

ДІАХРОННИЙ АНАЛІЗ МОРФОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКИХ СКОРОПИСНИХ ПОЧЕРКІВ XVI – поч. XVIII ст.

Проблема наукових розвідок, одна з яких висвітлюється в даній публікації, полягає в тому, що на тлі активізації всіх форм національної самосвідомості – в галузі історії, етнографії, мови і т. д. – такий важливий аспект національної культури, як шрифт з усіма його складовими і аспектами впливу, залишається на узбіччі вітчизняної гуманітарної науки і художньої творчості.

Це стосується не тільки української культури, ця проблема є актуальною для народів, що користуються кириличним письмом в Україні, Болгарії, Росії, Сербії, що складає майже 10 % населення світу [1].

По-друге, не менш важливим є те, що в XIX і XX ст. палеографами і фахівцями в галузі історії шрифту недостатньо аналізувалися особливості графіки українського, болгарського, російського і сербського варіантів написання кирилиці, хоча на початку XX ст. Україна була в авангарді руху за розвиток національних шрифтових форм, завдяки В. Кричевському, Г. Нарбуту, П. Ковжуну та іншим. Однак відсутність теоретичної бази, наступ радянської ідеології, що вважала Нарбута і його послідовників формалістами [2], – усі ці фактори сповільнили, а згодом і зупинили процеси розробки вітчизняних графічних шрифтових форм.

Загальновідомо, що середина XX ст. ознаменувалась наступом західної культури з високорозвиненими сучасними формами латиниці, адаптованих до розвитку глобальних технологій. Графіка кирилических шрифтів дедалі втрачає свою оригінальність. Спостерігається й інша тенденція. З'являються нові кирилическі шрифти, що здебільшого імітують давньоруське, староукраїнське письмо, дотримуючись переважно зовнішньої форми уставу, напівуставу, скоропису, без глибокого вивчення пластично-конструктивних особливостей цих почерків.

Метою даної публікації є висвітлення передумов та розробка однієї з моделей створення сучасних українських шрифтів на базі дослідження особливостей графіки українського скоропису XVI – пер. пол. XVIII ст.

Для досягнення такої мети поставлені завдання: – встановити критерії оцінки художніх вартостей українських рукописних шрифтів, зокрема скоропису; – виявити морфологічні особливості українського скоропису XVI – початку XVIII ст.

I. Щоб дати естетичну оцінку пластичній конструкції окремих літер та слів давньоруського рукописного почерку, треба встановити відповідні критерії.

Слід згадати, що основні критерії такої оцінки закладені в трактаті відомого українського художника-кубофутуриста і теоретика мистецтва О. Богомазова (1880–1930) [3]. Він проаналізував логіку сприйняття і психологію народження мистецького образу, яка складається з кількох первісних елементів, а саме: першим елементом є лінія. Другим – форма (площина поверхні), що створюється рухом ліній. Рух формує ритм, який пов'язує всі елементи. Рух може відбуватися тільки в просторі – тобто в середовищі у відношенні до усіх елементів простору, в якому розвивається твір мистецтва [3, 25].

Первісні елементи, виявлені О. Богомазовим в логіці художнього сприйняття і психології народження художнього образу, а саме – лінія, форма, ритм, – синтетично присутні у графіці давньоруських рукописних шрифтів.

Важливим, на наш погляд, критерієм оцінки будь-якого художнього твору є відношення предмета і тла, на якому він зображується. В шрифтовій композиції предметом може виступати літера, рядок, смуга набору, а тлом – площина, на яку вони наносяться.

Першим сформулював поняття «просторовий шар аркуша паперу» та «просторовий порядок

шрифту» В. Фаворський [4, 260]. Такі визначення варто прокоментувати. Чисте полотно, аркуш білого паперу не несуть жодного композиційно-просторового навантаження. Поява на цій площині будь-якого композиційного елемента: мазка, точки, лінії викликає певне збудження на сітківці ока; відбувається ілюзія просторової взаємодії предмета і площини.

Навколо предмета утворюється певне оптичне поле, своєрідне вогнище збудження, яке називають іррадіційним. Існує думка (Р. Арнхейм, Г. Руубер, М. Бонгард та ін.), що це поле є просторовим, неоднорідним і дуже складним [5, 161–162]. Іррадіційне поле є причиною оптичних ілюзій в шрифті. Ю. Гордон стверджує, що геометрія букв підпорядкована оптиці і що шрифт – це постійна омана зору [6, 38].

Якщо іррадіційне поле є просторовим, можна припустити, що такий умовний простір формується навколо предмета, площини, точки, лінії під впливом їх форми, маси, напрямку руху – і примушує площину паперу «деформуватися», відступаючи або висуваючись уперед, взаємодіючи з формою предмета, розташованого на ній, і таким чином створюючи ілюзію просторовості, тобто «просторовий шар аркуша паперу».

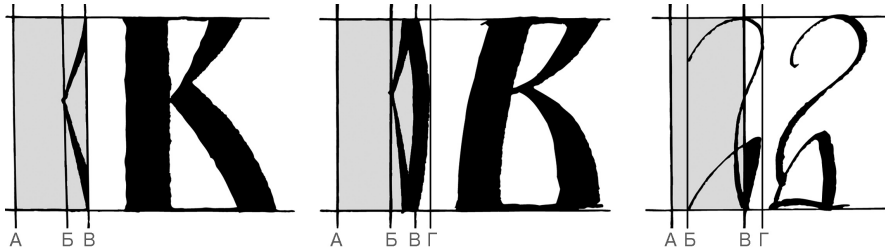
Пояснимо інше важливе поняття, висунуте В. Фаворським: «просторовий порядок шрифту». Для цього намалюємо три чорні плями різної форми: одну із заокругленими краями, другу – із загостреними та чорний квадрат. У першому випадку чорна пляма буде видаватися опуклою, як розлите на папері чорнило, в іншому – чорною діркою, прорізом на аркуші, а чорний квадрат буде плоским, він щільно прилягає до білої поверхні. Це міркування В. Фаворського при спостереженні за сполученням плям різної конфігурації з площиною паперу [4, 314–315].



Мал. 1

Проаналізувавши взаємодію плям різної форми з білим тлом, можна зробити висновок: просторове положення плями залежить від її форми, яка, в свою чергу, відповідає певному виду шрифту. Таким положенням теорії В. Фаворського будемо користуватися, аналізуючи «просторовість» уставу та напівуставу. Можемо стверджувати, спираючись на результати досліджень М. Яковлева, який довів, що форма набуває лінійного ефекту при співвідношенні двох вимірів від 1:8 і вище, що основою конструктивної побудови уставу та напівуставу є пляма (оскільки співвідношення висоти до ширини основного штриха в цих почерках завжди менше ніж 1:8) [5].

Проаналізувавши поняття «просторовий шар аркуша паперу» і «просторовий порядок шрифту», наведемо графічну схему побудови трьох основних українських історичних почерків – уставу, напівуставу і скоропису.



Мал. 2

АБВГ – профіль «просторового шару аркуша паперу», де:

А – зворотна межа аркуша паперу;

БВГ – глибина проникнення тіла літери в «просторовий шар»;

В – передня межа аркуша паперу;

ВГ – передня межа іррадіційного просторового поля.

З наведеного бачимо різноманітність «глибинних» вимірів поверхні (просторового шару паперового аркуша), різних почерків давньоруського письма, сформованих відповідно в різні історичні епохи і приналежних до різночасних шарів української культури.

Пояснимо таку думку. Як відомо, основним письмом Давньої Русі (XI–XIII ст.) був «устав» – повільне, урочисте написання літер, що в більшості своїх накреслень розташовувалося в рядку вертикально і не мало розбивки на окремі слова. Як бачимо з наведеної вище схеми, літера уставу зорозво розміщена на поверхні аркуша паперу, і лише трохи занурюється у «просторовий шар» аркуша паперу (на схемі – Б В.). Таке майже площинне вирішення предметних композицій ми бачимо на давньоруських іконах, книжкових мініатюрах, предметах декоративно-прикладного мистецтва тощо. Напівустав має ширший діапазон «просторовості» (на схемі – Б В Г). Розквіт української культури в епоху бароко пов'язаний зокрема із сміливим освоєнням умовного простору в образотворчому мистецтві (монументальне мистецтво, іконопис). Основним почерком українського бароко є скоропис, який утворює складну просторову ілюзію на площині паперу (на схемі – Б В Г). Таким чином, можна навести своєрідний алгоритм послідовності формотворення каліграфічного напису.

НАПИС – лінія + ритмічний рух = форма + ритмічний рух = простір + ритмічний рух = поняття + зміст + образ.

II. Наступним кроком аналізу історичних шрифтів має стати вивчення часових змін морфології літер українського скоропису (XVI – початок XVIII століття).

Основним модулем будь якого шрифту є графеми його літер. Графема – графічне зображення фонем (звукової характеристики літери), завдяки якій маємо можливість візуально відрізнити одну літеру від іншої. Основними формотворчими елементами шрифтових знаків можна вважати штрихи, які вибудовують графему літери [7, 8, 9].

Описи формотворчих елементів, з яких будується «тіло» літер, їхні графеми, поширені у східній каліграфії, зокрема в японській та китайській [10].

Український скоропис доби бароко за складністю написання окремих літер, буквеним орнаментом, єдністю шрифту з навколишнім середовищем мало чим поступається таким загальновідомим явищам світової культури, як китайське та японське ієрогліфічне письмо. Спробуємо під час аналізу формотворчих елементів українського скоропису застосувати метод китайських теоретиків каліграфії.

Вивчаючи зразки історичних почерків, можна визначити графічні прийоми написання літер. Спочатку необхідно виявити окремі елементи, враховуючи дукт (послідовність) їхнього написання.

Проаналізуємо зразки скоропису кінця XVI – середини XVIII ст. Це доба розвинутого українсько-

го бароко, що найповніше виражає естетичні принципи й ідеали того часу.

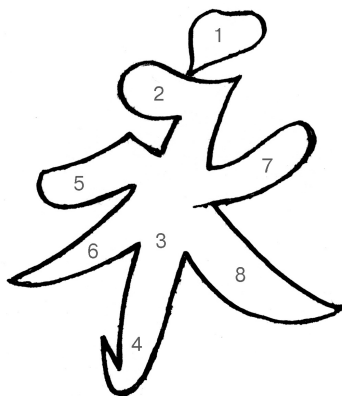
На основі дослідження скорописних текстів І. Каманіним [11], В. Панашенко [12], рукописів Центральної наукової бібліотеки можна виділити дев'ять основних формотворчих елементів скоропису: 1 – вертикаль, 2 – горизонталь, 3 – похила лінія, 4 – овал, 5 – дельтоподібний елемент, 6 – петля, 7 – гак, 8 – шаблеподібний, 9 – хвилеподібний елементи.

Наведемо характеристику кожного з цих елементів.

При написанні скоропису суворя вертикаль відсутня. У середньому її нахил стосовно горизонтальних ліній шрифту наближено дорівнює 80° – 70° . Тому умовно вертикаллю ми назвемо лінію, проведену з натисканням зверху вниз під кутом 80° – 70° до верхньої лінії шрифту.

Горизонтальна лінія, що проводиться уздовж умовної верхньої, середньої чи нижньої лінії шрифту, також не є такою, що відповідає гравітаційній геометричній горизонталі. Вона може трохи вигинатися вгору чи вниз або ж розташовуватися під невеликим кутом до горизонталі рядка. Горизонталь, як лінія рівномірного руху, складає основу рядка і виконує функцію руху за текстом.

У досліджуваних зразках українського скоропису XVI – поч. XVIII ст. вертикаль і горизонталь вибудовують графемами багатьох літер, беруть участь у побудові рядка. Це літери П, Н, Т, Ш, Щ, а також окремі штрихи інших літер.



Мал. 3



Мал. 4

Тонку лінію, проведену знизу вгору під кутом приблизно 45° до верхньої лінії шрифту, ми позначимо як похилу. Дехто називає її діагональною, це не є правильним. Є два напрямки руху похилих – підйому (знизу зліва – догори вправо), звичайно лінія легка і світла, та падіння (зверху зліва – до низу вправо), обтяжена чорним кольором. Похила лінія є третім формотворчим елементом.

Овальні елементи утворюють О, а в незавершеному вигляді (півовал) – літеру С, а також беруть участь у формуванні графем літер В, А, Р, Ю, Я, Ї. Овали можуть бути «вертикальними» і «горизонтальними» в залежності від лінії великої осі.

Дельтоподібний елемент є характерним для українського скоропису. Своєї «дельтоподібності» він набуває, виступаючи у сполучі з горизонтальним чи хвилеподібним елементом. Він формує літери Б, Д, часто літеру Р, в окремих почерках – літеру Ж. Особливість овального і дельтоподібного елементів полягає в тому, що за їхньою допомогою формуються літери із замкненим внутрішнім простором. Це четвертий і п'ятий формотворчі елементи.

Однією із найпоширеніших в українському скорописі у XVII ст. є графічна форма у вигляді петлі – плавного еліпсоподібного руху з подальшим перетинанням первинної лінії. Назвемо петлю шостим формотворчим елементом. Аналізуючи зразки, можна виявити два основні види петлі – вертикальну та горизонтальну. Форма петлі застосовується переважно при формуванні літери і написанні її виносних елементів. В окремих випадках петля утворюється під час з'єднання вертикальних штрихів літери з горизонтальними чи похилими.

Наступним, сьомим з виділених формотворчих елементів є форма, яку можна назвати гаком. Такий термін застосовується в теорії китайської каліграфії для схожого за графікою руху пензля. Гак завжди виконується у сполученні з іншими елементами – петлею, вертикальними або діагональними лінійними аксесуарами. Гак – це енергійний рух пера згори зліва вниз направо, із натисканням, яке закінчується зворотним рухом ліворуч або праворуч. Це, свого роду, незакінчена петля. Найчастіше за допомогою гаку виконують верхні та нижні виносні елементи.

Восьмий елемент літери варто назвати шаблеподібним. Таку назву він отримав за насичений похилий штрих у літері К. На відміну від гаку, який завжди виступає в сполучі з іншими елементами, шаблеподібний елемент є самостійним рухом пера (у скорописних літерах К, З, Н). Він поєднується з горизонтальною петлею лише в літері Ж, і є невіддільною частиною графема літери. Підкреслюючи відмінності між шаблеподібним елементом і гаком, слід пам'ятати, що шаблеподібний елемент завжди розташовується зверху вниз і зліва направо. Пишеться він з натисканням і закінчується легким рухом пера догори, що в японській каліграфії відповідає поняттю «відмашка».

Дев'ятий формотворчий елемент має форму хвилі. Він виконується плавним хвилеподібним рухом пера по горизонталі з натисканням у середині руху. Найчастіше такий штрих замінює горизонтальну верхню, середню чи нижню з'єднувальну лінію літери. Хвилеподібний штрих буває як горизонтальним, так і вертикальним.

Таким чином, можна констатувати, що матеріали з української каліграфії XVII – пер. пол. XVIII ст. дають підстави виділити дев'ять основних рухів пера, які формують графема літер. Цей історичний період з повною підставою можна називати часом розквіту українського скоропису, часом, коли графіка скоропису найповніше відображала національні особливості українського бароко.

Загалом графіка будь-якого історичного почерку постійно еволюціонує і перебуває у процесі пошуків найраціональнішого використання матеріалу й часу. Ці два чинники відігравали велику роль у формуванні образу скоропису, естетичних уявлень про його виконання і сприйняття. Не є винятком із цього процесу й українське історичне письмо.

Усі перелічені формотворчі елементи літери у різні історичні періоди розвитку українського скоропису мали різне поширення, змінювались за частотою вживання.

Проаналізуємо зміни, що відбувалися в графіці письма з урахуванням визначених вище основних формотворчих елементів літери. Визначимо часові межі окремих періодів розвитку українського скоропису.

Відомий український палеограф І. Каманін [10] виділяє чотири періоди розвитку українського скоропису.

I період: кінець XV – початок XVI ст.

Український скоропис у цей період був позбавлений стороннього впливу і «в прийомах писання дотримувався заповітів рідної старовини» [11, 9].

II період: др. пол. XVI ст.

Важливою прикметою цього періоду є тенденція до зближення міжбуквених пробілів, хоча зв'язність написання ще не виробилася.

III період: з кінця XVI до половини XVIII ст.

Основною рисою стає поява в письмі «нового характеру» [11, 13], що розвивався в українських Острозькій, Владимирській, Київській, Луцькій школах, кожна з яких виробляє свій характер почерку.

IV період. Після подій 1709 року (полтавська баталія) підсилюється вплив на графіку українського скоропису російського (північноруського) почерку, що призвело до утворення цивільного, а потім уніфікованого канцелярського письма.

Після встановлення часових меж чотирьох періодів розвитку українського скоропису спробуємо провести графічний аналіз почерків кожного з цих періодів для визначення ролі, яку відіграють у їхньому формуванні основні формотворчі елементи: вертикаль, горизонталь, діагональ, овал, дельтоподібний елемент, петля, гак, шаблеподібний та хвилеподібний елементи:

Послідовність дій варто здійснювати за таким алгоритмом:

- а) лінія + ритмічний рух (лінійний малюнок рядка і напису, зв'язаний ритмом);
- б) форма + ритмічний рух (форма літери, сконструйована з формотворчих елементів, підпорядкованих внутрібуквенному ритму);
- в) простір + рух (просторове відношення літери і напису до тла).

Морфологія скоропису першого періоду:

а) Лінійний рисунок рядка скоропису характеризується переривчастим ритмом, оскільки кожна літера пишеться окремо. «Розірваність» ритму підсилюють вертикалі, що заповнюють міжбуквений простір.

Вертикальний «рух» штриха, як правило, починається, а іноді й закінчується гакком. Це надає лінійному рисунку рядка додаткової напруги.

б) Форма літер за конструкцією подібна до літер напівуставу. Виняток становить дельтоподібна форма, яка виявлена нами в літері Д, а також петля в літері У, яка будується двома рухами і часто буває незакінченою.

в) Невеликий контраст між товщиною основного і сполучного штрихів сприяє тому, що текст сприймається розташованим поверх тла і лише окремі верхні та нижні виносні елементи літер ніби «занурюються» в просторовий шар паперу.

Морфологія українського скоропису другого періоду (з кінця XV до початку XVI ст.):

а) Порівняно із скорописом першого періоду, в скорописі другого періоду спостерігається прагнення виконавця створити більш плавну лінію рядка і монолітніший блок тексту. Досягається таке враження завдяки, по-перше, використанню хвилеподібного елемента, по-друге – завдяки тенденції вертикальних елементів, що утворюють «тіло» літери, до заокруглення в нижній частині (утворення «гаків»). Можна сказати, що ритмічний рисунок скоропису другого періоду складається з періодичних «сплесків» хвилеподібних елементів, урівноважених дрібним метричним порядком літер і міжбуквених просвітів.

б) Форма окремих літер змінюється, з'являються нові накреслення. У зв'язку з цим посилюється роль дельтоподібного елемента: наприклад, крім літери Д (в скорописі першого періоду), цей елемент формує «тіла» літер Б, Р і в різних варіантах розглядуваного почерку – деякі інші літери (наприклад, А).

в) Відношення рядка і всього напису до тла стає більш просторовим, збільшується контраст між основними і сполучними елементами літери. Кінці горизонтальних штрихів, як правило, починаються і закінчуються тонкими штрихами, але набирають маси посередині штриха.

Графічна морфологія українського скоропису третього періоду.

Перш ніж приступити до графічного аналізу українського скоропису третього періоду, бажано уточнити часові рамки аналізованого нами періоду, адресно описати застосування скоропису і визначити критерії добору зразків історичної каліграфії, що мають слугувати об'єктами вивчення.

Оскільки третій період розвитку українського скоропису охоплює великий проміжок часу (кінець XVI – середина XVIII ст.), зупинимося на найцікавішому періоді для нас з погляду пластики – друга половина XVII – початок XVIII ст.

Розвиток українського письма в другій половині XVII ст. був пов'язаний з організацією діловодства. Система нового адміністративного апарату складалася в ході визвольної війни українського народу 1648–1654 рр. з урахуванням досвіду установ Запорозької Січі, польсько-шляхетського та литовського управління [12].

Міське діловодство було зосереджено переважно при міських урядах (управах міст).

У письмі документів Генеральної військової канцелярії та справ міських урядів зустрічаються численні зразки як звичайного, недбалого письма, так і парадного-каліграфічного.

Звичайне – це письмо більшості мешканців певної відокремленої місцевості, вироблене протягом певного часу. Воно, як правило, не переслідувало естетичних цілей. Парадне письмо – це письмо професійного писаря, який мав добрі каліграфічні навички й користувався певними художніми засобами, був знайомий з технікою виконання декоративних розчерків [12].

Як критерії добору матеріалу для вивчення й аналізу шрифтів третього періоду українського скоропису визначимо майстерність професійних писарів, декоративно-естетичну цінність зразків, котра відбиває основні тенденції розвинутого українського бароко.

Графічний аналіз українського скоропису (середина XVII – початок XVIII ст.) у рамках третього періоду розвитку українського скоропису (за І. Каманіним):

а) Рисунок найцікавіших, професійно виконаних зразків скоропису третього періоду являє собою продукт ритмічно складного руху пера по горизонталі. Завдяки зв'язності написання окремих слів і літер, а також лігатур – вертикальним і горизонтальним, деякі слова прочитуються відразу, як цілісний знак. (Прийоми зв'язного написання слів і утворення лігатур буде наведено нижче). В організації ритмічного руху домінують криволінійні форми – петля, хвилеподібні і шаблеподібні елементи. Овал і незавершений овал, крім виконання своїх основних графемотворчих функцій, починають працювати як виносні елементи окремих літер, як сполучні лінії при створенні вертикальних лігатур у зв'язці з петлею і хвилеподібним елементом утворюють декоративні елементи і розчерки на початку і наприкінці напису.

Не можна не погодитись з висловом А. Капра, що «шрифт не тільки читають – шрифт сприймають як зоровий образ. У цьому естетичне значення шрифту споріднене з графікою і живописом: формальні закони декоративної побудови зображення діють подібно до законів орнаментального мистецтва у шрифті» [13].

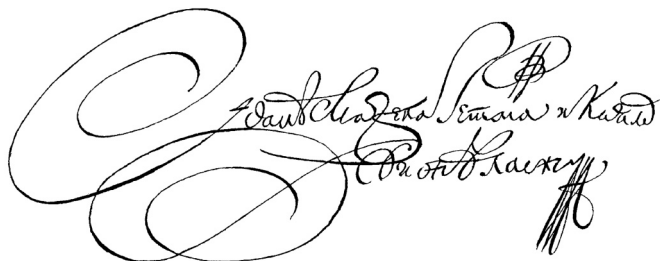
Можна стверджувати, що лінійно-ритмічний рисунок скоропису розглянутого періоду має складну орнаментальну форму, у якій домінують овали, петлі і хвилеподібні формотворчі елементи.

б) Однією з головних особливостей скоропису описуваного періоду є безліч варіантів накреслення однієї літери, навіть в одному слові чи фразі, іноді аж до зміни (у певні періоди) графем літери, зокрема це стосується літер Д, Ж, Щ, З.

Проста за накресленням літера С стає активною у освоєнні міжрядкового простору і створенні лігатур. У зв'язку з появою частково зв'язного написання слів, а також активним використанням виносних елементів і лігатур можна говорити про формоутворення не літери, а слова як єдиного знака (докладніше про це йтиметься нижче).

в) Скорописний текст третього періоду вступає в складну взаємодію з площиною паперу. Такі рухи пера, як овал, незакінчений овал, петля, хвилеподібний елемент, виконані з натискуванням у певних місцях, активізують біле поле, змушуючи його в одних випадках «відступати», в інших, навпаки, – «виступати» вперед.

Проаналізувавши письмо третього періоду розвитку українського скоропису, можна зробити висновок, що за організацією сторінки, за різноманіттям форм окремих літер і слів, за складністю просторової організації тла – такий шрифт можна назвати автографом періоду розквіту стилю українського бароко.



Мал. 5

На наш погляд, для повної картини формоутворення скоропису періоду розвинутого українського бароко необхідний додатковий графічний аналіз прийомів скоропису, які з'явилися у період розквіту українського барокового скоропису і є характерними для цього періоду (середина XVII – початок XVIII ст.):

- а) злитне і роздільне написання літер у слові;
- б) накреслення окремих літер;
- в) взаємодії криволінійних формотворчих елементів із площиною аркуша паперу.

а) Перш ніж аналізувати прийоми злитного і роздільного написання літер у слові, пояснимо термін «силове поле» літери. Силовим полем ми називаємо граничні обриси полів навколо літери. Площа обрисів залежить від маси «тіла» літери – більша маса утримує більше силове поле.

В українському скорописі XVII – початку XVIII ст. можна виявити ритмічно організований взаємозв'язок між «тілом» однієї літери, що має певне «силове поле» навколо себе, а також «тілом» наступної літери з таким набором супровідних елементів. Цей зв'язок здійснюється за допомогою двох прийомів: 1 – контактного; 2 – безконтактного з'єднання.

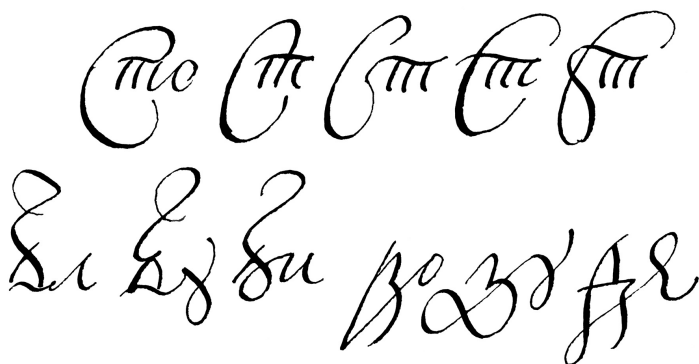
При контактному з'єднанні найбільш розповсюдженим є горизонтальне з'єднання літер на рівні нижньої чи середньої лінії шрифту. Контактним з'єднанням можна назвати також лігатурне з'єднання літер, коли у двох розташованих поруч літер один з формотворчих елементів є спільним.



Мал. 6

Безконтактне з'єднання літер у слові здійснюється шляхом незначного проникнення «силового поля» першої літери на територію «силового поля» наступної, при цьому «тіла» літер не стикаються. Чергуючи в слові контактний і безконтактний прийоми з'єднання літер, писар домагається, з одного боку, рівномірних міжбуквених проміжків, а з іншого – складно організованої ритмічної побудови слова.

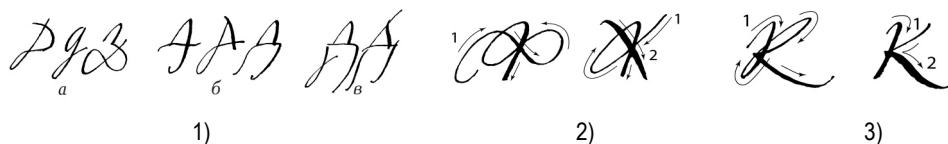
Найчастіше літери в слові поєднуються контактним способом по складах – дві і, рідше, три літери утворюють спільне складове «силове» поле, а в слово об'єднуються безконтактним способом. При цьому існує безліч варіантів об'єднання тих самих літер.



Мал. 7

В. Фаворський у свій час писав: «у побудові шрифту мала б дуже велике значення робота над графічною виразністю складу, а не лише окремої літери». І далі він пише про те, що в такому випадку буде «можливість ритму даного слова відповісти графічним ритмам літер, з їх жестами, зяяннями, зупинками, прагненням далі вперед...» [4, стор. 326]. Не втратили актуальності ці слова і сьогодні, в практичній роботі сучасних дизайнерів.

б) Для аналізу накреслення літер III періоду розвитку українського скоропису відновимо дукт письма (послідовність руху пера) і визначимо кількість рухів, зроблених при накресленні «тіла» літери і виносних елементів декількох найцікавіших щодо декоративності літер.



Мал. 8

Літера Д написана: а) одним рухом пера; б) двома рухами пера; в) трьома і чотирма рухами пера. Літера Ж, написана одним і двома рухами пера. Літера К, написана одним і двома рухами пера.

Вищенаведені схеми переконують, що каліграфи експериментували з графікою написання літери зазвичай з метою надання літері більшої декоративності, використовуючи при цьому по можливості обмежену кількість рухів пера.

Друга причина варіювання накреслення певної літери полягає у ритмічній організації слова, у сполученні з сусідніми літерами й у способі з'єднання сусідніх літер.

Наводимо приклади різного накреслення літер Ф і Д у поєднанні з іншими літерами.

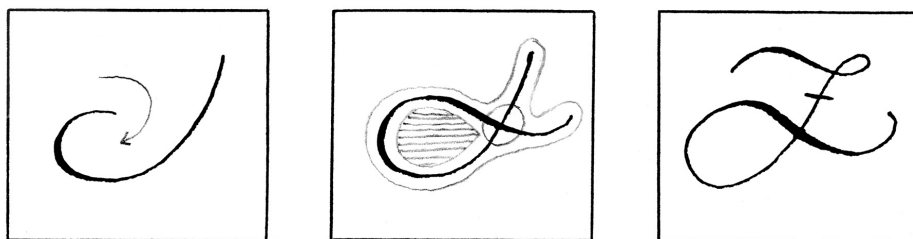
Ведос Парфентий
Ведос Сюзія Афанасій

Мал. 9

в) Розглянемо взаємодію криволінійних формотворчих елементів: овали, петлі, шаблеподібного і хвилеподібного елементів з композиційною площиною аркуша.

Як було сказано вище, найвиразнішим формотворчим і декоративним елементом скоропису середини XVII – початку XVIII ст. є петля, яка найчастіше виступає у сполучі з іншими криволінійними елементами.

Розглянемо взаємодію петлі з площиною білого аркуша паперу.



1

2

3

Мал. 10

1. Незавершена петля є пласким контуром, що нейтрально відноситься до білого. Чим меншим є проміжок замкненості контуру, тим більше активізується білий простір усередині ще не замкнутої кривої.

2. Завершена петля в місці перетинання ліній створює певну «глибину» білого. Біле, замкнене в петлі, стає більш опуклим. Біле, що входить у «силове» поле лінії, відходить на другий план, за силовою лінією – залишається нейтральним.

3. Подвійна петля сполучається з хвилеподібним елементом угорі й закінчується шаблеподібним елементом. Хвилеподібна лінія «тоне» в білому й утримується на поверхні аркуша тільки за рахунок потовщення лінії в середній фазі руху (натискання).

Таким чином, можна зробити висновок, що високий злет каліграфії українського бароко початку XVI – першої половини XVIII ст. формувалася поступово, проходячи закономірні етапи розвитку разом з усією українською культурою.

Причинами якісної еволюції графіки давньоруських почерків були:

- 1) збільшення сфери застосування рукописних шрифтів;
- 2) удосконалення матеріалів і інструментів для письма;
- 3) прискорення процесу письма і водночас ускладнення його декоративності;
- 4) динаміка розвитку естетичних смаків усього суспільства;
- 5) вплив інтеграції української шрифтової графіки в графіку шрифтів сусідніх держав.

Відомий чеський дослідник письма Ч. Лоукотка називав письмо «витвором людського духу» і справедливо вважав, що «за письмом можна... судити про національний характер мислення людей, які його створили» [14].

Можливо, саме тому українські художники, що працювали в різний час зі шрифтами, пронесли через століття любов до краснопису і старанно опановували його секрети і прийоми виконання.

1. Истрин В. Развитие письма. – М., 1961
2. Шицгал А. Русский рисованный шрифт советских художников. – М., 1953.
3. Богомазов О. Живопись та елементи. – К., 1996.
4. Фаворский В. Литературно-теоретическое наследство. – М., 1988.
5. Михайленко В., Яковлев М. Основы композиции. – К., 2004.
6. Гордон Ю. Про букви от Аа до Яя. – М., 2006.
7. Бодуен де Куртене. Об отношении русского письма к русскому языку. – СПб., 1912.
8. Истрин В. Возникновение и развитие письма. – М., 1965.
9. Шицгал А. Русский типографский шрифт. – М., 1985.
10. Соколов-Ремизов С. Литература, каллиграфия, живопись. – М., 1985.
11. Каманін І. Палеографический изборонок южнорусского письма XV–XVIII вв. – К., 1890.
12. Панашенко В. Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст. – К., 1974.
13. Капр А. Эстетика искусства шрифта. – М., 1979.
14. Лоукотка Ч. Развитие письма. – М., 1950.

Марина ПРОТАС,

кандидат мистецтвознавства

БУЧАНСЬКИЙ СКУЛЬПТУРНИЙ ПЛЕНЕР (Культурологічні нотатки)

Сьогодні скульптурними пленерами, котрі ще років двадцять тому вважалися в Україні закордонною дивиною, нікого не здивуєш. Проте для культурологів та мистецтвознавців кожний пленер має особливий характер і логіку, при тому, що усі пленери ідентифікують художню свідомість доби, виявляючи і проблемні аспекти культурно-мистецького процесу, і позитивні тенденції визрівання пластичного світогляду майбутнього. Тому звичайна стаття-огляд про якийсь пленер обертається для того, хто наважується аналізувати його феномен, важким іспитом на компетентність в професійній та соціокультурній специфіці тлумачення сучасного фундаментального дискурсу, який семіотика нарікає тотальним текстом. Здавалося б, просте завдання мистецтвознавчого осмислення художньо-образної програми десятиох скульптур, що прикрасили восени 2009 р. містечко Бучу Київської області, тягне за собою велике коло гуманітарних питань. Передусім, враховуючи соціально-культурологічне значення скульптурного симпозіуму для міста, підкреслимо його урочистий статус, адже він увійшов невід'ємною складовою у заходи святкування ювілею 340-річчя Бучі. Відтак дещо пишномовний його девіз – «Небесне в розкоші земній» – ситуаційно цілком виправданий; позаяк учасники отримали подяку від міського голови А.П. Федорука. Та найбільшою нагородою для скульпторів була вдячність мешканців Бучі, котрі підходили до авторів ще на робочому майданчику або ж у процесі встановлення скульптур на місця їх постійного експонування й щиро цікавились сюжетом, пластичними нюансами виконання, дякували та фотографувались біля творів, привносячи до естетично насиченого простору позитивний енергетичний заряд. Тим більше що усі скульптури гармонійно увійшли в тканину міського архітектурного і соціального середовища, потужно працюючи передусім на тонких рівнях функціонування. Тут слід також віддати належне професійному хисту і людським якостям головного архітектора Бучі В.Г. Ткаченко, що переймалася