

ШРИФТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ИСТОРИИ ВИЗУАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

© 2010 Т.В.Белько, Д.Г.Длясин

Поволжский государственный университет сервиса. Гольяты

Статья поступила в редакцию 23.10.2009

Статья представляет собой исследование коммуникативной составляющей изобразительного искусства. Рассматриваются примеры сочетаний изобразительной и текстовой информации в истории живописи, рельефа, изображений полученных с использованием технологий литографии и фотомонтажа. В результате их анализа, определяется диапазон взаимодействия шрифта и изображения в истории визуальных коммуникаций. В статье прослеживается преемственность между традиционными формами изобразительного искусства и современными способами визуальной коммуникации.

Ключевые слова: визуальные коммуникации; графический дизайн; оптимизация изображения.

Современные способы визуальной коммуникации строятся в основном на сочетании изобразительной и текстовой информации. В информационном обществе, время, затрачиваемое на обработку визуального сообщения, является важнейшим критерием, определяющим качество коммуникации. Увеличение объемов информации стимулируют поиск эффективных средств ее графического представления¹.

Все чаще процесс проектирования в графическом дизайне сводится к решению задач оптимизации сообщений, то есть к поиску четких и ясных текстовых формулировок и визуальных образов. Эмоциональное воздействие так же является необходимым атрибутом визуального послания. Обращение к истории визуальных коммуникаций, где встречается немало примеров устойчивых, выразительных, понятных и потому достаточно эффективных сочетаний шрифта и изображения может быть весьма полезным для современного специалиста.

Изобразительное искусство часто выходило за рамки чисто художественного опыта, выступая средством графической передачи достижений в области естественных наук или иллюстрируя исторические события. Когда искусство становилось средством решения практических коммуникативных задач, оно переставало быть тем, что мы называем «искусством в чистом виде» или «искусством ради искусства», принимая на

себя функции графического дизайна.

Что касается письменности, с появлением абстрактных категорий человеческого сознания, система их визуального представления так же усложнялась, происходило ее разделение на абстрактные (знаковые) и реалистичные (изобразительные) способы изображения. Если слово «дерево» еще могло быть схематично отображено в виде знака, который по форме напоминал дерево, то для слова «нежность» уже требовался более абстрактный способ графического представления². В ходе эволюции языка и мышления, развивалась система письменности. Происходило все большее абстрагирование знаков письма и терялась их графическая связь с объектами предметного мира. Таким образом, граница разделения средств визуальной коммуникации на абстрактный шрифт и конкретное изображение становилась все четче³.

Сегодня, поиск оптимальной меры сочетания графической и текстовой информации для каждой конкретной формы визуальной коммуникации, является одной из основных задач графического дизайна. Говоря о реалистичных методах передачи пространства на плоскости, или о реалистичных способах изображения, важно отметить, что они всегда были и остаются естественной потребностью человека, и потому весьма широко представлены уже в самых ранних из известных нам произведениях изобразительного искусства.

Во французской пещере Ласко, которую так же называют «Сикстинской капеллой доисторической живописи», сохранились почти две тыся-

⁰ Белько Татьяна Васильевна, доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн и художественное проектирование изделий». E-mail: belko@tolgas.ru
Длясин Дмитрий Геннадьевич, дизайнер студии «Креативный центр «Гольяты», аспирант кафедры.
E-mail: writetodima@inbox.ru

¹ Gavin Ambrose, Paul Harris. The Fundamentals of Creative Design. Singapore: AVA Publishing SA. 2003.

² Шпикерман Э. О шрифте. – М.: 2005.

³ Смирнов С.И. Шрифт в наглядной агитации, издание 3-е, испр. и доп. – М.: 1990.

чи рисунков с изображениями животных. Радиоуглеродный анализ показал, что их возраст не менее 19 тысяч лет. Художники того времени использовали градацию тона, чтобы показать распределение света по поверхности формы, располагали фигуры так, чтобы одна перекрывала другую, увеличивали и уменьшали их относительные размеры, осваивая таким образом простейшие методы передачи пространственности на плоскости, что свидетельствует об их стремлении к правдоподобию, или к реализму в живописи. Однако, помимо изображений животных, на стенах все той же пещеры были обнаружены и многочисленные знаки (линии, точки

и прямоугольники), загадочные геометрические символы, в том числе цветные плоскости, разделенные на равные квадраты, о значении которых мы можем лишь догадываться (Рис. 1.). Но нет никаких сомнений в том, что они служили определенным коммуникативным целям. Перед нами пример «соседства» абстрактных символов и конкретных изображений, который свидетельствует о том, что в произведениях первобытного искусства решались задачи более широкого плана, нежели графическое воспроизведение объектов предметного мира. Происходило осознанное построение визуальной коммуникации.



Рис. 1. Пещерная роспись. 18 – 15 тысяч лет до н.э. Пещера Ласко (Дордонь), Франция

Обращаясь к настенным росписям Древнего Египта, мы так же наблюдаем «соседство» знака и изображения (рис. 2). Здесь места расположения иероглифов определены строго. Текстовые блоки отделены друг от друга четкими вертикальными линиями. Иероглифы различны по

цвету, и достаточно детализированы по форме. Изображения напротив, имеют выраженный знаковый характер. Создается ощущение, что часть текста просто оказалась «развернутой» или организованной естественным образом в форме конкретного изображения.



Рис.2. Сцена охоты в Нильских зарослях. Роспись гробницы в Фивах. Конец 15 в. до н.э. Изображение имеет знаковый характер, знаки – изобразительный.

Между изображением и знаками нет выраженной контрастности или противопоставления, они соотносятся друг с другом как фигура и фон⁴. Изображение зрительно воспринимается приближенным, шрифт – удаленным. Как пишет Н.А.Дмитриева, знаковый характер египетской

живописи объясняется тем, что «пиктография, то есть картинное письмо, была общей первоначальной основой и письменности и искусства Египта. Изображение для египтян – это прежде всего знак. Создать изобразительный знак предмета – значило сберечь и увековечить его жизненную силу» (Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство древнего мира. – 2-е изд. – М.: 1989. – С. 42).

⁴ Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб.: 2002.

Действительно, в отдельных произведениях древнеегипетского искусства обнаруживается полное слияние знака и изображения. Один из самых древних египетских рельефов – табличка фараона Нармера (4-е тысячелетие до н.э.) не сопровождается надписью, но представляет собой пиктограмму. «Изображение на одной стороне плиты расшифровывается как фраза: «Царь вывел 6 тысяч пленных из равнинной страны», а на обратной стороне: «Царь разрушает крепости, уничтожает врага». Здесь изображение и письмо тождественны» (Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство древнего мира... – С 42).

«Письменность прodelьвала свою обычную эволюцию – от пиктографии к идеографии (где рисунок обозначает слово или понятие), а затем к слоговому и алфавитному письму. Изобразительные знаки при этом все больше упрощались, схематизировались и в конце концов теряли сходство с предметом. В Египте рано возникло алфавитно-слоговое письмо. Когда ученые в 19 веке взялись за его расшифровку, их сбивало с толку то обстоятельство, что среди схематических «букв» то и дело встречаются изображения не схематические – людей, животных, птиц, различных предметов, очень тонко и точно нарисованные, очень похожие на те, которые встречаются в самих изобразительных композициях. Когда знаменитый французский ученый Шампольон их расшифровал, оказалось, что изображения лишь присоединены к слоговому письму в качестве «детерминативных знаков», определителей. То есть, если писалось слово со значением «плыть», то перед ним помещали рисунок корабля; если речь шла о

плясках – помещали изображение танцовщицы, и т.д. По существу, надобности в этих дополнительных знаках не было – слово и так можно было прочесть. Сохраняя знак-образ, письменность сохраняла родство с искусством. Искусство же в свою очередь сохраняло свою родственность с пиктограммой – и внешнюю и внутреннюю» (Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство древнего мира... – С 44).

В изобразительном искусстве Древнего Египта изображение и шрифт соседствовали в гармонии. Их родство сохранялось и всячески подчеркивалось в произведениях искусства. Кносский дворец, расположенный у побережья северной части острова Крит украшен фресками и рельефами, в которых фигуры людей построены по типу египетских: плечи, грудь и глаз даны в фас, лицо и ноги – в профиль. В этих изображениях отсутствует свойственная египетскому искусству монументальность и каноничность. Художники демонстрирует более свободную манеру изображения. Более того, изображаемые объекты лишены каких-либо текстовых пояснений. У критян была своя оригинальная письменность, но в настенных росписях знак полностью исключен из пространства изображения. Фоны остаются чистыми, непроработанными. В росписях наличие «воздуха» концентрирует внимание наблюдателя на изобразительной форме. Возможно, именно здесь впервые в истории происходит осознанное освобождение изобразительного искусства от утилитарных коммуникативных целей. Изображение не поясняется, оно не рассказывает, а показывает. Опускается все символическое и абстрактное.



Рис.3. Амфора Эксекия «Ахилл и Аякс играют в кости». Фрагмент. Греция. Середина 6 в. до н.э.
Шрифт представлен в качестве прямой речи персонажей.

В эпоху греческой архаики (7 – 6 вв. до н.э.), в искусстве вазопиши, шрифт появляется вновь, причем не как пояснение изображаемой сцены, а в качестве прямой речи ее персонажей, подобно современным комиксам. Так на амфоре Эксекия (чернофигурный стиль), расписанной на сюжет «Илиады», где Ахилл и Аякс сидят друг против друга и играют в кости, первый

произносит слово «четыре», другой – «три». Кроме того, вокруг персонажей так же «витают» слова, поясняющие изображение (рис. 3). В конце 6 века до н. э. возникла краснофигурная техника, в которой так же запечатлены «говорящие» персонажи. В произведении «Пелика с ласточкой» (автор Евфроний) присутствует три персонажа: мальчик, юноша и мужчина. Все они

взорами обращены к летящей над ними ласточке и указывают на нее. Юноша восклицает: «Смотри-ка, ласточка!». Мужчина подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом!», и мальчик заключает: «Значит, наступила весна!» (Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство: Очерки. – М.: 1988).

В 14 – 16 столетиях на Среднем Востоке высокого совершенства достигло искусство книжной миниатюры. Работы крупнейшего персидского художника, главы Гератской и Тебризской школ миниатюры Камаледдина Бехзада (1450 – 1535) представляют собой искусные сочетания каллиграфии и изображения (рис. 4). Сюжетную и знаковую изобразительные группы связы-

вает всепроникающий орнамент. Каллиграфическая вязь так же воспринимается орнаментально, и даже частично «прячется» в растительном орнаменте. Функция обрамления одновременно и в разделении и в объединении элементов композиции в единое целое. Важно отметить, что в искусстве каллиграфии, помимо удобства чтения, необходимым качеством являлось наличие эмоционально-образной графической выразительности, которая визуальнo «приближала» шрифт к изображению. Стилистика каллиграфии как правило тяготеет либо к ясности очертаний, либо к экспрессивному скорописному курсиву, либо к декоративной узорности.

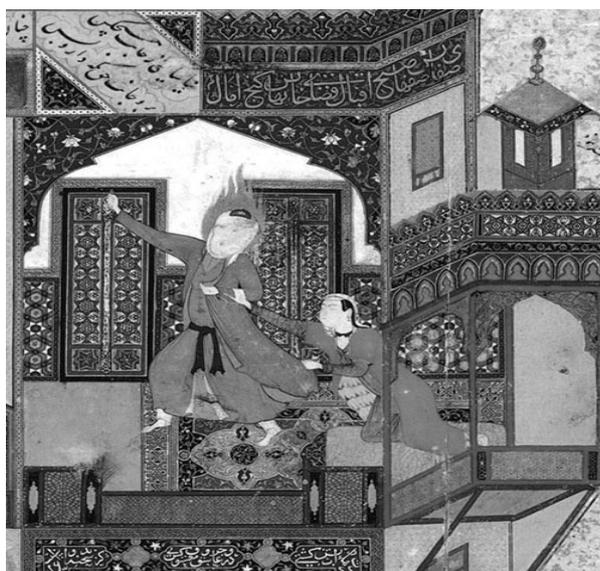


Рис.4. Камаледдин Бехзад. Испытание Юсуфа. Фрагмент иллюстрации к поэме Саади «Бустан» 1488 г. Каир, Национальная библиотека. Иллюстрация содержит три варианта представления текста, которые отличаются по положению, размеру, цвету и вектору написания.



Рис.5. Сюй Вэй. Бамбук. Фрагмент бумажного свитка. Китай. XVI в. Тушъ. Галерея Фрир, Вашингтон. Пластическое единство живописи и каллиграфии.

В средневековом Китае, подобно Древнему Египту, были найдены гармонические сочетания изображения и знака, происходил выход на новый уровень взаимодействия каллиграфии и живописи. Изображение здесь каллиграфично, а

каллиграфия – живописна, и содержит в себе поэтические строки автора (рис. 5). Если в Египте иероглифические блоки воспринимались в качестве фона, то здесь изображение и пояснение выглядят равноправными. Каллиграфии от-

водится меньшая часть пространства листа – но она не уступает живописи в художественной выразительности. «В Китае письменность с самого своего возникновения не служила для передачи и сохранения информации, она представляла собой небесные письма, перенесенные на земную плоскость, то есть была одним из способов коммуникации человека и Неба. Не случайно надписи в большинстве своем имели гадательный характер и рассказывали о дожде, ненастьях, походах и урожае, а панцири параллельно использовались для гадательных целей. Первые знаки, напоминающие иероглифы «солнце», «луна», «гора», как свидетельствует археология, появились уже в эпоху неолита (например, Давнькоу), а значит, уже в те времена шаманы предпринимали попытки космогонического управления стихиями, рисуя для этого священный прообраз, например, солнца и тем самым как бы обуздывая его силу» (Маслов А.А. Китай:

колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. – М.: 2003. – С. 254).

Каллиграфия и живопись в некоторых работах средневекового Китая представляют собой художественное единство. Именно каллиграфия в это время оказала влияние на некоторые стили живописи, где использовалась та же техника.

Что же касается средневековой Европы, здесь искусство живописи представляется преимущественно вне связи со шрифтом. Классическая живопись для европейца – самостоятельный вид искусства. В большинстве ее жанров, эстетическое важнее коммуникативного. Изображение здесь не требует пояснений. Оно само по себе является достаточно информативным. Шрифтовыми элементами картины могут быть инициалы автора, дата создания и название произведения, но им отводится здесь такое место, где они менее всего заметны.

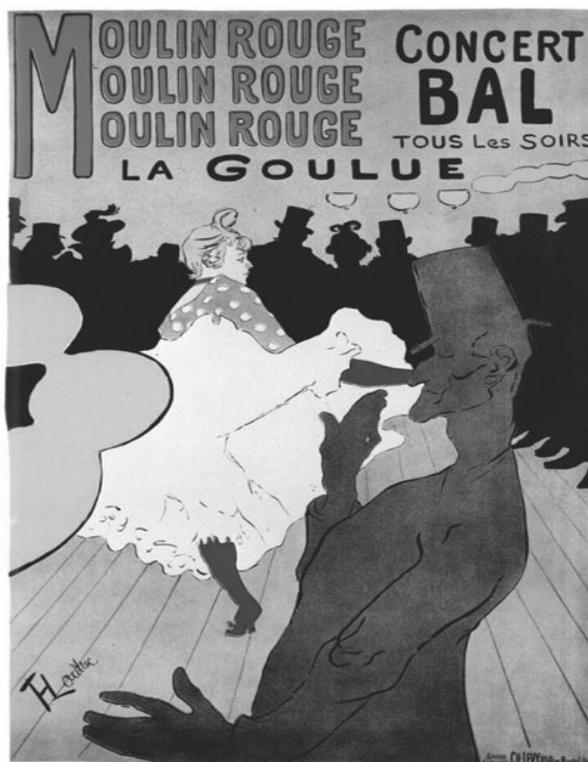


Рис.6. Анри Тулуз-Лотрек. Афиша к открытию сезона кабаре «Мулен Руж». Цветная литография. 1891 год. Формирование плакатного жанра – одного из основных направлений в графическом дизайне. Использование шрифта становится неотъемлемой частью.

К концу 19 века в европейском искусстве начинаются процессы, связанные с экономическими изменениями в обществе. Появляется необходимость в рекламе товаров и услуг. В 1891 году Анри Тулуз-Лотрек создает первую в своей жизни афишу к открытию сезона знаменитого кабаре «Мулен Руж» (рис. 6). Сюжетом рекламы становится танец Ла Гулю – прима этого заведения. Плакат производит настоящую сенсацию в обществе. В XX столетии происхо-

дит постепенное утверждение эстетики целесообразности, принципа «форма следует функции». В области визуальных коммуникаций происходит трансформация искусства и появление нового термина «графический дизайн». Графический дизайн и классическое искусство, находясь в постоянном взаимодействии, взаимобогащают друг друга. Развитию визуальных коммуникаций способствует появление новых техник создания и тиражирования изображений.

Фотография становится одной из наиболее востребованных и популярных изобразительных техник в мире. Основные художественные принципы, такие как формат, композиция, свет (позднее цвет), ритм и другие, она заимствует у традиционного искусства живописи. Кроме того, на протяжении всего XX столетия фототехнология оказывает значительное влияние на процессы образования синтетических искусств. В графическом дизайне, который всегда использовал техники всевозможных жанров визуального творчества, начинает активно использоваться технология фотомонтажа. Комбинирование абстрактных графических элементов, шрифта и фотографии создает потрясающий сюрреалистический эффект, который активно

применяется в плакатном дизайне (рис. 7), политической пропаганде и художественном оформлении всевозможных мероприятий.

Диапазон взаимодействия шрифта и изображения в истории визуальных коммуникаций можно охарактеризовать следующим образом – от полного отождествления (Древний Египет) и достижения единства графической манеры (Средневековый Китай) до четкого разграничения (Средневековый Восток) и взаимоисключения (протоантичность). Рост коммуникативных потребностей человека связанный с социально-экономическими изменениями в мире в течении всего XX столетия, и вплоть до сегодняшнего дня, делает шрифт и изображение основой визуальной коммуникации.



Рис.7. А.М.Родченко. Плакат «Ленгиз. Книги по всем отраслям знания», 1925 г.

TYPE AND IMAGE IN VISUAL COMMUNICATION HISTORY

© 2010 T.V.Belko, D.G.Dlyasin^o

Povolzhsky State University of Service. Togliatti

This article explores communicative aspect of visual arts. It represents historical examples of text and image combinations in painting, bas-relief, lithograph and photomontage. It helps to define the diapason of interaction between type and image in visual communication history, and to observe continuity of traditional forms of art and modern types of visual communications.

Keywords: visual communications; graphic design; image optimization.

^o Belko Tatiana Vasilievna, doctor of technical sciences, professor, head of Design department.

E-mail: belko@tolgas.ru

Dlyasin Dmitry Gennadyevich, designer at

«Creative center «Togliatti» studio, postgraduate

Student. E-mail: writetodima@inbox.ru