 2006. 434 s.
2. Chihol'd Jan. Novaja tipografika. 3-e izd. Moskva: Izd-vo Studii Artemija Lebedeva, 2016. 245s
3. Thagapsoev X. G. Dizajn kak fenomen kul'tury i obrazovanija. Nal'chik: Kolledzh dizaj-na, 1997.39s.
4. Adamov E. B. Kniga kak hudozhestvennyj predmet. M.: Kniga, 1988. 384 s.
5. Goncharov A. D. Moja rabota nad knigoj. M.: Nauka, 2002. 137 s..
6. Morison S. The first principles of typography URL: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=1098788>.
7. Hardzhiev N. I. Jel' Lisickij – konstruktor knigi // Iskusstvo knigi. 1962. Vyp. 3.
8. Voroneckij B. V. Shrift.- Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 1967. 108 s.
9. Bollond T. V. Aksiologicheskie aspekty dizajna: dis. ...kand. fi-los. Nauk:09.00.04.М.,2004.117s
10. Toots V. Sovremennij shrift [Tekst] / V. Toots. M.: Kniga, 1966. 270 s.
11. Voznesenskij A. A. Opyty stihov-risunkov // Nauka i zhizn'. M. №9. 1966. - S. 141-142.
12. Kuznecov E. D. «S.M. Pozharskij». M.: Sovetskij hudozhnik, 1974. 128 s.
13. Ljahov V. N. Oчерki teorii iskusstva knigi. M.: Kniga, 1971. 256 s.
14. Medvedev, V. Ju. Sushhnost' dizajna: teoreticheskie osnovy dizajna. SPb. : SPGUTD, 2009.110s
15. Favorskij V. A. Shrift, ego tipy i svjaz' illjustracii so shriftom // Ju.A. Halaminskij. Vladimir Andreevich Favorskij. M.: Iskusstvo, 1964. 292 s.

16. Капр А. Jestetika iskusstva shrifta. M.: Kniga, 1997. 114 s.

Поступила в редакцию 17.09.2021.
Принята к публикации 21.09.2021.

Для цитирования:

Галимова Н.В. Типографика как образная система графического дизайна // Гуманитарный научный вестник. 2021. №9. С. 14-20. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2021/09/Galimova.pdf>