

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ
«КИЇВСЬКИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ ІНСТИТУТ ІМЕНІ ІГОРЯ СІКОРСЬКОГО»

Ю. О. Коренюк, О. В. Петренко-Заневський

Історія розвитку мистецтва шрифту

Конспект лекцій

Рекомендовано Методичною радою КПІ ім. Ігоря Сікорського
як навчальний посібник для здобувачів ступеня бакалавра
за освітньою програмою «Образотворче мистецтво»
спеціальності В4 Образотворче мистецтво, реставрація

Електронне мережеве навчальне видання

2-ге видання, перероблене і доповнене

Київ
КПІ ім. Ігоря Сікорського
2026

УДК 766. 744 (930.85)
К66

Автори: *Коренюк Юрій Олександрович*, к. мистецтвознавства, доцент,
Петренко-Заневський Олег Васильович, заслужений діяч
мистецтв України

Рецензент: *Шевлюга О.А.* к. мистецтвознавства, наукова співробітниця
Національного художнього музею України (NAMU)

Відповідальний
Редактор *Оляніна С.В.*, д-р. мистецтвознавства, професор кафедри графіки

*Гриф надано Методичною радою КПІ ім. Ігоря Сікорського
(протокол № :6 від 03.04.2026 р.)
за поданням вченої ради НН ВПІ
(протокол № 7 від 26.02.2026 р.)*

Коренюк Ю.О, Петренко-Заневський О.В.
К66 Історія розвитку мистецтва шрифту: Конспект лекцій [Електронний ресурс] : навч.
посіб. для здобувачів ступеня бакалавра за освіт. програмою «Образотворче мистецтво»
спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» /
Ю.О. Коренюк, О.В. Петренко-Заневський; КПІ ім. Ігоря Сікорського. – 2-ге вид.,
переробл. та доповн. – Електрон. текст. дані (1 файл). – Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського,
2026. – 96 с.

УДК УДК 766. 744 (930.85)

Реєстр. № НП 25/26-264. Обсяг 2.5 авт. арк.

Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
проспект Берестейський, 37, м. Київ, 03056
<https://kpi.ua>

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5354 від 25.05.2017 р.

© Ю.О Коренюк, О.В. Петренко-Заневський, 2026
© КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2026

ЗМІСТ

ВСТУП	4
ТЕМА 1.....	5
ТЕМА 2.....	8
ТЕМА 3.....	16
ТЕМА 4.....	20
ТЕМА 5.....	22
ТЕМА 6.....	24
ТЕМА 7.....	28
ТЕМА 8.....	31
ТЕМА 9.....	34
ТЕМА 10.....	39
ТЕМА 11.....	45
ТЕМА 12.....	49
ТЕМА 13.....	52
ТЕМА 14.....	67
ТЕМА 14.....	70
ТЕМА 15.....	73
ТЕМА 16.....	82
ТЕМА 17.....	89

ВСТУП

Шрифт (нім. *schrift* – рукопис, від *schreiben* – писати) це сукупність знаків певної системи письма, оформлених в єдиному графічному стилі. Найчастіше термін «шрифт» пов'язують з буквено-звуковою або алфавітною системою письма, де кількість букв – знаків, що позначають звуки слів, вкладається у межі кількох десятків, а разом зі знаками пунктуації, цифрами і найчастіше вживаними символами не перевищують, як правило, сотні. Хоча іноді слово «шрифт» застосовують і до різновидів ідеографічної (логографічної) системи письма, в якій кількість ієрогліфів – знаків, що позначають цілі слова або їхні кореневі частини з уточнюючими детермінантами, сягає кількох десятків тисяч, наприклад в китайському ієрогліфічному письмі їх близько 50 тис. Після виникнення друкарських технологій ХХ ст. графіка таких систем зазнала впливів дизайнерського оформлення алфавітних шрифтів, що змовилося не лише розповсюдженою модою, а й необхідністю візуального узгодження двомовних текстів з розташуванням межах однієї шпальти знаків буквено-звукової системи і ієрогліфів. Тим не менш, основою ієрогліфічного письма, у том числі його сучасних типографських та цифрових варіантів, лишаються традиції, пов'язані зі стародавньою східною каліграфією, яка є одночасно письмом, мистецтвом і філософією. У даному курсі розглядаються шрифти латиниці і кирилиці до початку ХХ ст. з коротким екскурсом в історію європейського письма, що передувала появі у XV ст. набірних шрифтів.

ТЕМА 1.

У первісному суспільстві для графічної фіксації інформації використовувалися сюжетні зображення (пиктографія), які не були системами письма, оскільки не мали правил виділення знаків з фіксованими значеннями. Вперше такі знаки з'являються в ідеографічному письмі, що починає використовувати сукупність уніфікованих зображень, кожне з яких відповідає слову вербальної мови. Таке письмо виникає у 3500-3000 р. до н. е. уздовж ріки Ніл в Єгипті і у той же період у Передній Азії в долинах річок Тигр і Євфрат, приблизно у 2000 р. до н. е. на острові Крит і у східній Азії у долині ріки Інд, в 1300 до н. е. Розвиток торгівлі у рабовласницьких державах цих регіонів потребував фіксації прав власності, а також ведення господарської та юридичної документації, неможливої без письма із загально зрозумілим значеннями стандартних знаків.

Не менш важливими були культові функції такого письма, сакральні тести якого вирізьблювалися на кам'яних стелах і стінах храмів. На початкових етапах розвитку ідеографії її знаки мали іконічний характер (були візуально схожими з предметами, які позначаються), але з плином часу іконічний характер, який не був принциповим для функціонування системи, втрачався, графіка знаків спрощувалася і схематизувалася. Показовою є техніка виконання написів на глині, що була основним матеріалом письма в долинах рік Тигру і Євфрату.

Знаки ідеографічного письма країни шумерів, яка тут виникла першою, на самому початку мали іконічний характер, але згодом почали зображуватися трикутно заточеним кінцем очеретяної палички, що вдавливався у зволожену глиняну платівку, лишаючи клиноподібні заглибини. Кожен знак складався з певної кількості таких клинців, розташованих горизонтально, вертикально і по діагоналі. При необхідності довготривалого збереження напису, після його виконання глину випалювали, перетворюючи на тривку кераміку. Така техніка виконання написів на глині

продовжувала застосовувалися в країнах, які після шумерів міняли одна одну в долині Тигру і Євфрату на протязі наступних двох тисячоліть, це Аккад, Вавилон, Асірія. Системи їхнього письма еволюціонували, але форма трикутного клинця, яким зображували знаки на глині, лишалася незмінною.



Вавилонські глиняні таблички з клинописом

Трикутна форма заглибин, з яких склалися написи на глині, імітувалася і вирізьбленими на камені сакральними написами, найвідомішим з яких є кам'яна стела із законами вавилонського царя Хаммурапі (1792-1750 р. до н. е.). Тому усі варіанти письма, які застосовувалися у цьому регіоні протягом майже трьох тисяч років, об'єднують єдиною назвою «клинопис».

А знаки написів, вирізьблених на стінах єгипетських храмів, зберігали іконічний характер до I ст. до н. е. У християнські часи ці єгипетські написи-зображення єпископ Александрійський Климент (бл. 150 – 215). назвав ієрогліфами (від гр. ієро – священний, гліф – вирізьблений), надалі така назва закріпилася за різновидами письма, знаки якого зберігали тією чи іншою мірою іконічний характер. Нині ієрогліфами називають знаки китайського, японського, корейського письма та письма деяких інших народів, що поєднують ідеографію з елементами складникового і фонетичного письма.

Перші варіанти буквено-звукового письма сформувалися у західних семітів у кінці II тис. до н. е. Один з таких варіантів – фінікійське лінійне письмо стало основою буквено-звукових систем багатьох азійських народів.

Фінікійський алфавіт складався з 22 букв, які позначали лише приголосні і напівголосні звуки.



Алфавіт фінікійського письма

ТЕМА 2

Фінікійський алфавіт у IX ст. до н.е. перейняли греки, які лишили раціонально геометризовану форму його букв практично незмінною, але доповнили їх голосними звуками (вокалізували), помінявши фонетичні значення деяких фінікійських букв. Спочатку греки, як і фінікійці писали справа наліво, але згодом у них виникло письмо, рядки якого читаються у двох протилежних напрямках, справа наліво і зліва направо через одну, таке письмо називали бустрофедоном (віл, який оре ріллю, міняючи напрям руху), але невдовзі греки перейшли на письмо зліва направо, яке зберігається донині. До V ст. в різних регіонах Греції існували алфавітами, які дещо відрізнялися один від одного, а після того, як у 403 р.

Афінах іонійським варіантом алфавіту були написані закони, цим варіантом почали користуватися в інших грецьких містах-державках і потягом IV ст. до н.е. він стає алфавітом загально грецького класичного письма. На початку нашої ери деякі його букви грецького алфавіту доповнилися акцентами і в такому вигляді він лишається незмінним дотепер, еволюціонувала лише його графіка.

У VIII ст. до н.е. за посередництвом грецьких торгових колоній, розташованих на західному узбережжі Апеннінського півострова, у південній Італії почав розповсюджуватися дорійський різновид в грецького алфавіту. Спочатку його перейняли етруски, а від них латиняни, які пристосували грецькі букви до фонетичних потреб своєї мови.

014870T241
 MOTA7A7E
 E207E

Грецький бустрофедон періоду VIII - VI ст. до .н. е.

Найстарший латинський напис датується близько 600 р. до н. е., це «Чорний камінь Ромула» на римському форумі. Виконано його бустрофедоном, а з IV ст. до н.е. латиняни переходять на правостороннє письмо, як це раніше зробили греки. В період Римської республіки латиниця як письмо державної латинської мови розповсюджується по усьому Апеннінському півострову.



Чорний камінь Ромула на Римському форумі

В період римської експансії на Піренейський півострів розповсюджується і там, а також у Галлії, підкорення якої завершив на початку нашої ери імператор Август. В період імперії на усіх підкорених Римом землях латина стає мовою міжнародного спілкування, відповідно використовується письмо латиницею. У 86 р. до н.е. римський полководець Сулла захоплює, грабує і розоряє Афіни, тим не менше, латиниця не витіснила традицій стародавнього грецького письма і грецький алфавіт змін

не зазнав. Однак трансформація стилів графіки грецького алфавіту та алфавіту латиниці до падіння у 476 р. Західної Римської імперії відбувається приблизно синхронно.



Грецький напис VI ст. до .н. е. на черепку від розписного глечика

Найбільш ранні збережені грецькі і латинські написи виконані на твердих матеріалах, завдяки чому вони й збереглися. Це кам'яні стели або стіни будівель (епіграфіка), побутові і приватні записи виконувалися на корі, дереві, черепках кераміки, іноді навіть на виробах з металу (знаменита римська золота фібула). Оскільки такі матеріали чинять значний опір різцю, яким викарбовувався або продряпувався напис, зображення букв на них обмежуються тонкими штрихами кількох фіксованих форм, мінімально необхідних для того, щоб відрізнити їх одна від одної. Декоративні доповнення не застосовувалися, оскільки вони потребують додаткових зусиль, окрім того, декорація могла завадити правильній ідентифікації знаків. Тому форма букв усіх таких написів була «скелетною», тобто збігалася зі графемами букв (графічними схемами з мінімальною кількістю ознак, необхідних для ідентифікації букви).

Схожий характер мають і пізніші написи, які вирізьблювалися на стінах грецьких храмів. Іноді вони доповнюються орнаментами, але декорація розташовується поза межами напису, не торкаючись самих букв, які ще зберігають «скелетний» характер, усі вирізані у камені лінії деталей букв мають однакову ширину. Букви приблизно одного розміру, незначні варіації їх висоти випадкові, як у написах, продряпаних від руки на керамічних черепках.

Інакше виглядали написи, виконані чорнилом на папірусі (листи спресованих волокон нільського очерету) та на пергаменті (оброблена шкіра). Структура схрещених горизонтальних і вертикальних волокон, що утворюють фактуру поверхні папірусу, давала можливість витримувати горизонтальні лінії рядку напису і стежити за рівномірною висотою букв. При заміні папірусу пергаментом, його гладка поверхня перед виконанням напису розліновувалася гострим предметом, що дозволяло так само, як і на папірусі розташовувати букви рівними горизонтальними рядками. Але головним було те, що і на папірусі, і на пергаменті писали каламом – ширококінецьним пером, яке виготовлялося із заточеної стеблини очерету, з робочим кінчиком шириною 1–2 мм. При розташуванні такого пера перпендикулярно лінії рядка усі вертикальні лінії букв отримують максимальну ширину, відповідну його кінчику, а горизонтальні лінії мінімальну ширину, контури округлих форм зверху і знизу такі ж тонкі, а в середніх частинах вони потовщуються плавними напливами. Тож текст, написаний ширококінецьним пером, завдяки різній ширині ліній букв набував чіткої структурованої ритміки, яку можна було варіювати. Поворот зрізу пера на певний кут по відношенню до лінії рядка напису міняв співвідношення ширини вертикальних і горизонтальних штрихів, що впливало на міру контрастності ліній букв і тексту у цілому, регулювало ширину нахилених вправо і вліво скісних штрихів, а також впливало розташування потовщених напливів на округлих формах букв. З технікою письма ширококінецьним пером пов'язана поява засічок – невеликих горизонтальних штрихів на кінцях тонких похилих ліній, необхідні для візуальної фіксації їхніх завершень уздовж верхньої та нижньої межі рядків. Згодом такі горизонтальні штрихи з'являються і на кінцях широких вертикальних ліній, що стало додатково акцентувати верхню та нижню межу рядка.

Форми букв написів, вирізьблених на стінах кам'яних споруд та на надгробках, з I ст. до н.е. починають імітувати форму букв рукописів, виконаних ширококінецьним пером. На камені їх писали спочатку фарбою,

використовуючи широкий плаский пензель, що дає таку ж систему чергування широких і тонких ліній, як і при роботі ширококінецьним пером.



***Залежність ширини вертикальних і горизонтальних штрихів
Від положення ширококінецьного пера. Техніка виконання засічок.***

При цьому усі лінії і тонкі, і широкі почали завершувати на кінцях невеликими двосторонніми засічками, які своїми зовнішніми пласкими краями візуально підкреслюють верхню та нижню межу рядка, а з вертикальними конструктивними лініями букв з'єднуються плавними заокругленнями. Схожої форми вертикальні засічки з'являються в цей період на торцях верхнього горизонтального штриха букви **Т**, а також на кінцевих елементах округлих букв **С**, **G**, **S**, що надає оформленому подібним чином тексту рафінованої чіткості і стилістичної єдності.





Стиль такого письма отримав назву квадратний капітал (capitalis quadrata), оскільки пропорції більшості його букв наближаються до квадратів, а округлі букви маже збігаються з геометрично правильним колами. У подібному стилі з I ст. до н.е. починають виконуватися і грецькі написи на кам'яних стінах храмів та на надгробках.

Для латиниці хрестоматійним прикладом такого стилю вважається напис на цоколі колони форуму Траяна у Римі, поставлений у 113 р. в пам'ять перемоги імператора Траяна над даками. В епоху Відродження цей напис став взірцем, який перемальовували і аналізували пропорції його букв при розробці малюнка великих букв для металічних набірних шрифтів.



Фрагмент напису на колоні форуму Траяна у Римі. 113 р.

В рукописах квадратний капітал використовувався також, але переважно в офіційних документах.

REMIGIUSVBIGIISIBRA
LIQILIVMINPRAECEPTI
PRAETEREATAMSVNIAR

Квадратовий капітал. Рукопис IV ст. (перемальовування)

Великі тексти ним не писали, оскільки букви квадратних пропорцій займали багато місця і потребували старанного промальовування деталей. Для довгих текстів була відпрацьована інша манера письма – рустика (rustica). Її букви мали значно вужчі пропорції, окрім того, кінчик пера для виконання такого письма зрізався навкіс і при відповідному повороті калама займав по відношенню горизонтальної лінії рядка майже перпендикулярне положення. Внаслідок цього горизонтальні штрихи букв, як і горизонтальні засічки виходили широкими, а основні вертикальні лінії ставали зовсім тонкими, що додатково зменшувало ширину букв, відповідно зменшувало довжину рядка і дозволяло економити дорогий папірус чи пергамент.

TERPATEREXTRVCTOSDISIECITEV
SAEPTIMAPROSIDECIMAMFELLXI
ETPRENSOSDMITARIBOVESFTE

Рустика. Рукопис V ст. (перемальовування)

Тому до VI ст. включно рустика була основним тестовим стилем, який застосовувався при переписуванні книги, а квадратний капітал застосовувався в основному лише для заголовків. Рустика використовувалася і в написах, вирізьблених на стінах кам'яних будівель, де її букви були такими ж вузькими, як і написані каламом на папірусі чи пергаменті. Малих

букв, подібних сучасним, ні в квадратному капіталі, ні у рустиці не було, усі букви були великими і не мали виносних елементів, які виходили б за верхню чи нижню межу рядка. Єдиним винятком був лише хвіст латинської букви Q, що опускався нижче рядка, а у грецькому алфавіті акценти над деякими буквами. Проміжків між словами в античний період не робили, їх розмежовували крапками, спочатку трьома, розташованими по вертикалі, пізніше двома, а потім однією, розміщеною на середині висоти рядка.

ТЕМА 3

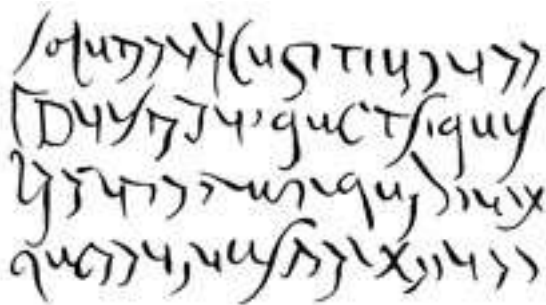
Інакше виконувалися побутові записи. Найдешевшим матеріалом для них в античний час була кора або луб'яний шар дерев (лат. *liber*, звідси італійське *libro* – книга), на яких тексти видавлювалися загостреним предметом. В якості багаторазових основ для побутових записів, а також переписки використовувалися вкриті воском дерев'яні платівки, які називали кодексами (лат. *codex* – колода, дерево). Віск на такі платівки наносили у прямокутну заглибину, вирізану для того, щоб зовнішні виступаючі поля захищали від пошкодження напис, зроблений на м'якому восковому шарі. Платівки робили двосторонніми і скріпляли кілька таких платівок з одного боку металевими кільцями або мотузкою, що дозволяло їх гортати подібно листкам сучасної книги. Тому коли в перших століттях нашої ери стародавні папірусні сувої починають витіснятися зброшурованими зошитами пергаменту, на них переходить назва кодексів з дерев'яними «сторінками», звідси походить сучасна назва великих книг та важливих документів «кодекс». Іноді на поверхню воску наносили побілку (лат. *album* – біла фарба, звідси сучасне «альбом»).



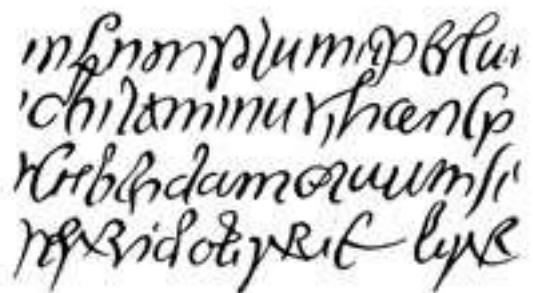
Платівка кодексу з текстом на шарі воску. III ст.

Загострений металічний або кістяний інструмент, яким писали по воску, називався «*stilus*», звідси сучасне «стиль» як манера письма, спосіб

викладу матеріалу і т.д. Серед написів, збережених на дерев'яних кодексах, зустрічаються такі, що нагадують квадратний капітал, при цьому шар воску перед їх виконанням прокреслювався горизонтальними лініями, як для тексту на пергаменті. Однак це нетипові приклади, звичним для кодексів було швидке курсивне письмо (лат. *curso* – бігти без зупинки), в якому структурні ознаки графем зберігаються у тій мірі, яка необхідна для ідентифікації букв, при максимальному узагальненні дрібних деталей. Вертикальні лінії в курсивному письмі набувають вигнутої форми і нахилиються, що зумовлено вільним рухом кисті руки. А найбільш показовою ознакою курсиву є те, що вертикальні елементи окремих букв починають виходити за межі рядка. До IV ст. букви курсивного письма ще відокремлені одна від одної, а пізніше між ними з'являються з'єднувальні штрихи, які свідчать про те, що кілька букв або й усе слово написано без відриву стилоса від основи, що значно прискорювало виконання записів. Нахил букв при такому письмі стає помітнішим, розміри їх зменшуються, а кількість виносних елементів за межами рядка зверху і знизу збільшується. Тому античний курсив у варіантах, які виникають після IV ст. вважається попередником появи малих букв, що відображено латинськими назвами цих двох етапів курсивного письма. Етап до IV ст. отримав назву маюскул (від *majusculus* – старший, більший), а наступний етап – мінускул (від *minuisculo* – зменшуватися).



Маюскульний курсив II ст.



Мінускульний курсив IV ст.

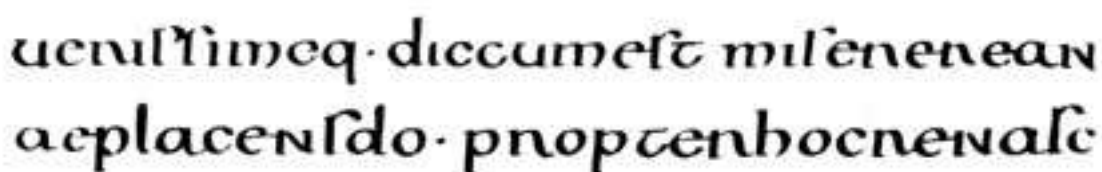
Усі варіанти курсивного письма стилосом на шарі воску принципово відрізняються від письма ширококінечним пером на папірусі чи пергаменті, тим не менше, вважається, що саме курсив вплинув на формування нового

стилю книжкового письма, що отримав назву унціалу (scriptura uncialis). Походження такої назви точно не з'ясоване (uncialis – унція, що означає 1/12 доля), висловлюють припущення, що воно походить від кількості аркушів, на які можна поділити лист пергаменту, при брошуруванні його у зошити.



Унціал. Рукопис IV ст. (перемальовування)

Пропорції букв унціального письма нагадували квадратний капітал, але в них з'явилося значно більше плавних заокруглень, зменшилася кількість засічок, у деяких букв починають з'являтися незначні виносні елементи. Перші ознаки такого стилю фіксуються у III ст. в єгипетських провінціях, де він, очевидно, і формується, а його відпрацьовані форми з IV ст. починають витісняти менш зручну для читання вузьку рустуку, яка з цього часу, як і квадратний капітал використовується в основному в заголовках, іноді для текстових виділень. З V ст. принцип розташування букв в межах рядка починає регулярно порушуватися, з'являються досить довгі виносні елементи. В VI ст. виникає так званий молодший унціал або напівунціал (scriptura semiuncialis), який демонструє очевидні впливи мінускульного курсиву, розмір його букв значно менший, а кількість виносних елементів істотно збільшується.



Напівунціал. Рукопис VI ст. (перемальовування)

В цей період графеми деяких букв набувають форми, яка вже близько нагадує рядкові букви сучасної латиниці, тому напівунціал вважається

першим видом письма рядковими буквами. З VII ст. розмежування слів крапками, які використовувалися раніше, не практикується, між словами розташовуються проміжками без крапок. Деякий період унціал і напівунціал існують як окремі стилі письма, функціонального розмежування використання малих мінускульних і великих маюскульних букв ще не існує. Щоправда виділення більшими розмірами перших букв на початках розділів (ініціали), а також розфарбовування їх червоною кіновар'ю або вохрою зустрічається у текстах, написаних рустикою, але регулярне використання великих букв на початку кожного речення починає застосовуватися лише з IX ст.

ТЕМА 4

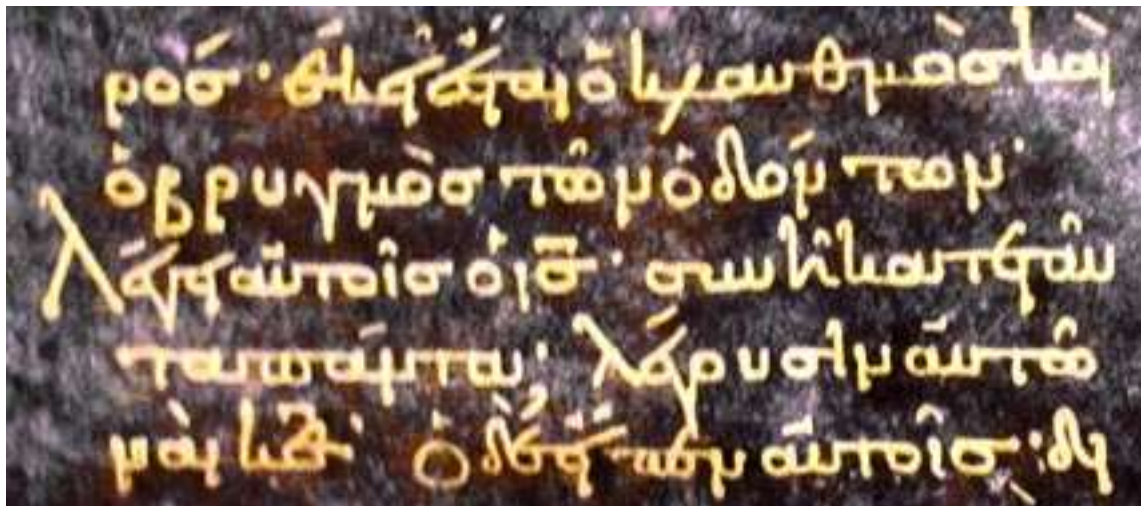
В Греції досить близький стилістичний аналог латинському унціалу з'являється у тому ж IV ст., він має великі букви зі схожими заокругленими елементами. З XVIII ст. таке грецьке письмо починають називати само унціалом, терміном, запозиченим з латинської палеографії. А у IV ст. греки певної назви для такого стилю письма, очевидно, не мали, іноді вони називали його «крупне» або «закруглене» письмо, іноді «гарне» письмо, підкреслюючи, очевидно, його відмінність від побутового курсиву. Таким стилем написані Ватиканська і Синайська Біблії, що вважаються одними з книги, які за свідченням історика Євсевія Кесарійського були виготовлені за наказом імператора Костянтин I для побудованих ним християнських храмів у Константинополі, новій столиці східної Римської імперії, що пізніше отримує назву Візантії.



Візантійський унціал. Рукопис IX ст.

Надалі грецький унціал з певними варіаціями продовжував використовуватися у Візантійській імперії до XII ст., але з IX ст. починає

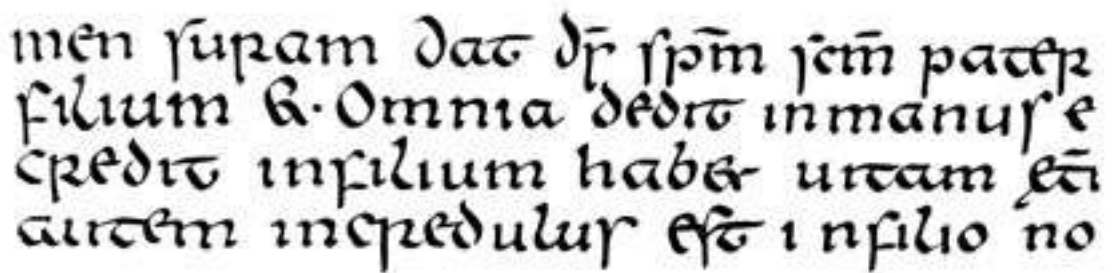
розповсюджуватися нове письмо, появу якого пов'язують із Студійським монастирем у Константинополі. Воно більш убористе, має невеликі букви з великою кількістю довгих виносних елементів. Його порівнюють з типологічно схожим латинським мінукульним курсивом і називають мінукульом, хоча генетичний зв'язок між латинським і грецьким мінукульним письмом відсутній. Грецьке письмо такого стилю характеризується великою кількістю скорочень і об'єднань двох розташованих поряд букв в один знак (лігатур, від *ligare* лат. – зв'язувати), чого не спостерігається в латинському курсиві, а також з'єднуванням кількох виносних елементів округлими штрихами і петлями. Показовою є грецька назва цього стилю «зв'язне письмо», яка може свідчити про вплив на нього тогочасного грецького курсиву.



Візантійський мінукул, виконаний золотом на зафарбованому пурпуром пергаменті. Рукопис IX ст.

ТЕМА 5

Після падіння у 476 р. Західної Римської імперії на її теренах виникають нові держави, народи яких пристосовують латинський алфавіт до фонетичних потреб своїх мов, в результаті чого формується ряд так званих національних латин. Графічною основою, на якій розвиватися писемність цих народів став римський напівунціал і мінукульний курсив, які набувають в різних частинах Західної Європи локальних особливостей.



men iuram dat dr spm jcm pater
filium & Omnia dedit in manus e
credit in filium habet vitam et
autem incredulus est i filio po

Англійське напівунціальне письмо IX ст.

Варіанти письма, які тут виникають у VI – IX ст., розподіляють на кілька регіональних груп: ірландсько-англосаксонську (Ірландія і Англія), меровінгську (Франція), вестготську (Іспанія), старо-італійську (Італія).

А також каролінгський мінукул, який починає розвиватися з IX ст. і серед тогочасних варіантів західноєвропейського письма посідає особливе місце. У 800 р. король франків Карл I коронується папою Римським і стає імператором заснованої ним нової Священної Римської імперії. Державною мовою своєї багатонаціональної імперії він робить класичну латину, а в її столиці Аахені засновує за взірцем античних академій Академією Карла Великого. В неї він запрошує європейських учених, які пишуть наукові трактати і випускають підручники, використовуючи римський напівунціал з елементами пізнього книжкового курсиву. Це письмо невеликими букви з незначним нахилом, без з'єднування їх одна з одною і з досить довгими виносними елементами. Воно легко читалося і не було складним для написання, тому стало швидко розповсюджуватися, у тому числі за межами імперії Карла, ставши на три наступні століття своєрідним європейським письмовим стандартом. Пізніше таке письмо отримує назву «каролінгський

мінускул», а в часи Карла його називали по-різному: «гальське письмо» (лат. scriptura gallicia), «франкське письмо» (лат. littera franciosa), сам Карл в імператорських указах щодо покращення випуску книг вимагав переписувати їх «добрим письмом» (лат. littera bona), маючи на увазі мінускул, який використовувався в його Академії.



Каролінгський мінускул IX ст.

В цей період відбувається остаточне функціональне розмежування великих та малих рядкових букв. Великими, багато прикрашеними ініціальними буквами, які могли займати пів сторінки, іноді і цілу сторінку прикрашали початки Євангелій і інших літургійних манускриптів в епоху меровінгів з VII ст., а в каролінгському мінускульному письмі усі речення починаються з букв дещо збільшеного розміру. Спочатку для них використовували букви римського квадратного капіталу або унціалу, іноді просто збільшували розмір рядкових букв, не міняючи їхніх графем. А в IX ст. з'являється спеціальний декоративний шрифт – версали, букви якого використовувалися в якості декоративних ініціалів, якими розпочинали розділи, а також деякі виділені речення. Букви версалів по контурах промальовувалися пером, іноді з доповненням орнаментів і інших декоративних елементів і часто ілюмінувалися фарбами.

ТЕМА 6

З розповсюдженням у IX ст. серед слов'янських народів Балкан і Східної Європи християнства, писемність у них з'являється власна. На початковому етапі використовувалося дві абетки, кирилиця та глаголиця. Кирилиця була створена на основі графіки грецького алфавіту з доповненнями, необхідними для передачі слов'янської фонетики, а букви глаголиці від кириличних геть відрізнялися, не маючи близьких аналогів і серед інших існуючих алфавітів. Традиційно вважається, що кирилиця була створена Кирилом (Костянтином Філософом), одним з двох братів Кирила і Мефодія – святих рівноапостольних слов'янських просвітителів, а походження глаголиці лишається не з'ясованим. Найбільше розповсюдження глаголиця отримала серед західних слов'ян, які були християнами римського обряду, тому після заборони в середині XI ст. Римокатолицькою Церквою богослужіння слов'янською мовою глаголиця виходить з ужитку і незабаром майже повністю зникає. А кирилиця продовжує використовуватися нині і не лише слов'янськими народами. У XX ст. на основі кириличної графіки були створені нові алфавіти багатьох народів колишнього СРСР. Найстарший збережений кириличний напис датовано 893 р., виявлено його в залишках храму в стародавній столиці Болгарії Преславі. У 988 р. київський князь Володимир робить християнство державною релігією Київської держави і привозить для побудованої ним у Києві церкви Богородиці (Десятинної) з кримського Корсуня (Херсонеса) ікони і літургійні приналежності, у тому числі книги. Розповідаючи про діяльність Володимирова сина, князя Ярослава Мудрого, літописець акцентує увагу на його любові до книг, однак жодної книги періоду князювання Володимира та Ярослава до наших днів не дійшло. Самими ранніми збереженими пергаментними кодексом Київської Русі є Остромирове Євангеліє, 1056-1057 pp., та «Ізборніки», 1073 і 1076 pp.



Остромирово Євангеліє, перша сторінка тексту від Іоанна. 1057 р.

Вони були копіями «Ізборника» болгарського царя Симеона I, перекладеного з візантійських збірок коментарів до святого письма, житій святих і деяких інших текстів, у тому числі античних авторів. Усі київські книги XI ст. написані уставом, який вважається кириличною трансформацією пізнього візантійського літургійного унціала, що був взірцем при створенні кириличного алфавіту (в російськомовній палеографії уставом іноді називають і візантійський унціал). Пропорції більшості букв уставу тяжіють до квадрату за винятком круглих **О**, **С**, **Є**, що мають вузьку мигдалеподібну форму, масивні засічки на вертикальних штрихах інших букв добре тримають рядок, пропри те, що букви **Р**, **З** і деякі інші мають довгі нижні виносні елементи. Над скороченнями і над буквами, які використовуються у якості цифр, розташовуються надрядкові горизонтальні штрихи (титли). Проміжки між словами відзначені однією по середині рядка. Початкові букви і слова речень не виділяються, а початкові букви розділів (ініціали) мають збільшений розмір і часто прикрашаються орнаментами при збереженні основних елементів графом рядкових букв. Написи-графіті, продряпані на стінах Софії Київської і інших храмів IX–XII ст. (у більшості випадків це

молитовні звернення до святих), повторюють у спрощеному вигляді форму букв уставного письма. На стіні Софії Київської



Абетка, продряпана на фресці Софії Київської. Середина XI ст.



виявлено продряпану на тиньковому шарі фрески повну тогочасну кириличну абетку. У Новгороді Великому археологами знайдено чотири вкриті воском дощечки-цери, з'єднані вставленими в отвори дерев'яними кілочками, тож це була книга-записник на зразок римських дерев'яних кодексів. На воску збереглися тексти кількох псалмів, написаних дуже старанно, такими ж уставними буквами, якими писали на

*Текст псалма на дощечці з воском
Перша половина XI ст.*

пергаменті, при цьому віск попередньо було розліновано. До псалмів не цих дощечках існував інший затертий текст, з якого вдалося прочитати рештки букв, що позначають число 6507 (дата, що за сучасним літочисленням є 999 р.), тож ці дощечки можна вважати найстаршою відомою на сьогодні кириличною книгою. З другої половини XII ст. уставне письмо Київської Русі трансформується, його букви стають меншими, виникає незначний нахил, з'являється більше виносних елементів, таке

письмо отримує назву напівустав. Пізніше в заголовках з'являється в'язь — стиль декоративного письма з великою кількістю лігатур.



В'язь. Рукопис XIVст. (перемальовування)

ТЕМА 7

У Західній Європі в цей період відбуваються зовсім інші процеси. У кінці XI ст. у Франції виникає мистецький стиль, який швидко розповсюджується в країнах римо-католицького віросповідання. У XV ст. такий стиль назвуть готичним або просто «готика». До народу готів він не має жодного відношення, тим не менше, така його назва стала терміном, яким нині визначають стиль західноєвропейського мистецтва і усієї культури періоду XII – XV ст. Перші яскраві прояви готичного стилю демонструє архітектура, в якій романські півциркульні арки і циліндричні склепіння, техніка зведення яких сягає римських часів, замінюються стрілочатими арками і нервюрними склепіннями. Висота соборів істотно збільшилася, пропорції центральних фасадів витягнулися, завершувати їх почали гострокутними щипцями, високими вежами і шпилями. Міняється в цей період досить швидко і стиль письма. Пропорції букв подібно фасадам соборів витягуються, внаслідок цього контри овальних форм окреслюються вертикальними штрихами, внутрішні частини букв звужуються і стають такими ж, як ширина вертикальних штрихів, такої ж ширини і проміжки між буквами. Кінець пера при заточці у цей період починають зрізати навкіс, внаслідок цього заокруглені деталі букв у верхніх і нижніх частинах набувають кутастої форми. Цей ранній варіант готичного письма, який виник у північній Франції, отримав назву текстура (лат. *textura* – тканина), оскільки написаний ним текст сприймається темним блоком, заповненим щільними вертикальними штрихами. В якості великих букв на початкових етапах розвитку готичного письма використовували ті самі версали, що і в каролінгському мінускулі, але згодом з'являються власні форми готичних великих букв з характерною кутастою декорацією, яка промальовувалася пером, версалів вини не витіснили.

**modo labia circa dentes meos, Misereamini
mei misereamini mei saltem vos amici mei:
quia manus domini tetigit me, Quare me
persequimini sicut deus: et carnibus meis sati-**

Текстура. Рукопис XIVст. (перемальовування)

Протягом XII ст. готичне письмо розповсюджується по усій Західній Європі, в різних регіонах якої починають виникати його локальні різновиди. Найбільш помітні трансформації виникають у ранньоготичному письмі Італії, пропорції букв якого не так витягнуті, в них частково зберігаються заокруглення, що робить значно зручнішим для читання не надто комфортний стиль текстури. Називають таке письмо круглоготичним або ротундою. Згодом воно розповсюджується і в Іспанії, але за межами південної Європи мало поширюється.

**castra regis. Janus vero filius vrosa: palatinus co
descenderat de rege. Qui cum audissent silēter vnani
armanerūt ⁊ impetū sup bohemos qui castra deuastat
Contriuitq; dñs eos in ore gladij hungaroz ⁊ diran**

Ротунда. Рукопис XIVст. (перемальовування)

В XIV ст. у Франції, де зародилася первинні форми текстури, виникає проміжна стилістична форма між текстурою і ротундою італійської готики,

**l'inc - comment maxellius prist l'acte de fixatuse /
quantiebit comment ses prifomneze plouuoient le se
prist aplouuer. Nous lifons au ssien cemesme eluxaf
comment cezav horant la teste rompee son emmeinn d**

Бастарда. Рукопис XVст. (перемальовування)

яка отримує назву бастарда (від французького змішаний). В її буквах багато гострокутних форм, але порівняно з текстурою вони ширші і краще читаються, букви мають нахил, який нагадує скоропис. З XV ст. схожий стиль письма з'являється в Німеччині, але він прямий, його називають швабахер (швабське письмо). У цілому готичне письмо в Німеччині зберігалося найдовше, у тому числі і в ранньому варіанті текстури, паралельно з якою виникають його нові різновиди. Один з них, фрактура (нім. Fraktur – надлом) із застосуванням каліграфічних декоративних доповнень, розроблений для оформлення грамот і урочистих текстів, продовжував широко використовуватися і після винаходу в середині XV ст. друку набірними літерами. У 1513 р. в Аугсбургу на замовлення імператора Максиміліана фрактурою було надруковано Молитовник, який ілюстрували Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах і інші видатні митці Північного Відродження. Використання фрактури у Німеччині продовжувалося і в XVII, і в XVIII ст.

Es werden etwan vnter die Fraktur Buchstaben / einer an-
dern schriefft Buchstaben gemengt vnnd geschrieben / als
solte sie dardurch einer andern art vnd verendert sein / die
sie dann warlich wol sein mag / dunckt mich / so man ein

Фрактура. Друкарський шрифт із Аугсбургу. 1708

ТЕМА 8

З розвитком у XIV ст. ренесансної культури, орієнтованої на відродження античних традицій в усіх сферах художньої творчості і науки, твори середньовічного мистецтва починають оцінюватися чим далі, тим більш негативно. В цей період виникає і термін «готика», яким італійські гуманісти стали називати спочатку середньовічні собори, безпідставно пов'язуючи їх з народом готів, яких вважали втіленням грубості і варварства. Потім така назва переходить на стилі середньовічного письма, які викликають у гуманістів таке ж несприйняття, як внаслідок їхніх специфічних художніх якостей, так і тому, що готичними почерками переписувалися у той період церковні книги, які гуманістів не надто цікавили. Свою увагу вони зосереджували на творах письменників і вчених античної доби, тексти яких у більшості своїй збереглися в копіях, виготовлених у скрипторіях імперії Карла Великого. Відтак, каролінгський мінукул, яким були у той період переписані античні тексти, став для гуманістів взірцевим прикладом раціональної простоти і вишуканості. Дійсно він був значно комфортнішим для сприйняття, ніж усі варіанти середньовічного письма, але в XV ст. його

вважали, знову ж таки безпідставно, справжнім стилем письма греко-римської античності. Засновником гуманістичної культури вважають італійського поета і філософа Франческо Петрарку (1304 – 1374), він же

**fateor Italı tps erat amıcorıs · 7 natıu
7 statē iā nıquillıor debebat orō · Date
amıa · Et tu lector quısqles/pante orō.
tet · nı qz idmeli · 7 qz cōtıatıdıffıale**

Рукопис Ф. Петрарки (перемальовування)

першим виступив і проти використання готичного письмового стилю, підкреслюючи його незручність і нераціональність. Свої тексти Петрарка

писав почерком, який назвав антиквою (лат. Antiquus — стародавній). В ньому поєднувалися риси каролінгського мінускулу з італійською ротондою, порівняно з якою письмо Петрарки було менш контрастним, завдяки чому воно краще читалося. Тростяне перо в цей період почали замінити пташиним, яке було м'якшим, що дозволяло робити плавні натиски, регулюючи товщину ліній. Рукописні тексти XIV–XV ст., виконані у такому стилі, нині називають письмом Петрарки, а частіше гуманістичним мінускулом. Для заміни ломбардських версалів, які використовувалися і у каролінгському мінускулі, і у готичному письмі у якості великих букв, гуманісти звернулися вже до справжньої античної традиції, копіюючи римські квадратні капітали, ними вони писали заголовки, виділяли початкові рядки текстів і початкові букви речень. Показовою рисою гуманістичного мінускула є також те, що кінці вертикальних ліній малих букв отримують такі самі засічки, як і стійки великих букв, що дозволяє чітко тримати рядок і чого не було у

ntionem uergit : hanc in confortem &
sociam expetiuit . Vladislaus Boemiac
ntans : qui pannonico regno successit : ha
ipar Mathiae gloria futurus per crebro

catorum cont
est salus super 1

Гуманістичний мінускул XV ст. Італія

каролінгському мінускулі. Але гуманістичним мінускулом писали лише в містах Верхньої Італії, передусім у Флоренція і Болоньї, в інших частинах Італії, як і в усій Європі в XIV ст. готичне письмо ще панує. Лише у

другій половині XV ст. з'являються перші приклади використання елементів стилю письма Петрарки, але вже у відлитої з металу шрифтах, призначених для друку набірними літерами. А винахідник європейського набірної книгодрукування і технології відливання для нього металевих літер, Йоганн Гутенберг працює ще виключно з готичним шрифтом.

ТЕМА 9

Тиражування текстів технікою високого друку, тобто виготовлення відбитків фарби, нанесеної на рельєфний текст чи зображення, вперше почали застосовувати у Китаї, батьківщині паперу, матеріалу, що і донині є основним носієм друкованої продукції. З VII ст. у Китаї ієрогліфічні тексти і зображення починають вирізьблювати на дерев'яних дошках, які змазують фарбою і застосовують для друку на паперових сувоях. На самому другого тисячоліття китайський майстер і винахідник Бі Шен починає друкувати тексти набірними ієрогліфами. Кожен ієрогліф він вирізав на глиняному кубуку, потім надавав глині тривкості, випалюючи її у вогні, і складав з таких керамічних ієрогліфів тексти, які так само друкував фарбою на папері. Такий спосіб друку отримав певне розповсюдження не лише у Китаї і за його межами, але ієрогліфічне письмо має велику дуже кількість знаків, відповідно потребує таку ж кількість набірних елементів. Тому на сході набірний друк не зміг замінити друку з різьблених дерев'яних дощок, який продовжував застосовуватися до XIX ст., коли його витіснили вже новітні європейські поліграфічні технології. У Європі техніка друку з дерев'яних різьблених дощок (тут вона отримує назву ксилографії) з'являється у XIII ст., одночасно з розвитком промислового виробництва паперу, що приходить з Китаю за посередництвом арабів. У арабів європейці перейняли і гру в карти, яка дуже швидко розповсюдившись, потребувала великої кількості однотипних зображень, що стимулювало розвиток ксилографії. Перші ксилографічні книги з'являються в Європі у XIV ст. і отримують певне розповсюдження у Німеччині і Нідерландах. Порівняно з самими дешевими книгами, переписаними вручну, ксилографічні книг були ще дешевшими, але різьблення дошки для друку однієї сторінки в залежності від кількості тексту і складності ілюстрацій потребувало значного часу, від кількох днів до кількох тижнів. Тому з винайденням в середині XV ст. друку набірними металічними літерами, які можна було використовувати необмежену кількість разів, набираючи ними різні тексти, випуск ксилографічних книг

припинився. Ксилографію продовжували застосовувати лише для доповнення набірних текстів декоративними ініціалами, орнаментами та для ілюстрування книг.

Винайдена і впроваджена німцем Йоганном Гутенбергом (1394/1399 – 1468) революційна технологія набірної книгодрукування складається з двох основних технологічних процесів. Перший, це виготовлення металічних літер для виконання набору, другий це друку набраних цими літерами текстів із застосуванням преса. Процес виготовлення літер розпочинався гравіюванням пуансонів – сталіх брусків на торцях яких вирізалася дзеркально обернене опукле зображення букви. Пуансонами у мідній пластині карбувалися матриці – заглиблені форми букв, які утворювалися опуклістю пуансона, по якому ударили зверху молотком. Після цього мідна пластина розрізалася на ділянки з матрицями окремих бук, які вставлялися у словолитну форму в якості денця, а з протилежної відкритої сторони форма заливалася гартом – сплавом свинцю, олова і цинку. Склад сплаву, який був, очевидно, особистим винаходом Гутенберга, виявився настільки раціональним (плавився при відносно низькій температурі, після застигання був достатньо твердим), що використовувався в друкарстві без істотних змін пів-тисячоліття, до появи у XX ст. фотонабірних технологій. З отриманих у такий спосіб літер (металічних гартових брусків з опуклими дзеркальними зображеннями букв на торцях) у спеціально пристосованих дерев'яних скриньках набирали рядки тесту, які переносилися на панель, друкарського столу, де з них викладалася шпальта набору сторінки чи одночасно кілька шпальт кількох сторінок. На шпальти, зафіксовані на столі дерев'яною рамкою, наносилася друкарська фарба, її в'язучим в часи Гутенберга була оліфа. Після цього на набір накладався лист зволоженого паперу, який прижимався до набору гвинтовим пресом. Для забезпечення рівномірного тиску преса між ним і папером поміщався шар пом'якшуючого матеріалу, найчастіше це був лист пергаменту, закріпленого на спеціальній рамі, на якій розташовувалися і пристрої для точної фіксації розташування паперу, що

було необхідно у випадках, коли текст друкувався двома фарбами (у два прогони) або доповнювався ксилографічними ініціалами. При друкуванні ксилографічних книг без застосування преса папір до гравійованої дерев'яної дошки притирався тампоном або рукою, внаслідок цього на ньому відбивався рельєф дошки, тому при такій технології двосторонній друк був неможливим. Застосований Гутенбергом друк за допомогою преса вперше давав можливість друкувати на обох сторонах листа. Тож після друку на одній стороні паперу його лист висушувався, після чого знову зволожнювався і друк виконувався на його звороті.



Сторінка 42-рядкової (В42) Біблії Й. Гутенберга

Від друкарів, які працювали у XV ст., до сьогодні не дійшла жодна металічна літера, пуансон чи матриця, про шрифти, які вони застосовували, знаємо лише зі збереженої друкованої продукції. Гутенберг, як зазначалося, виготовляв шрифти лише готичного стилю, це була текстура, якою в Німеччині переписувалися на той час усі церковні книги. Досліджуючи варіації малюнка шрифтів друкарської спадщину Гутенберга сучасні дослідники поділяють їх на дві групи. Вони мають умовні назви, шрифт В36 та шрифт В42, що пов'язано з їх використанням у двох виданнях Біблії, одне з яких має умовну назву «Біблія 36-рядкова» (мала 36 рядків на стовпчик на сторінці), друга «Біблія 42-рядкова» (від 40 до 42 рядків на стовпчик), при середньому розмірі сторінок у обох Біблій в обрізаному стані 30х40 см.

Першою була надрукована 42-рядкова Біблія, тим не менше, шрифти групи В36 були відлиті раніше, оскільки ними Гутенберг, переїхавши у 1447 р. до Майнца, друкував свої перші роботи, видання латинської граматики Доната, календарі (іноді цей шрифт називають, виконував інші дрібні замовлення (іноді цей шрифт позначають ДК – від Донат-календарі). Цими замовленнями Гутенберг збирав кошти для основної, задуманої ним роботи – великої 42-рядкової Біблії. Її шрифт цієї Біблії В42 порівняно зі шрифтом В36 був трохи вужчий і тонше промальований. Вважається, що взірцем для шрифту цієї Біблії Гутенберга, як і для її загального оформлення був рукописний фоліант великої Біблії Майнцького собору. Робота над друком 42-рядкової Біблії розпочалася, очевидно, у 1452 р., а завершилася через 3-4 роки, оскільки на палітурці одного з екземплярів цієї Біблії палітурником поставлена дата «серпень 1456 р.». Ця Біблія має 1282 сторінки, які перепліталися частіш усього у два томи, іноді у три. Об'єм тиражу не відомий, очевидно, не більше 200-300 примірників, з яких збереглося 47 повних екземплярів і півтори сотні розкомплектованих фрагментів, з них 12 екземплярів надруковано на пергаменті, останні на папері. Пергаментні і паперові примірники прикрашені намальованими вручну фарбою ініціалами і орнаментами. Існують свідчення, що частину

надрукованого на пергаменті тиражу, (пергаментних екземплярів було, очевидно, до чотирьох десятків) вдалося продати як рукописи. Тому Гутенберг, замовляючи ручну декорацію цієї книги, свідомо імітував оформлення рукописних манускриптів. З цією ж метою пуансони для відливки літер шрифту B42 він нарізав у кількох екземплярах, варіюючи форму кожної букви з метою імітації рукописного почерку. Вихідних даних ні ця Біблія, ні жодне з інших видань Гутенберга не має, на жодному з них не позначено і імені друкаря – намагаючись тримати у секреті деталі свого винаходу він не афішував свого авторства.

ТЕМА 10

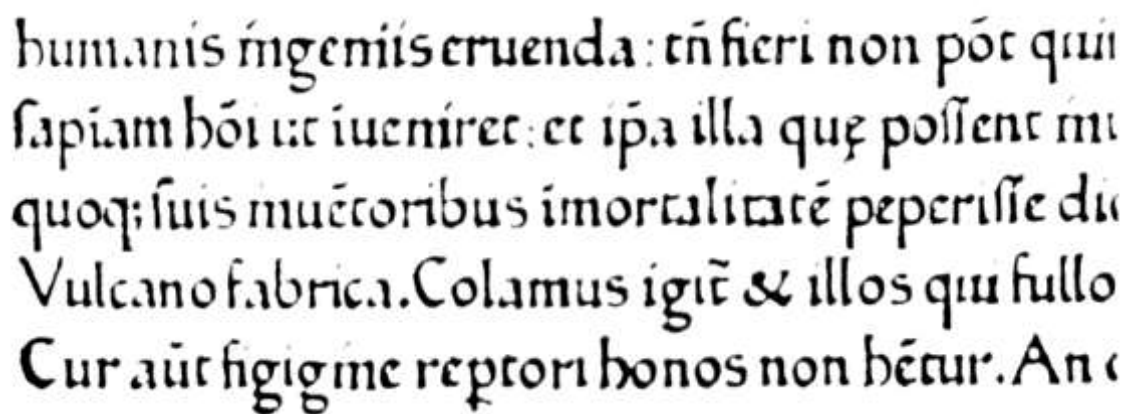
Однак приховувати довго технологію друкарського процесу Гутенбергу не вдалося. Друкарська робота трудомістка і потребує помічників, які беруть безпосередню участь у процесі. Окрім того, достатніх коштів для друку 42-рядкової Біблії Гутенберг так і не зібрав, тому позичив гроші у майнцівського купця і адвокати Йоганна Фуста, який згідно угоди мав отримати частину тиражу надрукованої Біблії. Сутність винаходу Фуст зрозумів відразу ж і відразу оцінив його перспективність. У 1455 р. він почав вимагати від Гутенберга повернення боргу з банківськими процентами, але боржник грошей не мав і Фуст подав позов до суду (збережені документи цього судового процесу є нині одним з основних джерел інформації про друкарську діяльність Гутенберга). У результаті Фуст відсудив у Гутенберга більшу частину обладнання і майна його друкарні, у тому числі додаткову частину готового тиражу 42-рядкової Біблії. А головне те, що до Фуста перейшов головний підручний Гутенберга, Петер Шефер, утаємничений в усі деталі друкарського виробництва. З ним Фуст відкрив власну друкарню, яка через 11 років, після смерті Фуста перейшла у повну власність Шефера і працювала під його керівництвом ще 36 років. За період роботи цієї друкарні вона випустила більше 280 найменувань книг, переважно великого формату. А першою її роботою було завершення у 1457 р. друку Псалтиря (її називають Майнцівський Псалтир), розпочатого, очевидно, ще Гутенбергом, хоча існує думка, що у друкарні Фуста-Шефера друкувався увесь тираж цієї Псалтирі. У всякому разі, в колофонах (вихідні дані у кінці книги, які на той час заміняли титульний аркуш) збережених її екземплярів вказані імена видавців Йоганна Фуста і Петра Шеффера, в них також відтиснута з дерев'яної дошки, різьбленої в техніці ксилографії сигнатура друкарні. Ініціали і написи рубрикації Майнцівської Псалтирі надруковані в такій же ксилографічній техніці з двох дощок червоним і синім кольорами. При цьому у тексті колофона видавці підкреслюють, що друк виконано майстерно виготовленими літерами без «писання пером». Тобто їх підхід до своєї

роботи був принципово відмінним від підходу Гутенберга, який маскував набірний друк, імітуючи рукописну книгу і замовляючи художниками живописні орнаменти і ініціали. Але надрукована Майнцівська Псалтир гутенбергівським шрифтом В36. Кому дістався після розподілу друкарні Гутенберга шрифт В42 не відомо, оскільки окрім 42-рядкової Біблії ним не надруковано більш нічого іншого, принаймні нічого не збереглося. Якась частина літер раннього шрифту Гутенберга (можливо їх матриць або пуансонів) після розподілу його мана лишилася і у нього, оскільки вже після суду цим шрифтом була надрукована наступна 36-рядкова Біблія Гутенберга, яка й дала цьому шрифту назву В36. До сьогодні збереглося 13 екземплярів цієї Біблії, на одному з яких стоїть написана від руки дата 1461 р., а друк цієї Біблії було розпочато, очевидно, у 1458 р. Однак конкурувати на рівних з друкарським підприємством Фуста-Пфістера Гутенберг не мав можливості. Окрім 36-рядкової Біблії він виконав ще кілька дрібних замовлень після чого друкарську діяльність припинив. Помер Іоганн Гутенберг 3 лютого 1468 р.

Після смерті Гутенберга його шрифт В36 якимось чином дістався Альбрехту Пфістеру, який відкрив друкарню у Бамберзі, що після Майнца став другим містом, у якому почали застосовувати техніку друку набірними літерами. Тому існує думка, що і Гутенберг друкував 36-рядкову Біблію не у Майнці, а у Бамберзі. Майже одночасно з Бамбергом друкарні виникають у Страсбурзі, Кьольні, Аугсбурзі, а також інших німецьких містах. Ще за життя Гутенберга набірний книгодрук починає розповсюджуватися і поза межами Німеччини. У 1465 р. він з'являється в Італії, близько 1468 р. у Швейцарії, у 1470 р. у Франції, 1473 р. Бельгія, Польща і Угорщина, 1476 р. Англія і Чехія, 1482 р. Австрія, Данія, Швеція, 1487 р. і інші європейські країни. Швидко розвивається друк національними мовами, у тому числі слов'янською кирилицею (1490-ті рр. Польща, Чорногорія, Румунія). Церковні книги літургійного призначення ще досить довго переписують за традицією вручну, тим не менше, дешевий набірний друк швидко розповсюджується і в цьому секторі, показово, що більшу частину

друкованої продукції перших десятиліть її існування складають книги саме церковного змісту. А пізніше з розширенням попиту на дешеву друковану продукцію невибагливого оформлення частка друкованих книг світської тематики швидко зростає дуже швидко, це підручники і посібники різного змісту, наукові трактати, переклади грецької і римської класики, а також твори сучасних авторів. У 1477 р. видається перший друкований словник, німецько-італійський. Набірні шрифти цього періоду подібно індивідуальним почеркам відрізняються пропорціями та особливостями малюнку, оскільки кожен видавець виготовляє їх самостійно або індивідуально замовляє. Але на протязі майже усього XV ст. абсолютна більшість друкарів незалежно від тематики і жанру текстів використовують лише готичні шрифти.

Першими друкарями Італії були німець Конрад Свейнхейм і чех Арнольд Паннарц, які за деякими свідченнями були колишніми співробітниками друкарні Гутенберга. В Італію вони поїхали на запрошення ченців монастиря бенедиктинців у Субіако де працювали спочатку, а в 1467 р. переселилися у Рим. Свій шрифт вони нарізали в стилі рукописного



humanis ingeniis eruenda: tñ fieri non pōt qui
sapiam hōi ut iueniret: et ip̄a illa quę possent in
quoq; suis mūctoribus immortalitatē peperisse di
Vulcano fabrica. Colamus igit̄ & illos qui fullo
Cur aut̄ figigine reptoni honos non hētur. An

Готична антиква К. Свейнхейма і А. Паннарца. 1465 р.

італійського гуманістичного мінускулу, хоча в ньому ще відчутні елементи ротунди, тому його нині називають готичною антиквою. У 1458 р. король Франції Карл VII відряджає ювеліра і гравера Ніколя Йенсона (Жансона) до Німеччини навчитися у Гутенберга книгодрукуванню. Поїхавши до Німеччини Йенсон прожив там одинадцять років, ставши досвідченим друкарем, але у кого він навчався, не відомо, оскільки свідчення

про його контакти з Гутенбергом, чи з його конкурентами відсутні. Припускають, що він працював пуансоністом у друкаря Йоганна Шпеєра. До Франції після роботи у Німеччині Йенсон з якихось причин не повернувся, а поїхав до Італії де у 1469 р. заснував у Венеції власну друкарню. Перша її книга «Листи Цицерона Бруту» виходить друком у 1470 р., малюнок її шрифту засновано на формах гуманістичного мінускулу. Як і в ньому для великих букв, використані графеми букв римського капіталу зі збереженням їх стилістичного оформлення, а форми малих трансформовані власним стилем Йенсона, але зі збереженням деталей, що відображають логіку роботи ширококінечним пером (дуктальний принцип). Вертикальні лінії букв шрифту широкі, а горизонталі тонкі, співвідношення їх товщини (контраст шрифту) 1:2. Скісні штрихи, нахилені вправо, тонкі, а штрихи, нахилені вліво, широкі, що пов'язано з нахилом ширококінечного пера, яке при звичному положенні кисті руки по відношенню до ліній рядків тексту знаходиться під кутом приблизно 80°, цим же пояснюються скошені вліво потовщення напливів округлих елементів. Вертикальні штрихи усіх великих букв вверху і внизу мають невеликі засічки трапецевидної форми, у вертикальних штрихів малих букв такі ж засічки внизу а їх верхні засічки з лівим нахилом. Цей шрифт Йенсона нині вважається прототипом сучасної

pietate successit: fœlice hac hæreditate a parētibus ac
coniunctus quum geminos genuisset castitatis amo
dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Iacob qui ppter
prouētum Israel etiam appellatus est duobus noību
uirtutis usū. Iacob eīm athletā & exercētem se latine

Друкарський шрифт Ніколя Йенсона. Венеція, 1470.

антикви, оскільки графеми його малих букв зберігаються в латиниці практично незмінними до сьогодні. Довершеність форм цього шрифту дає підставу думати, що це був не перший шрифт Йенсона, нарізаний у такому стилі, але жодна з його попередніх друкарських робіт не збереглася.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzß
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
1234567890&?

Антиква Н. Йенсона (реконструкція А. Кудрявцева).

До смерті у 1480 р. Йенсон видав близько 150 найменувань книжок. Окрім антикви він друкував їх готичною ротундою, яку використовував для наукових, богословських, юридичних книг та книг по медицині, а літературні і історичні твори друкував антикво, яка стає надалі взірцем для розробників шрифтів такого типу. У 1471 р. Йенсон нарізає і відливає комплект літер грецького алфавіту, малюнок якого й нині вважається одним з найкращих.

Форми антикви Йенсона досить швидко починають використовуватися у Німеччині і в інших країнах. У 1474 р. схожий шрифт у Аугсбурзі нарізає Адольф Руш, яким він друкує твори Плутарха, Сенеки і інших стародавніх римських авторів, подібними шрифтами німецькі друкарі з 1470-х рр.

користуються у Парижі. З 1486 р. такий шрифт застосовує Базельський типограф Йоганн Амербах, після чого він починає швидко поширюватися. Тим не менш, в кінці XV ст. і в перші десятиліття наступного століття готичні шрифти ще панують майже в усій Європі. Водночас відбувається тематичне розмежування шрифтових стилів: юридичні, богословські і книги літургійного використання друкуються готичними шрифтами, а для античної класики і сучасної художньої літератури використовують шрифти типу антикви, хоча у виданнях літератури національними мовами перевагу віддають найчастіше готиці. Втім у різних це розмежування мало різний характер, у Німеччині до середини XVI ст. уся німецькомовна література друкувалася лише готичними шрифтами, а шрифти типу антикви використовувалися лише для іншомовних текстів і окремих перекладів, а в Італії вже в перших десятиліттях XVI ст. антиква починає активно витісняти готичні шрифти незалежно від змісту і жанру книг.

ТЕМА 11

На рубежі XV-XVI ст. Венеція становиться ведучим центром книгодрукування і одночасно одним з найбільших європейських наукових центрів. У 1490 р. у Венеції Альд Мануцій відкриває видавничий дім Альд, який проіснував близько 90 років. На титульних аркушах книг свого видавництва, що отримали назву «альдини», Мануцій поміщав гравійований фірмовий знак з якорем і дельфіном, скопійований з античних монет. У 1500 р. Мануцій засновує у Венеції за взірцем Академії Платона в Афінах «Нову Академію», в якій працюють вчені з різних країн Європи, а більш усього греків, які тікають із Константинополя, захопленого у 1453 р. турками і разом зі своїми бібліотеками осідають у Італії. Послугуючись книгами їхніх бібліотек Мануцій видає в перекладах латиною твори грецьких письменників-класиків, вчених та філософів, серед яких 5 томів творів Аристотеля. Для широкого кола читачів видавничий дім Альд друкує твори сучасних йому італійських авторів. Шрифти для своїх видань Мануцій замовляв болонському пуансоністу Франческо Гріффо (Франческо ді Болонья), який орієнтувався на малюнок антикви Йенсона, трохи змінивши

Hora quale animale che per la dolcezza, lo occulto dolo non perpen-
de, postponendo el naturale bisogno, retro ad quella inhumana nota sen-
cia mora cum uehementia festinante la uia, io andai. Alla quale quando
essere uenuto ragione uolmente arbitraua, in altra parte la udiua, Oue &
quando a quello loco properante era giunto, altronde apparea essere affir-
mata. Et cusi como gli lochi mutaua, similmente piu suaue & delectuo-
le uoce mutaua cum celesti concenti. Dunque per questa inane fatica,
& tanto cum molesta sete corso hauendo, me debilitai tanto, che apena
poteua io el lasso corpo sustentare. Et gli affannati spiriti habili non essen

Антиква пуансоніста Ф. Гріффо у книзі «Гіперомахія Поліфіла, 1499 р.

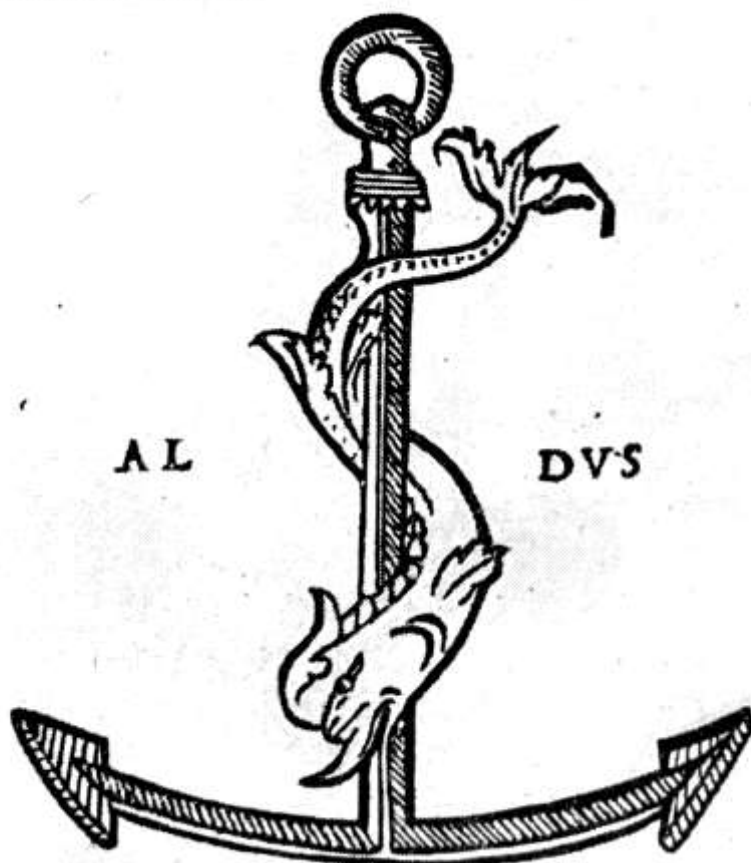
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzß
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
1234567890&?

Антиква «Бембо» пуансоніста Ф. Гріффо (реконструкція А. Кудрявцева)

форму деталей деяких його букв і зробивши їх трохи вужчими і стрункішими без вади для зручності читання. Такий варіант шрифту отримав назву Бембо, яка походить від прізвища автора твору, при друці якого такий шрифт було застосовано вперше, це видана 1495 р. книга П'єтро Бембо «Про Етну». У 1499 р. удосконаленим варіантом цього шрифту була надрукована «Гіперомахія Поліфіла». В декоративному оформленні своїх книг Мануцій був стриманим, але їх дизайну уділяв виключну увагу, будучи тут у багатьох відношеннях новатором. Він першим визначив оптимальні пропорції полоси набору в її співвідношенні з площею полів, які у його видань завжди великі. Водночас Мануцій першим почав випускати малоформатні видання, розмір яких зменшив до 1/8 стандартного листа паперу, приблизно 20х30 см. Це майже відповідає сучасному формату А4, який нині не вважається малим, але

у той період найбільш розповсюдженим розміром книг був формат 30х40 см.

*Rulæ & Philomela, quamvis Ovidij esse dicuntur,
non magis tamen ipsius sunt, quàm Sabini
tres illæ, quæ illi ascribuntur, epistolæ. Neqd
tamen desyderari à nobis posset: hæc etiam
adiunximus.*



*Курсивний шрифт пуансоніста Ф. Гріффо на титульній сторінці
видань А. Мануція.*

Порівняно з такими книгами малоформатні видання Мануція були багато зручнішими для читання, значно дешевшими, а головне їх можна було брати з собою в дорогу. Для набору текстів у таких книгах Мануцій у 1499 р. замовив Гріффо спеціальний убористий шрифт з трохи нахиленими буквами, форми яких імітували почерк писарів канцелярії Ватикану. Такий компактний нахилений типографський шрифт отримав назву курсив, нині в англomовному шрифтознавстві шрифти нахиленого малюнку з імітацією букв

рукопису називають «італік» (italic) за місцем появи першого набірнього шрифту такого типу, а прямі шрифти називають «роман» (roman), оскільки їх форма, пов'язана з римським квадративим капіталом. Тим не менш, у перших нарізаних Гріффо курсивах, для великих букв використовувався прямий малюнок, нахил великих букв у курсивах з'являється кількома десятиліттями пізніше Мануція. У 1502 р. Венеціанський сенат видав Мануцію десятилітній привілей (монополію) на його використання. Однак конкуренти Мануція як у самій Італії, так і за її межами порушували його патентні права на використання курсиву, у тому числі робили підробки його видань, які користувалися великим попитом. Намагаючись захистити свою продукцію, Мануцій у передмовах до книг, звертаючись до читачів, пише, що його видання надруковані на якісному папері і гарним шрифтом, а не «галльським», який використовують підробники (галльським письмом свого часу називався попередник антикви, мінукул Петрарки, який, очевидно, і мав на увазі Мануцій).

ТЕМА 12

XVI ст. був періодом протистояння і боротьби ренесансного шрифтового стилю, заснованого на античній художній традиції, зі шрифтами середньовічної готики, яка в решті решт була витіснена антиквою, залишившись деінде лиш в заголовках та декоративних написах. Найдовше текстові готичні шрифти використовувалися в Німеччині, Нідерландах та у Скандинавії, де вони існують і в XVII ст. Англія відмовляється від них у кінці XVI ст., у Франції і Іспанії їх перестають використовувати в середині століття. А розпочався процес в середині XV ст. в Італії, але біля його витоків стояли не видавці книг і не виробники шрифтів, яких цікавив передусім збут продукції. На смаки замовників вони реагували, але формували їх не вони, а ведучі художники і вчені епохи, які дедалі більше захоплювалися античною культурною спадщиною.

У 1463 р. італієць Феліче Фелічіано публікує результати спільних з Даміано да Майолем досліджень напису на колоні Траяна (113 р.), він промальовує букви цього напису на модульній сітці і вираховує їх пропорції. Такими дослідженнями займався також Леонардо да Вінч^I, на кількох збережених сторінках одного з його втрачених трактатів представлені креслення двох букв цього напису.

Витонченість малюнку античних капіталів будоражила не лише художників, у 1509 р. італійський математик Лука Пачолі публікує трактат «Божествена пропорція» з розділами про пропорції людського тіла, пропорції архітектури, а також про побудову букв латинського алфавіту. Пунсоністів практиків подібні теоретичні побудови і розрахунки початково не надто цікавили, оскільки нарізаючи дуже невеликого розміру пуансони, вони покладалися на інтуїтивне пропорційне відчуття. Однак згодом прагматичні практики починають розробляти подібні теорії й самі. Зокрема французький художник-гравер, типограф та книготорговець, Жоффруа Торі, після кількох поїздок до Італії, де він студіював у Альда Мануція та вивчав старожитності античного Риму, по приїзді до Парижу публікує у 1529 р. естетичний трактат

«Квітучий лук». Значна його частина присвячена побудові латинського шрифту з аналізом пропорцій букв римського квадратного капіталу на колоні Траяна, які з цього часу для розробників шрифтів стають хрестоматійним взірцем.

Чарівна принадливість римського письма не могла не привернути увагу видатного майстра Північного Відродження, Альбрехта Дюрера, який у 1513 р. розробив для друку Молитовника імператора Максиміліана удосконалену версію готичної фрактури, займався теоретичним аналізом шрифтів різних стилів. Пропорційні схеми готичної текстури, та букв напису на колоні Траяна Дюрер опублікував 1525 р. у трактаті «Настанова до вимірювання циркулем та лінійкою у лініях, площинах та цілих тілах Керівництво до виміру циркулем та лінійкою». Це був чи найперший математичний трактат німецькою мовою, який навчає геометрії, лінійній перспективі та побудові форм (корпусів) за допомогою циркуля та лінійки. У цьому творі Дюрер опирається на досвід античної геометрії та архітектури, а саме на праці Евкліда та Ветрувія, будує літери латинського алфавіту на основі квадрату, вписує у нього коло. Але найдосконалішим інструментом Дюрер вважав саме людське око, тому певні елементи в накресленні знаків радив таки малювати від руки й на око коригувати.

Жодному з граверів, які раніше займалися нарізкою пуансонів для відливки типографських шрифтів, не спадало на думку розраховувати розміри деталей своїх літер циркулем та лінійкою, але з цього часу такі трактати набули популярності і почали впливати на художній клімат епохи, що сприяло свідомому відношенню до різних історичних стилів, у тому числі до різновидів шрифтових форм.



Albrecht Dürer. Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen. Nürnberg. 1525

Альбрехт Дюрер. Настанова до вимірювання циркулем та лінійкою у лініях, площинах та цілих тілах. Нюрнберг. 1525

ТЕМА 13

Якщо аналізувати становлення та розвиток сучасного шрифту наборового, можна сказати напевно, що його історія починається з епохи Відродження. Власне, у добу Ренесансу традиції античності відроджуються і поширюються у всіх сферах суспільного життя. Тому не випадково подвижники цієї доби спрямовують свій творчий потенціал на аналізу римського капітального письма, що висікали на триумфальних арках та надгробках.

Пізнє готичне письмо буяло декоративністю, а зчаста й химерністю. Оттим втратило ясність накреслення літер і вельми ускладнило процес читання. Просте, красиве і безперечне у своїх пропорціях римське письмо фактично зникає у Середньовіччі, але повертається і відкривається з новою потужною естетичною силою в епоху Відродження. Саме у цей час відтворене римське капітальне письмо отримало назву „антиква”, що з латини перекладається як „старовинний”. І хоча перші інкунабули (книги надруковані до 1500 від лат. *incunabula* — колиска) друкувались готикою, вони лишень копіювали рукописну книгу, та винахід і розвиток книгодруку впотужнив повне панування антикви майже у всіх сферах тогочасного суспільного життя.

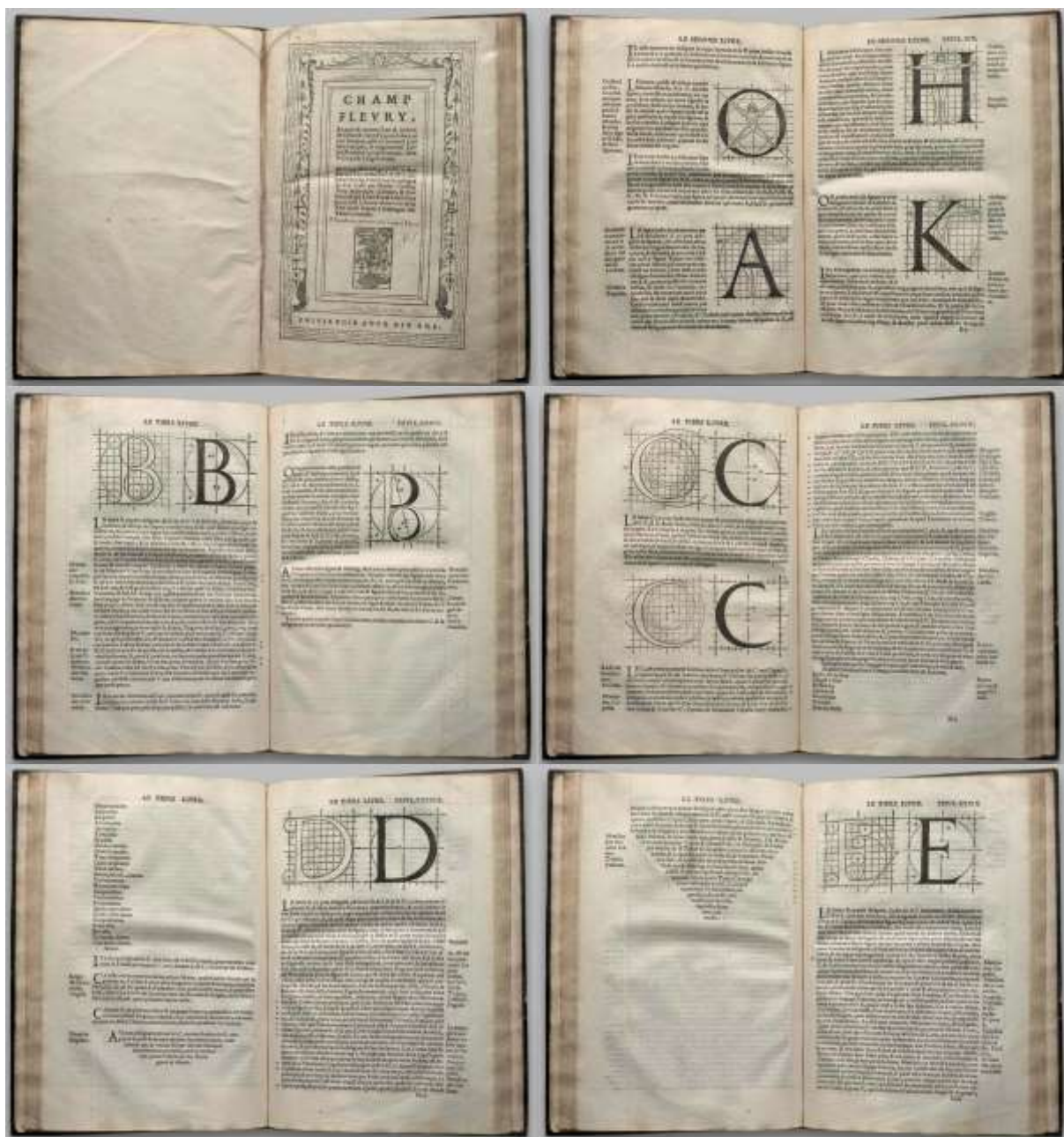
Важливою ознакою становлення латиниці та її високої естетичної властивості є перменентна увага до створення і розвитку латинського шрифту. Серед найвизначніших імен, які своєю благородною працею зробили неоціненний внесок у Світову скарбницю, є видатний французський вчений-гуманіст, видавець, книгар, гравер, видатна особистість своєї доби — Жоффруа Торі. Можна з упевненістю сказати, що він є одним із перших створителів найпотужного вектору генези сучасного шрифту наборового та розвитку світової друкарської справи, чим неабияк вплинув на типографічне мистецтво сьогодення. Аби зрозуміти його ролі, перше необхідно, бодай, побігло ознайомитись із барвами, умовами, соціальним тлом доби, на яку припали роки його великої справи.

У часі (1440-і) винахід книгодруку Гутенбергу, збігся із черговою зміною епох. Відходила у минуле доба Середньовіччя, натомість Ренесанс набував своєї упевненої ходи. Мистецтво книжки поволі переходило від рукописного тексту на, так зване, механічне письмо. Як вже зазначали, перші інкунабули старанно і дбайливо намагалися лише відтворити манускрипти, писані дуктом (лат. ductus від лат. ducere, вести; середньовічне, або готичне письмо). Більше того, книжковий декор, ініціали оздоблювалися рукотворними малюнками, які можливо окреслити скорше як живописні прикраси, аніж друкарська акциденція (акциденція – тут декорування, дослівно – неістотна властивість). Тільки згодом, за десятиліття друкарі Європи усвідомлюють широкість своїх можливостей, відмовляються від кольорових домальовок руками і послуговуються суто чорним кольором лишень иноді в ошатних виданнях додають червоний колір у другий прогон. А до того біле незафарбоване тло вважалося просто незавершеною роботою. Ренесансне суцільне захоплення античними взірцями не оминає і побудови ініціальних літер. В Італії народжується, якби зараз висловились мідійники, тренд на занурення в аналіз літер римського капітального письма, що витесувались на тріумфальних арках, надгробках. Жоффруа Торі, який протягом багатьох років вивчав друкарську справу та мистецтво кунштів (від нім. kunst — мистецтво; гравюра, візерунок, малюнок видрукований) у Болонії та Римі, своїми працями долучає і Францію до італійського друкарського маніру, заживає декорування ініціалів не суцільним тлом, а вибірковими білими крапками, що радше нагадують зоряний небокрай. Його друкарський спосіб та книжні смакові уподобання ширяться усією Європою.

На окрему певну пошану заслуговує і його громадянська позиція. У той час офіційна мова спілкування усієї Європи була латина. Не виключенням була й Франція, де французька мова вважалася мовою селян. Цей факт вельми засмучував Жоффруа Торі і став він ревним поборником укладання чітких правил і норм граматики для мови французької, подібно до тих, що вже існували для латини. Відомо, що з 1530 року він був офіційним

двірським друкарем короля Франсуа I, отже вирогідно мав неабиякий суспільний вплив. Таким чином під його натхненням і орудою, у 1531 році французький медик і анатом Жак Дюбуа пише першу в історії граматику французької мови.

У 1529 році Жоффруа Торі дає життя своєму трактату під романтичною назвою “Champ Fleury” („Квітучий лук”), де у метафоричній формі викладає свій погляд на природу та властивості прекрасного взагалі та на красу книги і побудову літери зокрема. У цій праці він ретельно досліджує римське капітальне письмо, одним з перших концентрує увагу на пошуках антропометричних властивостей літери антикви, аналізує спільність пропорцій людського тіла і лица, знаходить спільні закони гармонії у пропорціях людського тіла й ініціальної літери. Антиква Торі проста і гармонійна, а вишуканість у чередування тонких та насичених штрихів надають накресленню літер стрункості та міцної конструкції форми.



Розгортки з трактату Жюффрау Торі «Квітучий лук», 1529 р.



Отже побудову антикви за Жоффруа Торі розглянемо пильніше. Але деяким чином скеруємось сучасними знаннями та естетичними вимогами і незначно зкоригуємо, адаптуємо. До того ж, звісно, майстер не розробляв накреслення кириличних літер. Тож додамо і цей сегмент.

Кожен дизайнерський твір починається з побудови проєктової сітки. Літера, яка є первинною клітиною шрифтового блоку, а він, своєю чергою, є кровоплинною і водночас нервовою системою графічного дизайну.

За модуль побудови літери, як і Дюрер, бере квадрат, ділить кожен бік на десять частин. Таким чином утворюється така собі модуля, що є квадратом, який дорівнює одній сотці площини загального. Товщина цієї модулі (десятина від загальної) і є товщиною провідної риси. У великий загальний квадрат заведене коло, він також перетнутий діагоналями. Як вже зазначали, у цьому змісті Жоффруа Торі вбачав певні тотожності у пропорціях літери з тілом людини. Таким чином риса очей у нього збігається із серединною рисою літери. Жоффруа Торі провів не одне подібне

дослідження і, безумовно, розлогий аналіз усього трактату потребує окремого висвітлення.

Аналізуючи класичну методу побудови антикви Жоффруа Торі, доцільно внести деяку авторську адаптацію та незначну особову коректу. Адже трактат було писано без малого п'ять століть і об'єктивно, на сьогодні маємо певні технологічні зміни. І шрифтове мистецтво набуло певного розвитку як програмового, так і естетичного. Як вже було зазначено, товщина провідної риси дорівнює товщині однієї модулі, яка є десятиною основного квадрату. Про товщину поземної сполучної риси напряду у своєму трактаті Жоффруа Торі не вказує, але вона коливається у межах третини-половини модулі. І очевидячки з гравюр цього труда вони різняться для кожної літери. Отже, аби приладнати антикву Торі до сьогоднішнього уніфікованого спільного знаменника, дозволимо собі деякі узагальнення. Адже додаткові діагональні риси літер у початкових точках мають товщину у половину провідної, а вже на середині своєї довжини дорівнюють приблизно третині модулі. Таким ладом, оберемо товщинь сполучних як діагональних, так і поземних рис у третину модулі, що на погляд відданого вам, повним чином відповідає естетичному сприйняттю. Взагалі, все логічне чередування тонких і товстих, додаткових і провідних рис антикви Жоффруа Торі цілковито ототожнюється із логікою краснопису, з його чередуванням сили натиску пера. Для побіжного розбору пристанемо на літері "А". Отже, в цій краснописній літері провідна ліва риса проводиться ледь торкаючись паперу, потім в додатковій поземній рисі з'являється натиск, а вже у провідній правій рисі натиск діє доволі потужно. І хоча антиква Жоффруа Торі будувалась не на краснописі, а мала своїм джерелом капітальне римське письмо, в ній цікавито ясно вбачається спільний принцип: провідна ліва риса має товщинь у $\frac{1}{3}$ модулі, додаткова поземна риса — $\frac{1}{2}$ модулі, провідна права риса — ціла модуля. Подібна логічність побудови спостерігається і в решті літер.

Ріжні літери антикви Жоффруа Торі, як в будь-якій шрифтовій гарнітурі, мають спільні елементи накреслення, що власне, і складає добір

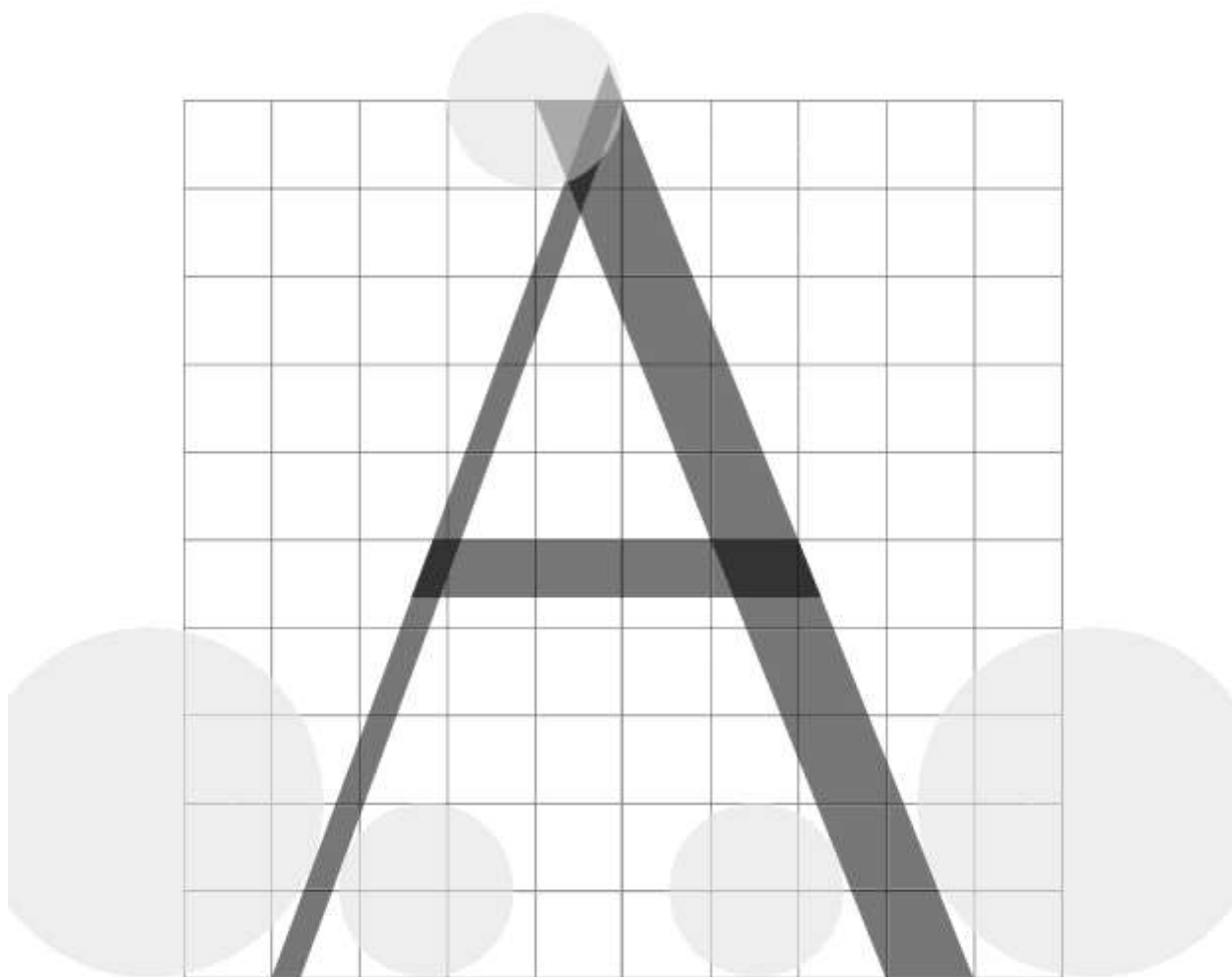
окремих знаків в єдиний, міцно згуртований ансамбль. На окрему увагу заслуговують саме серіфи (зачерки), адже в джерельних римських первотворах вони мали радше технічний характер — доволі складно викарбовувати на камені гострий кут риси літери. Тож цілком можливо, що давні майстри керувались саме такою рацією, коли, аби утримати цільну форму літери і закінчення її риси, підкреслювали кут додатковим видовженням з країв. Таким чином вирогідно, що саме ця технічна доцільність надала певному елементу літери нового змісту, адже сьогодні вже емпірично доведено, що великий обсяг текстового блоку легше і зручніше читати, коли він складався саме шрифтами родини антикви. Розглянувши приклади складеного пасу (смути наборової) будь-якої офіційно виданої книги із складанням тексту професійним і грамотним, побачимо, що насправді завдяки серіфам рядочки тексту малого розміру тримаються купи і лягають рівненько, немов залізничне полотно, і погляд легко по ньому ковзає, не поспитуючи певних ускладнень. Отже модулева форма основного малого серіфу в літерах антикви Жоффруа Торі утворюється методом злиття круглястої частини та прямої поземної лінії, має в своєму діаметрі подвійну товщину модулі. Слід додати, що при завершенні геометричної побудови зачерку, конче корегувати утворений гострий край методом ледь помітного закруглення, аби уникнути відчуття вирізання чорним силуетом літери білого тла паперу.

У своєму трактаті “CHAMP FLEURY” Жоффре Торі зі ретельністю справжнього науковця детально штудіює побудову кожної ініціальної літери латинського алфавіту. Слушно зауважити, що проаналізовано тільки ініціальні літери, хоча на той час рядкові літери вже були фактично сформовані і вони остаточно утвердилися поруч з прописованими, що наочно видно з тексту самого трактату. Досліджувалось саме давньоримське письмо, коли мінускульної форми письма ще не існувало. Навіть не було визначено деяких латинських літер. Не виокремлювалась літера “W”, “J”, а

літера “V” мала значення ще й літери “U” (наочним прикладом є назва трактату, де “FLEVRY” слід читати як “FLEURY”).

Отже латинська літера “A”, яка має базову трикутню форму з правою провідною рисою. В проектній габі на горішньому краю знаходимо середину, що лежить на п’ятій модулі. Від неї знижаємо лінію до точки, що лежить на одну модулю лівіше від правого краю на нижній базовій лінії. Наступну лінію ми проводимо рівнобіжно, відступаючи на одну модулю ліворуч. Таким чином спроектовано провідну рису. Затім утиняємо її верхів’я допоміжним колом, в якому діаметр дорівнює подвійній товщині модулі і яке має центр у точці, що лежить на верхній лінії шрифту на одну модулю лівіше від середини. Далі від цієї середини знижаємо лінію до точки, що лежить на півтори модулі правіше від правого краю на нижній базовій лінії. Праворуч проводимо рівнобіжну лінію, таким чином, аби її товщину була $\frac{1}{3}$ модулі. Ми отримали додаткову рису, яка нагорі утиняється тим самим допоміжним колом. Сердинну сполучну поземну рису проводимо униз від центральної вісі у товщину $\frac{1}{2}$ модулі. Внутрішні серіфи будуються допоміжним колом з діаметром у подвійну товщину модулі таким чином, коли з боків кола торкаються схилистих рис, а долу — нижньої. За такою ж подібністю, симетрично будуємо зовнішні серіфи, але з тією відмінністю, що допоміжні кола мають діаметр у чотири товщині модулі. Базова побудова латинської літери “A” зладжено.

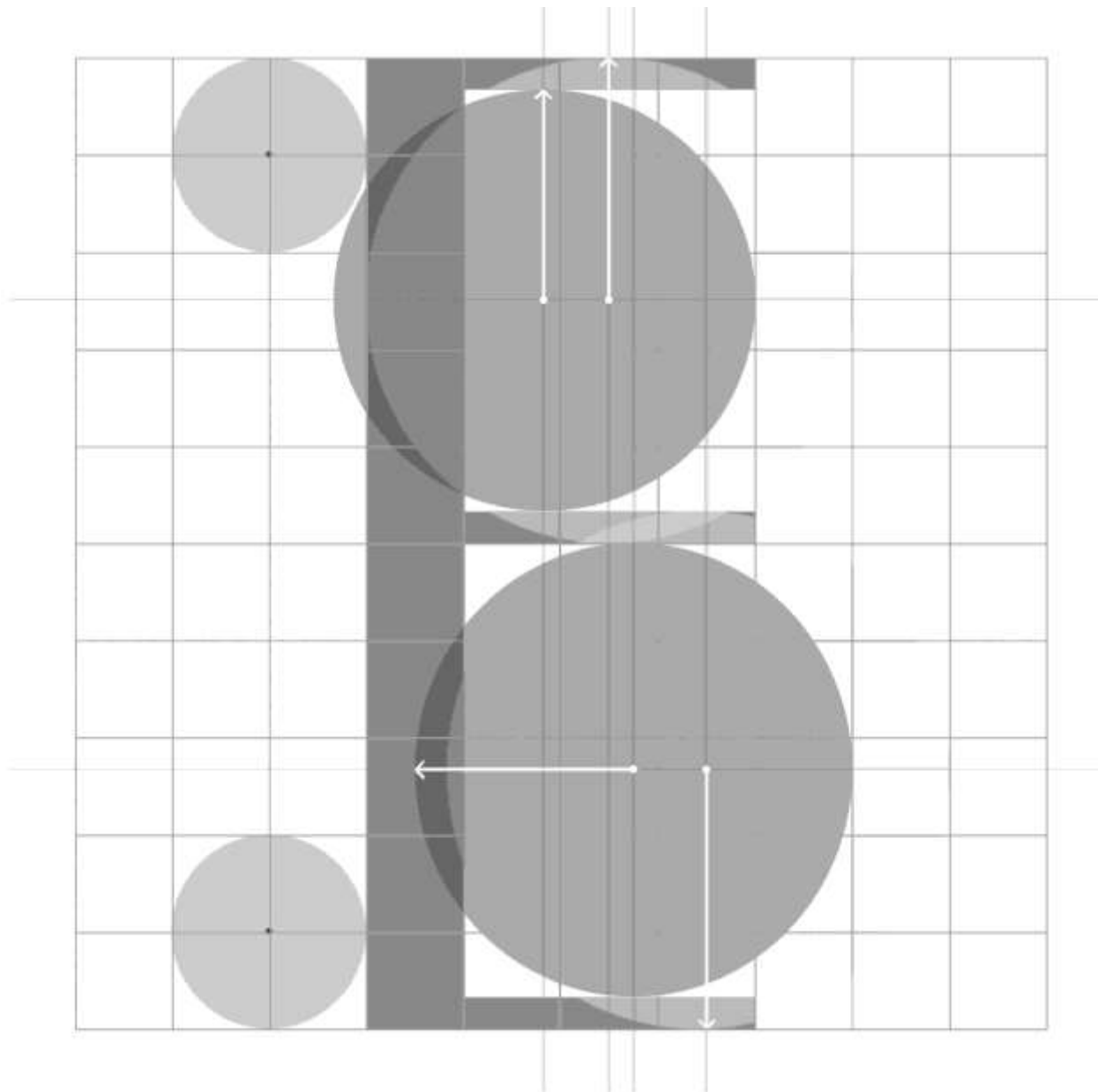
Адаптація побудови літери «А» з трактату Жюффруа Торі «Квітучий лук», Олег Петренко-Заневський, 2005 р.



Наступна латинська літера “В”. Провідна риса цієї літери є пряма і проходить по четвертій від лівого краю модулі, а її серіфи будуються за подібністю з середовими літери “А”. Окрему увагу слід звернути на хвилі напливів. Отже спочатку будуюмо поземні додаткові риси: всі три у товщину $\frac{1}{3}$ модулі, але серединна — лежить саме на центральній вісі, торкається її своїм нижнім краєм. Це обумовлено зоровим сприйняттям центру. Для побудови горішнього напливу проводимо зовнішнє допоміжне коло. Воно, відповідно до вже побудованих поземних додаткових рис, має діаметр у п'ять товщин модулі, а його край лежить лівіше на дві модулі від правого краю. Природньо, що його центр лежить на лінії, що ділить навпіл третю

згори модулю. Затім проводимо внутрішнє допоміжне коло, що має діаметр у чотири з третиною товщині модулі. Адже коли зовнішнє має діаметр у п'ять товщень, то для внутрішнього від нього ми віднімаємо дві третини модулі, або саме товщень двох поземних додаткових рис — горішньої і серединної. Центр внутрішнього допоміжного кола природньо, що так само лежить на лінії, що ділить навпіл третю згори модулю. Далі проводимо зовнішнє допоміжне коло долішнього напливу. Його ж центр лежить на лінії, що ділить навпіл п'ять з третиною (третина — товщень серединної сполучної риси) модулі здолу і воно відходить на одну модулю від правого краю проектної габи. Внутрішнє допоміжне коло, що має діаметр у чотири з двома третинами модулі і лежить на тій самій долішній центральній вісі і відходить на одну модулю від зовнішнього допоміжного кола ліворуч. Тепер зладжено базову побудову латинської літери “В”.

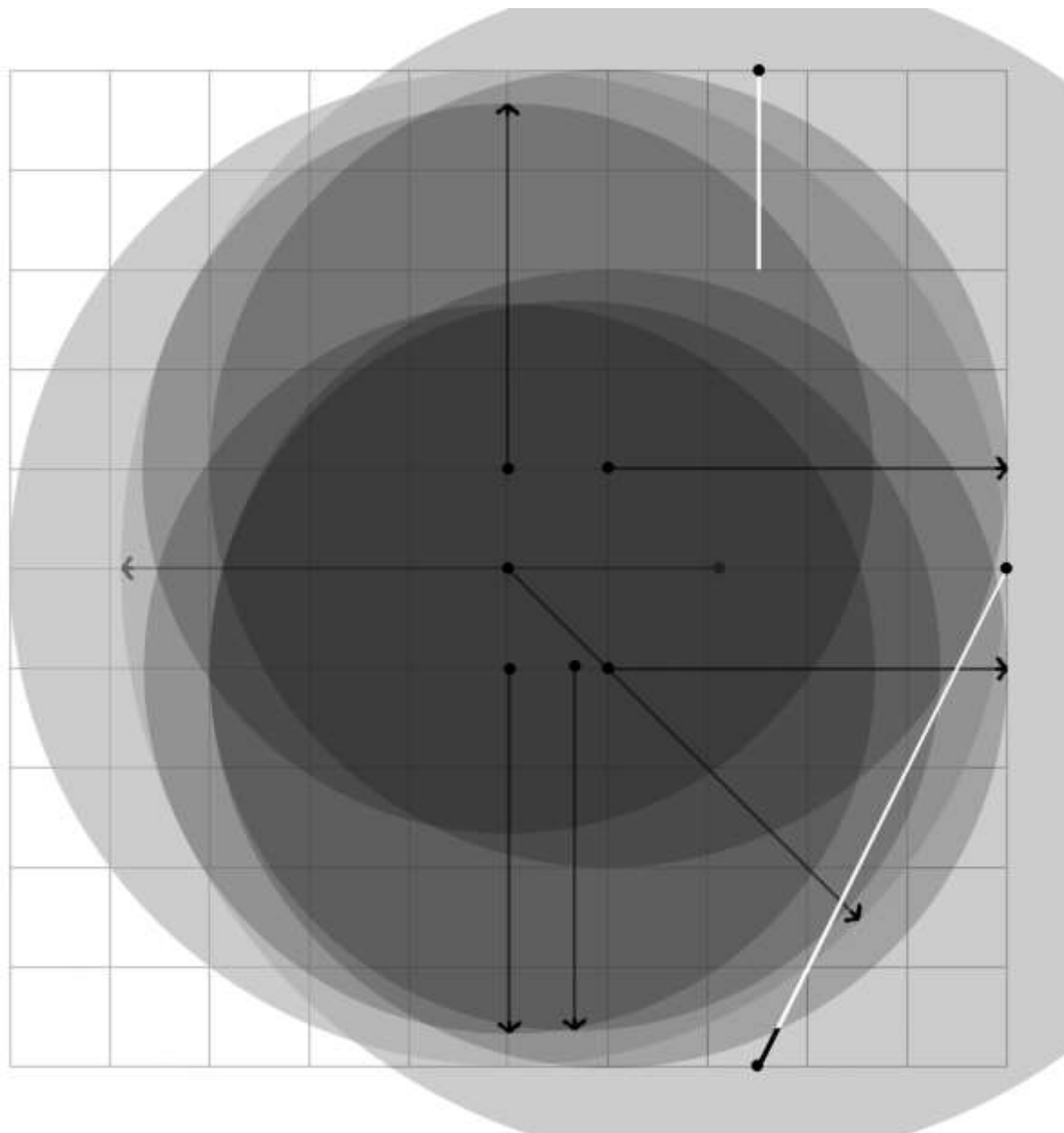
Адаптація побудови літери «В» з трактату Жоффруа Торі «Квітучий лук», Олег Петренко-Заневський, 2005 р.



На черзі латинська літера “С”, яка в основі має форму кола. Природньо, що й утворюється вона колами. Отже перше велике зовнішнє коло хвилі просто вписується у великий квадрат, відповідно і його центр збігається з центром квадрату. Далі, аби збудувати його внутрішнє коло, нам знадобиться певна ретельність і обережність, адже будується воно за допомогою одразу п’ять кіл. Це, скажімо так, неабиякий клопіт. Основне допоміжне коло, що утворює чарунку (отвір) в середині літери має радіус у шість модулів із центром, що поземно лежить на серединній вісі, і ледь відступивши від сьомої модулі прямовисно. Цей момент корегується виключно особово і єдино на око. Мета такої корекції — надати літері оптичної рівноваги та естетичної приємності. Наступне внутрішнє допоміжне коло — горішнє. Його центр лежить у точці

перетину п'яти модулів від лівого краю та чотирьох від горішнього. Радіус цього кола — три з двома третинами модулі, тобто від чотирьох модулів відмімається $\frac{1}{3}$ товщині умовної поземної риси. Цілком тотожне за формою й долішнє допоміжне коло з центром у точці, що лежить на одній прямовисній лінії з горішнім колом, але має поземний перетин на четвертій модулі вже здолу. Далі, аби літера не сприймалася закоченою до середини, кінцеві елементи мусять бути дещо видовженими. Адже сама літера відкрита праворуч і біле тло навколишнього простору зорovo наступає на них. Щоб послабити дію такого ладу для побудови окільних країв кінцевих елементів будується ще два тотожні допоміжні кола — із центром у точці перетину чотирьох модулів здолу і з правого боку, та із радіусом у чотири модулі кожне. Далі лінії допоміжних кіл середового краю єднаються в одну. Горішній кінцевий елемент утворюється утинанням рискою, що спускається на відстані двох з половиною модулів від правого краю. Для побудови долішнього кінцевого елементу дублюється середове долішнє допоміжне коло, але його центр зсувається на $\frac{2}{3}$ модулі праворуч, затім долішній кінцевий елемент утинається рискою, яка починається зправа на серединній вісі і спускається до точки, що лежить на відстані двох з половиною модулів від правого краю на базовій лінії. Для завершення побудови латинської літери “С” всі точки єднання допоміжних кіл доводяться на око.

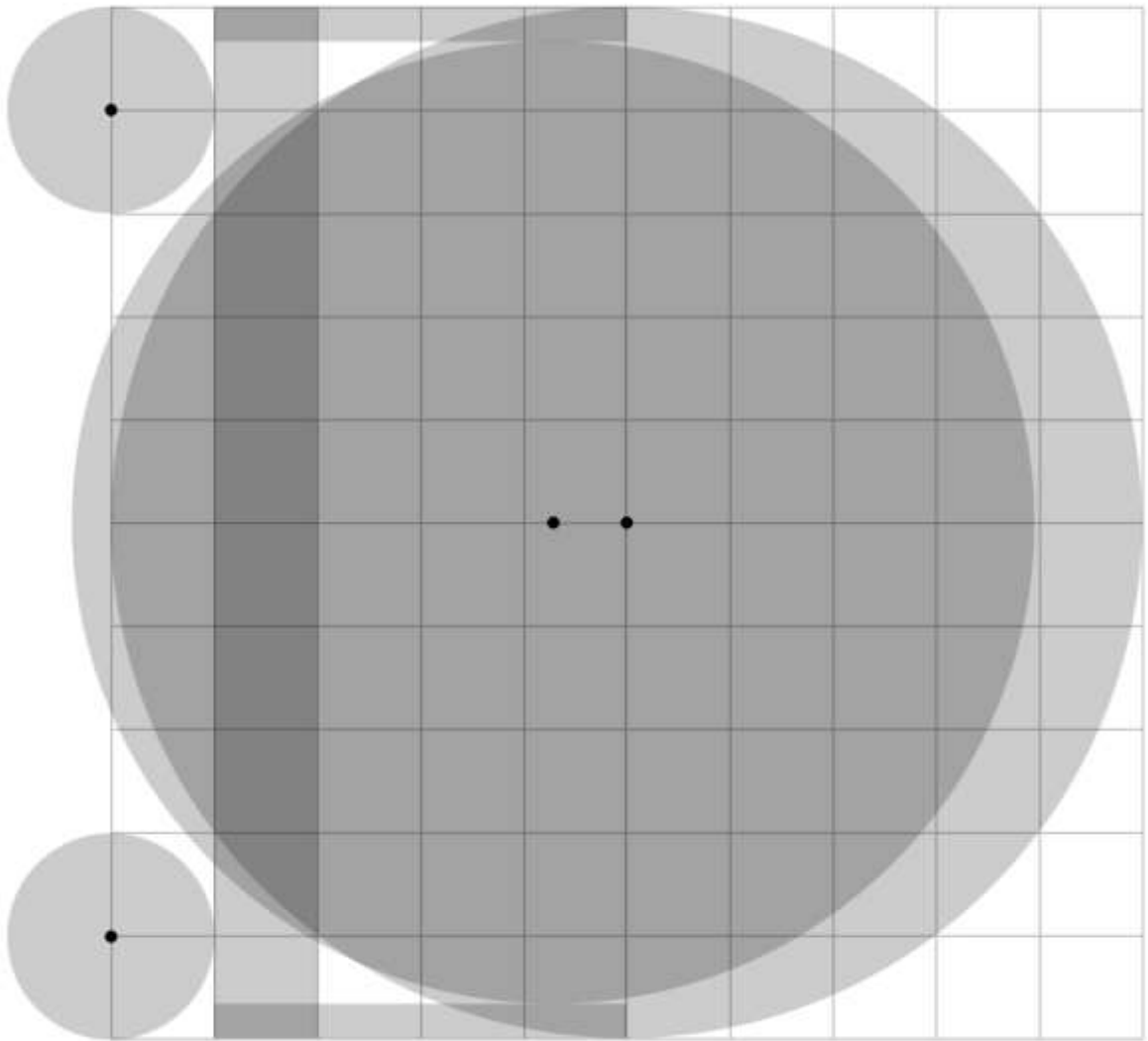
Адаптація побудови літери «С» з трактату Жоффруа Торі «Квітухий лук», Олег Петренко-Заневський, 2005 р.



Тепер — латинська літера “D”. Провідна риса цієї літери є пряма, що проходить по другій від лівого краю модулі, а її серіфи будуються за подібністю із навколишніми літери “B”. Поземні сполучні риси мають товщинь $\frac{1}{3}$ модулі і лежать згору і долу. Хвиля проектується за допомогою двох допоміжних кіл. Перше, що формує зовнішній край, вписується у великий квадрат і відповідно має діаметр у п’ять модулів із центром, що збігається з центром проектного квадрату. Друге, що формує середовий край,

має діаметр у чотири з третиною модулей із центром, що лежить на серединній вісі і його правий край відходить на один з невеликим модуль ліворуч. Усі точки єднання допоміжних кіл із поземними сполучним рисами, як і в латинській літері “С”, доводяться на око.

*Адаптація побудови літери «D» з трактату Жоффруа Торі «Квітучий лук»,
Олег Петренко-Заневський, 2005 р.*

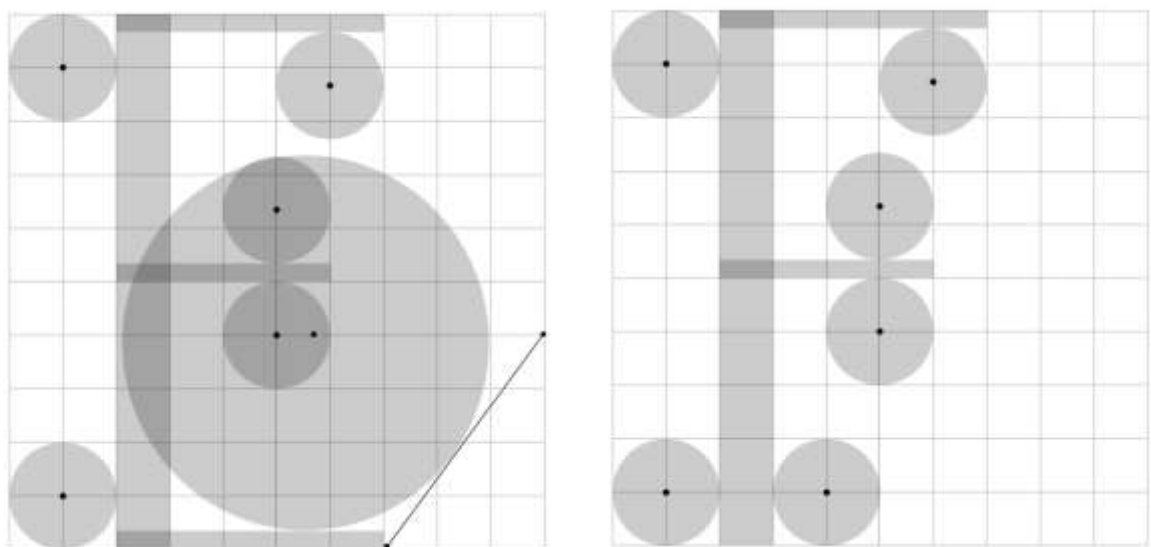


В латинській літері “Е” провідною рисою є пряма, що лежить на четвертій модулі від лівого краю із серіфами, що будуються за подібністю із навколишніми літери “D”. Вона має три поземні сполучні риси мають

товщині $\frac{1}{3}$ модулі. Горішня, яка має довжину чотири модулі, долішня довжиною у три модулі, серединна, яка як і літері “В”, лежить на центральній вісі і має також довжину чотири модулі. Горішній серіф будується допоміжним колом з діаметром у два модулі підводиться упритул до горішньої сполучної риси, його центр лежить на шостому зліва модулі. Два серіфи серединної сполучної риси будуються тотожними допоміжними колами. Але їх центр лежить зліва на п'ятому модулі. Певної пильності потребує долішній серіф сполучної риси. Він будується допоміжним колом з діаметром у три з двома третинами модулі, його центр лежить на четвертому здолу модулі і посувається ліворуч таким ладом, аби правим краєм торкатись допоміжної схилистої риси, що починається на четвертому здолу модулі правого краю і зходить до точки, яка лежить на третьому модулі від правого краю.

Латинська літера “F” будується за повною аналогією із літерою “E”. Природньо, що в неї відсутня долішня сполучна риса, натомість вона має два тотожних долішніх серіфи провідної риси.

Адаптація побудови літер «Е» & «F» з трактату Жоффруа Торі «Квітухий лук», Олег Петренко-Заневський, 2005 р.



У цій розробі саме ретельну адаптовану побудову надано лишень для окремих літер. Наробок всіх латинських та кириличних літер додаємо окремо за цією галузкою:

ТЕМА 14

Окрім численних картушів, кунштів та, власне, своєї антикви Жоффруа Торі залишив по собі й інший скарб — своїх численних учнів. Найвидатнішим з них був неперевершений французький пуансоніст, типограф і видавець Клод Гарамон, який спираючись на досвід вчителя, який подарував Світові свою особову гарнітуру, що ось вже більш як чотири століття первує серед видавців та надихає художників шрифту. Клод Гарамон поєднав засади пропорційної теорії свого вчителя з практикою. Будучи у 1510 р. ще підмайстром паризького видавця Антоніо Ожеро, Гарамон став спеціалізуватися на розробці малюнка шрифтів

¶ Quis credidit Auditui nostro: &
uelatum est, Et ascendit sicut virgultum
radix de terra deferti: Non erat forma ei,

Варіант антикви К. Гарамона у виданні 1592 р

abcdefghijklmnop
pqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTU
VWXYZ
1234567890&?

Антиква К. Гарамона (реконструкція А. Кудрявцева).

та нарізці для них пуансонів. До нього більшість видавців займалися самою різноманітною роботою, від нарізки та відливки шрифтів до виготовлення палітурок, а Гарамон зробив своєю основною професією виробництво шрифтів, які виготовляв їх не лише для себе, а й на продаж. Книги, які випускало відкрите Гарамоном у 1545 р. видавництво, нагадували високою якістю книги Мануція, вони мали гарні й дорогі палітурки і користувалися попитом у багатих людей. Але найбільшої популярності Гарамон здобув своїми шрифтами, в яких він по-своєму інтерпретував форми антикви Йенсона і Грффо.

На відміну від курсивів Грффо в курсивах Гарамона великі букви мають нахил, хоча менший, ніж у малих. На замовлення французького

короля Франциска I Гарамон відлив для королівської типографії грецький шрифт, що отримав назву «Grecs du Roi» (Грецький королівський, 1540). Окрім французького видавництва Етьєнів та антверпенського видавця Крістофера Плантена, для яких Гарамон виконав найбільше шрифтових замовлень, його латинські шрифти Гарамона купували у різних країнах (окрім Німеччини, де на той час ще панували шрифти готичних стилів). Це значною мірою сприяло популяризації антикви, яка в багатьох західноєвропейських країнах з середини XVI ст. набуває статусу шрифтової норми.

Гарамон неодноразово публікував каталоги своїх шрифтів, це, однак не полегшує, а скоріш ускладнює їх атрибуцію. Послугуючись його каталогами у схожому стилі працювало багато тогочасних пунсоністів, не намагаючись підроблювати роботи відомого майстра, вони підганяли свої шрифти під популярний стилістичний стандарт. Втім інформацію про творчість Гарамона дають його шрифти, що частково дійшли до наших днів, на відміну від усіх його попередників, про роботи яких свідчать лише надруковані тексти, без жодної фізично збереженої літери, пуансона чи матриці. Після смерті Гарамона у 1561 р. обладнання його типографії разом із значною кількістю готових шрифтів було куплене для антверпенської типографії Плантена. Частина пуансонів і матриць була успадкована учнем Гарамона, Гійомом Ле Бе, від якого перейшла паризькому типографу Жану П'єру Фурньє Старшому. Якесь кількість шрифтів потрапила до типографії Конрада Бернера у Франкфурті на Майні.

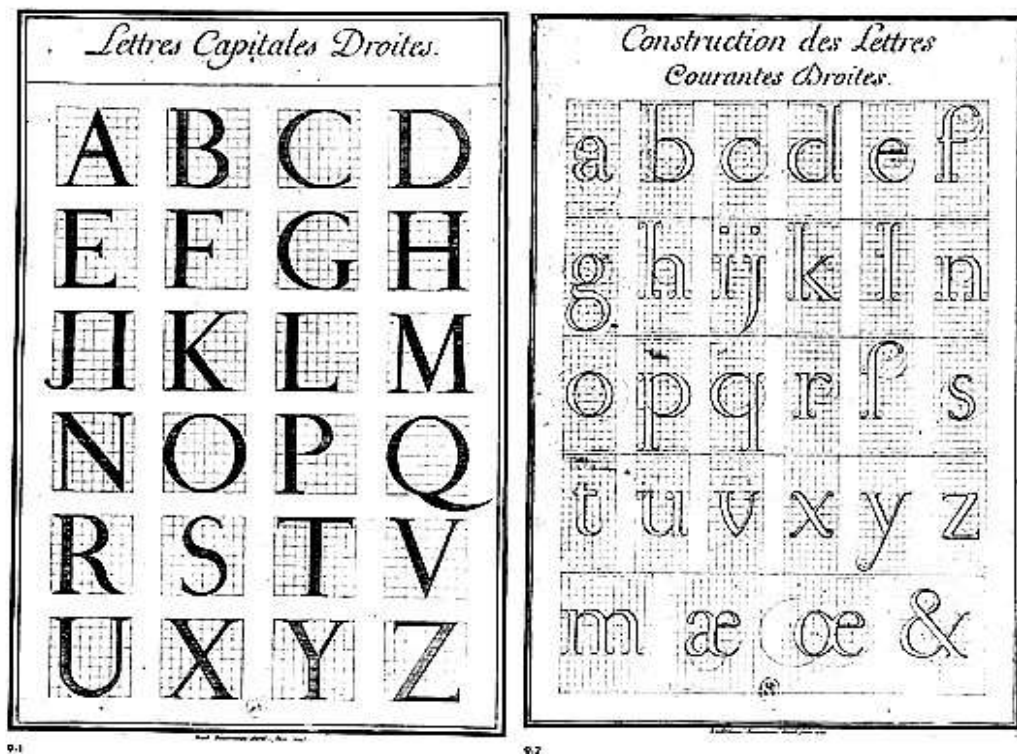
ТЕМА 14

Шрифти Гарамаона продовжують користуватися великою популярністю і після його смерті. Заснована Жаном Жанноном у 1615 р. у місті Седан у Франції Академія шрифту на основі малюнків Гарамона випускає серію шрифтів, щоправда з трансформованою стилістикою, яка провіщає етап розвитку шрифтів епохи бароко. Від ренесансної італо-французької антикви (у XX ст. вона отримує назву «гаральди», що об'єднує імена двох найвідоміших видавців – Гарамона і Мануція) антиква бароко відрізняються збільшеним контрастом зі співвідношення тонких і широких ліній, що варіюється в межах 1:4 – 1:6 (у ренесансних шрифтів воно 1:2 – 1:3).

Збільшення контрасту зумовлюється розвитком техніки гравіювання, що дозволяє робити штрихи тоншими, з чим пов'язана також зміна форми засічок, які стають також тоншими і починають з'єднуються з вертикальними лініями плавними заокругленнями. Окрім того, в барочний період зменшується кількість деталей, які відображають логіку роботи ширококінецьним пером (дуктальний принцип, про який йшлося вище). Зокрема у барочних шрифтів нахили потовщених напливів на заокруглених частин у різних букв можуть варіюватися, що для написів, виконаних ширококінецьним пером неприродно, іноді усі напливи розташовуються вертикально, чого в рукописних буквах також не буває. Це вже штучне моделювання форми зумовлене не рухом руки з пером, а технікою гравіювання (гліптальний принцип від гр. *glif* – вирізьблений). Але у Жаннона ці ознаки не надто виражені, тому в XIX ст. його шрифти не могли відрізнити від шрифтів Гарамона (різниця була помічена лише у 1927 р.), внаслідок цього деякі сучасні версії шрифтів, заснованих на малюнках Жаннона, випускаються й нині з назвами, що походять від прізвища Гарамона. В сучасному шрифтознавстві ренесансну антикву, засновану на дуктальному принципі, називають шрифтами старого стилю, а антикву періоду бароко вважають шрифтами перехідного стилю між стилем італо-

французької антикви старого стилю та антиквою нового стилю, яка з'являється у Франції, Англії та Німеччині у кінці XVIII ст. і характеризується підкресленим контрастом і повною відмовою від дуктального принципу побудови форм. Ця остання межа історичного розвитку антикви визнається усіма школами шрифтознавства у той час, як хронологія старого та перехідними стилю в різних школах варіюється, оскільки ознаки нового стилю накопичуються поступово, окрім того їх кількість і характер у різних майстрів варіюється. В період XVII ст. головні майстри, які розвивають стиль антикви перехідного стилю, працюють переважно у Голландії, це Крістоффел ван Дейк (1601–1669), Дірк Воскенс (?? – бл. 1691), Антон Янсон (1620–1687), Міклош Кіш (1650–1702). У зв'язку зі спадщиною двох останніх майстрів також вийшла плутанина подібна плутанині зі шрифтами Гарамона і Жаннона: на початку XX ст. при розробці нових шрифтів на основі історичних варіантів антикви виявлені у той час в архівах неатрибутовані відбитки голландських шрифтів були приписані амстердамському пунсоністу Янсону, відтак нові шрифти, засновані на малюнку букв цих відбитків отримали назви, що походять від його прізвища, але у 1950-х рр. було документально доведено, що ці відбитки зроблені зі шрифтів, нарізаних Міклошем Кішем, угорським типографом, що також працював у Амстердамі. До перерахованих ознак перехідної та барочної антикви слід додати і деяке звуження пропорцій букв та збільшення висоти рядкових букв по відношенню до великих, а також зменшення апертури (ширина посвітів, які відкривають внутрішній простір таких букв як с, е, s). У курсивів нахил букв збільшується до 15-20°, на рубежі XV – XVI ст у курсивів Мануція він не перевищував 10°, при цьому нахил може варіюватися межах одного курсивного алфавіту. Функція курсивів також міняється, у XVII ст. ними рідко друкують повні тексти книги, а починають використовувати їх для виділення окремих частин тексту (сучасне функціональне розмежування), тобто курсивний шрифт може сполучатися з прямим шрифтом в межах одного рядка.

У кінці XVII ст. означені характеристики стають стилістичною нормою для типографій більшості західноєвропейських країн, з їх урахуванням починають розробляються шрифти для друку офіційних документів у державних типографіях. Одним з таких державних шрифтів став замовлений у 1692 р. французьким королем Людовиком XIV шрифт «Romain du roi» або «King's roman», тобто Королівський прямий, який мав використовуватися лише в документах, надрукованих королівською типографією і ніде більше. Форми його букв розроблялися Королівською академією наук з орієнтацією на тогочасний шрифтовий стандарт, хоча за іншими даними їх розробив спеціально створений комітет, який змодельовали букви нового шрифту по модульній сітці.



За цими малюнками літери награвіював відомий майстер Філіп Гранжон, який у процесі роботи схематизм модульної форми деяких букв дещо підправив. Характерними рисами малюнку цього шрифту є витягнуті пропорції букв і підкреслений контраст, яким King's roman нагадує антикву вже нового стилю, тому його іноді розглядають як початковий етап розвитку нового стилю.

ТЕМА 15

В першому десятилітті XVIII ст. стилістичні форми європейської антикви приходять і в Росію, де імператор Петро I реформує своїми указами російську типографську і видавничу справу і особисто бере участь у розробці нових форм кириличного набірної шрифту. Тут необхідно повернутися більш, ніж на століття назад, до витоків кириличного книгодрукування, історія якого розпочинається у Краківському університеті у кінці XV ст. У цей період тут навчалося чимало студентів з Білорусії і України, які потребували літератури кириличного письма. Цей попит взявся задовольнити Швайпольт Фіоль, німецький інженер, який виконував технічне обслуговування копалень Яна Турзо, але був, вочевидь, знайомий також з книгодрукуванням. За фінансової підтримки хазяїна він вирішив організувати у Кракові друк книг кирилицею. Нарізку і відливання літер Фіоль доучив студенту Рудольфу Борсдорфу, взірцем для них стали написані уставом кириличних книг, якими користувалися краківські студенти. Вони ж були складальниками та друкарями цієї типографії, першого у світі кириличного книгодрукування. Випущені нею у 1491 р. перші кириличні книги «Октоїх» і «Часослов», користувалися попитом не лише у Польщі, а й у інших слов'янських країнах, у тому числі у Московському царстві. На останніх сторінках у колофонах Фіоль ставив місце і рік видання, а також своє прізвище як видавця. Невдовзі Фіолю зацікавила краківська інквізиція і він потрапив до в'язниці, хоча у 1492 р. його випустили, але з розповсюдженням уже надрукованих тиражів нових книг «Тріоді пісної» та «Тріоді цвітної» виникли проблеми, їх продавали підпільно з видаленими колофонами. У той же період ієромонахом Макарієм кілька кириличних було надруковано в Чорногорії, і ним же дещо пізніше у Румунії. Про походження його шрифтів нічого не відомо, припускають, що Макарій замовляв їх в Італії.

НИГИ ІЌДНАЗ ВЛОВИЦИ ПОЧННА
ЮТЬСЯ • ЗЪПОЛЪНЕ ВЫЛОЖЕНЫ
НАРЪСКИИ ІЪЗЫКЪ ДОКЪТОРОМЪ
ФРАНЦУСКОЮ СКОРИНОЮ, ІЪЗЪ СЛА
ВНАГО ГРАДА ПОЛОЦКА • НАДРАДЪ БОГЪ КО
УТИ, ІАЪДЕМЪ ПОБНОЛІТЪ КНЯЌЧЕНІЮ

Ф. Скорина. Шрифт колофона Біблії. Прага, 1519.

Пізніше справу кириличного книгодрукування продовжував випускник Краківського університету білорус з Полоцька Франциск Скорина (1485 – 1551). Після завершення навчання у Кракові він студіював медицину в Італії, а у 1517 р. відкрив типографію у Празі, в якій окремими випусками друкував Біблію слов'янською мовою власного перекладу. Вперше у кириличних книгах він застосував титульний аркуш, текст якого розпочинається словами: «Біблія руска виложена доктором Франциском Скориною із славного града Полоцка...». У 1519 р. Скорина переїхав у Вільно і до 1525 р. видав там ще двадцять найменувань різних книг.

У Краківському університеті згідно припущень навчався, також Іван Федоров (1510(?) – 1583), який розпочав діяльність друкаря у Москві у так званій «анонімній типографії», яка у 1550-х рр. випустила без вихідних даних кілька Євангелій, Псалтир і дві Тріоди. У 1563 – 1564 р. Федоров разом з помічником Петром Мстиславцем друкує у Москві Апостол, першу власну книгу, в колофоні якої вказані імена друкарів, рік видання, а також підкреслюється роль царя (Івана IV) та митрополита Макарія, які опікувалися роботою друкарів і фінансували їх. Шрифт Апостола нарізано за зразками тогочасного московського напівуставу, доповненого в'яззю титульних написів та численними ініціалами, виконаними ксилографічною технікою, як і орнаментальні заставки та ксилографічний фронтиспіс із зображенням

апостола Луки. Нині це видання вважається взірцем стилю кириличних стародруків. Окрім Апостола Федоров надрукував у Москві два видання «Часовника», після чого діяльність друкаря припинив, оскільки після смерті митрополита Макарія, він зазнав утисків від переписувачів книг, які бачили в ньому конкурента. Запрошений литовським князем Ходкевичем Федоров разом із Мстиславцем облаштовує друкарню у Заблудові, де у 1569 р. вони друкують Учительне Євангеліє, потім Псалтир. У 1573 р. Федоров переїздить до Львова, де за фінансової підтримки Львівського православного братства відкриває першу на теренах України типографію. У ній він друкує нове видання Апостола з післямовою «Повість... како свершилася друкарня сія», потім видає Азбуку – перший друкований кирилицею підручник граматики. А Петро Мстиславець працює у Вільно, де також друкує Євангеліє, потім Псалтир.



Іван Федоров. Острозька Біблія. 1581 р. Титульна сторінка

У 1578 р. Федоров на запрошення князя Костянтина Острозького переїздить до Острога де перевидає Азбуку, друкує Новий Заповіт з

алфавітним покажчиком. А основною роботою Федорова цього періоду є повне видання Біблії, так звана «Острозька Біблія», яка зі всіх стародруків характеризується найменшим шрифтом, на її сторінці 50 рядків, розміщених двома стовпчиками (на сторінці Апостола всього 25 рядків). Після завершення у 1581 чи 1582 р. друку Біблії Федоров повертається Львова, де у 1583 р. помирає. Друкарня, заснована Федоровим в Острозі, працювала до 1612 р., а львівська друкарня, що з 1589 р. стала видавництвом школи Ставропігійного братства продовжувала функціонувати до ліквідації братства у 1787 р. У 1616 р. типографія відкривається у Києво-Печерському монастирі (функціонувала до 1918 р.), її першим керівником був архімандрит Печерського монастиря, з 1632 р. митрополит Київський і Галицький Петро Могила. У печерській типографії друкувалися богословські твори Петра Могили, книги для богослужіння, а також світська література. Вже після смерті Петра Могили двічі видавався Києво-Печерський патерик, у 1661 р. ілюстрований дереворитами (ксилографіями) гравера Іллі та у 1702 р. з мідьоритами Леонтія Тарасевича. У XVIII ст. друкарні існують вже у багатьох містах і монастирях України.

У Московському царстві Никифор Тарасєєв і Андронік Невежа учні Федорова після його відновлюють книгодрукування поблизу Москви в Александровській слободі, де була на той час знаходилася резиденція царя Івана IV. У 1597 р. у Москві перевидається Апостол, на його фронтиспісі стоїть автограф Андроніка Невежи. Після польської інтервенції книгодрукування у Москві відновлюється у 20-х рр. XVII ст. Воно зосереджене на Московському друкарському дворі, який незабаром стає великим мануфактурним виробництвом з багатьма друкарськими станами, великою кількістю співробітників і розподілом праці. Тут друкуються літургійні книги, інша церковна література, а також література світської тематики, у тому числі букварі і підручники, серед яких Граматика Мелетія Смотрицького (1647), Буквар языка словенска Симеона Полоцького (1679). Шрифти усіх цих видань засновані на формах рукописного напівуставу,

нарізав їх штат професійних пунсоністів. Починаючи з другої половини XVII ст., деякі титульні написи не набиралися літерами високого друку, а подібно ілюстраціям гравіювалися на мідних дошках. Форми таких букв варіюються значно помітніше, ніж форми набірних літер, в них помічаються впливи скоропису, а також елементи шрифтів європейської антикви. Особливо цікавим у цьому відношенні є Буквар Каріона Істоміна, кілька рукописних екземплярів якого було виготовлено у 1691–1692 рр., у тому числі один для сина царя Петра I, царевича Олексія. В 1694 р. цей Буквар було надруковано, але не набірними літерами, а з суцільно гравіюваних текстом і ілюстраціями мідних дошок. При цьому поряд зі стандартними півуставними буквами розташовувалися варіанти декоративної в'язі, доповнені кількома зразками скорописних варіацій, а для букв, графеми яких збігаються з графемами латиниці, давалися форми тогочасної європейської антикви.



*Сторінка із затвердженою Петром I «гражданською азбукою».
1710 р.*

В контексті політичних, військових та економічних перетворень, які розпочав Петро I, ставши російським царем, потім імператором (1695–1721), на законодавчому рівні була проведена заміна старого напівуставного книгодрукування літерами «громадянського шрифту» (гражданская азбука). Зумовлювалося це необхідністю мати для набору текстів інженерно-технічної, наукової

та військової тематики зручний для читання простий і компактний шрифт. Традиційний напівустав таким вимогам не відповідав, оскільки мав велику кількість неуніфікованих надрядкових позначок, незручні лігатури та скорочення, початки речень не відзначав великими буквами, не мав цифр,

замість яких використовувалися букви з титлами. Першим кроком у напрямку шрифтової реформи була реорганізація у 1701 р. Монастирського приказу з підвідомчими йому Московським друкарським двором та іншими державними типографіями. Керівником Монастирського приказу цар призначив свого довіреного, князя Мусіна-Пушкіна, який мав опікуватися книгодрукуванням не лише Росії, а й російським видавництвом у Амстердамі, де Петро I друкував військові та технічні книги. Трансформація уставної типографіки помітна вже в ранніх амстердамських виданнях, в яких на початках речень з'являються збільшені рядкові букви, іноді великі букви капітельного накреслення, для чисел використовуються арабські цифри, форми букв з графемами аналогічними графемам латиниці починають нагадувати букви голландської антикви. А офіційна шрифтова реформа розпочалася після завершення у 1707 р. військовим інженером і креслярем Куленбахом малюнків букв усього російського алфавіту. Втім цього інженера вважають лиш технічним виконавцем, який надав остаточної форми ескізам букв, які за припущенням розробляв сам цар. Одночасно Петро I мав намір зменшити кількість букв нової «азбуки» з 41 до 32, прибравши фонетичні дублі. Початково така скорочена кількість літер була замовлена словолитням Московського друкарського двору та в Амстердамі, але зважаючи, очевидно, на граматичний консерватизм, частина видалених букв була пізніше відновлена і в остаточно затвердженому в 1710 р. алфавіті було 39 букв. Принциповим нововведенням тогочасної реформи шрифту було використання для великих букв графем, відмінних від графем малих рядкових букв, хоча в кирилиці порівняно з латиницею відмінностей між великими та малими буквами значно менше. Основою графіки нового шрифту були форми тогочасної європейської антикви у поєднанні з елементами російського книжкового скоропису кінця XVII ст., які в часи Петра I були ще цілком очевидними. Але надалі форми більшості букв зближуються з європейською антиквою, іноді з трансформацією окремих графем.

Після затвердження у 1710 р. нової азбуки і її шрифту друкарський двір указом Петра I переведено з Москви до Петербургу, одночасно було заборонено друкувати світські книги старим півуставом. Його продовжують використовувати лише у церковних книгах, які друкуються у Петербурзькій Александро-Невській Лаврі, пізніше у Московській синодальній типографії. Друк світської літератури надалі зосереджується у типографії Імператорської Академії наук, створеної у 1725 р., а державні документи друкуються типографією при Сенаті. У 1755 р. у Москві засновується університет з видавництвом, типографією і власною словолитнею. Обладнання та матриці шрифтів для неї привіз запрошений з Кенігсберга майстер Іоганн Габліц, після чого університетська словолитня обслуговувала не лише видавництво університету, а почала виготовляти шрифти на замовлення, як кириличні, так і латинські у формах тогочасної антикви, а також готичні. Після указу імператриці Катерини II 1783 р. з дозволом відкривати у Петербурзі та Москві приватні друкарні попит на шрифти значно збільшився, власники великих типографій виготовляли їх самостійно, а дрібні друкарні замовляли, у тому числі закордоном. Тож з останніх десятиліть XVIII ст. етапи стилістичної еволюції шрифтів кирилиці і європейської латиниці практично синхронні. У 80-х рр. XVIII ст. шрифтові форми тогочасної російської кирилиці приймаються як стандартні у Болгарії та Сербії.

ТЕМА 16

У Західній Європі з другої чверті XVIII ст. великою популярністю користувалися шрифти лондонського типографа і словолитника Вільяма Кезлона (1692–1766), засновника династії типографів, нащадки якого продовжували визначати шрифтову моду й на початку XIX ст. Починаючи з 1620-х рр. Кезлон I (Старший) нарізав шрифти, які купували не лише в Англії, а й на континенті. Моделювалися вони згідно гліпталного принципу, ознак письма ширококінечним пером в них вже не відчувається. Насиченість (відношення ширини вертикальних штрихів до висоти букв) порівняно зі шрифтами попередників у них збільшена, контрастність також збільшена, відповідно засічки стали тоншими і гострішими, потовщення напливів овальних елементів стали практично вертикальними, зменшилися варіації ширини букв, тобто шрифти тяжіють до одоширинності (ширина більшості великих букв така ж, як у букви Н або близька до неї). Однак у цілому структура букв нагадує букви голландських шрифтів XVII ст. і дещо схожа, навіть, на італо-французької антикви XVI ст. Тому шрифти Кезлона вважають останнім етапом розвитку антикви старого стилю.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Антиква В. Кезлона 1722 р.

Шрифти, нарізані у 1740-х рр. П'єром Симоном Фурньє (1712 – 1768), який працює у Франції у той же період, що і Кезлон, відносять вже до наступного перехідного стилю антикви.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Антиква і курсив П. Фурньє 1742 р.

А найбільш яскравим представником перехідного стилю вважають англійського видавця Джона Баскервіля (1706 – 1775), який представив свій новий шрифт у 1757 р. Цей шрифт відзначався більшим контрастом і вишуканою формою деталей. Але для друку він потребував гладкого щільного паперу, оскільки на фактурному папері його тонко промальовані деталі губилися і шрифт втрачав привабливість. Для друку книг своїм шрифтом Баскервіль наладив виробництво паперу необхідної якості і розробив нову рецептуру типографської фарби, що мала глибокий чорний колір. А для того, щоб позбавитись слідів тиснення, які при високому друці виникають на будь-якому папері, надруковані листи він прогладжував теплою праскою, що надавало сторінкам ідеально гладкої поверхні. Це була нова естетика друкованого тексту, принципово відмінна від естетики попереднього періоду, з використанням мало контрастних шрифтів старого стилю. Такі шрифти не лише допускали друк на м'якому рихлому папері кустарного виробництва, а саме на ньому створювали ефект фактурного вдавленого тексту, який надає книгам ренесансного періоду специфічної виразності.

TANDEM aliquando, Qu
tes! L. Catilinam furent
audacia, scelus anhelantem,
A B C D E F G H I J K L M

*T*ANDEM aliquando, Quirites
Catilinam furentem audacia, sc
anhelantem, pestem patriæ nefarie n
A B C D E F G H I J K L M

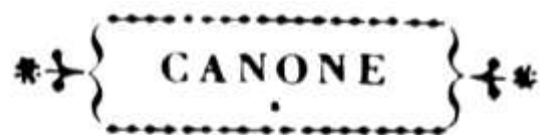
Антиква і курсив Дж. Баскервіля 1762 р.

Красою шрифту Баскервіля захоплювався політичний діяч

Сполучених штатів Америки, Бенджамін Франклін, який мав власне видавництво, завдяки чому в Америці шрифт Баскервіля набув широкої популярності. А в себе на батьківщині нові затратні технології Баскервіля які потребували якісного і дорогого паперу шрифт не сприяли розповсюдженню його шрифту.

Однак подальші трансформації шрифтового стилю йшли у напрямку, визначеному Баскервілем. Розвиток технологій гравіювання пуансонів з одночасним розширенням виробництва якісного паперу та нових типографських фарб стимулював розповсюдженню шрифтів з підвищеним контрастом. У 1788 р. лондонський словолитник Річард Остін (1765 – 1830) нарізав такий контрастний шрифт для видавця Джона Белла, за ім'ям якого він отримав назву Bell. Тонкі засічки цього шрифту ще зберігають рудименти заокруглень, але на відміну від шрифтів попередніх періодів, у яких засічки верхніх виносних штрихів мають форму похилих трикутних хвостиків, що імітують слід руху ширококінечного пера, усі засічки шрифту Bell, у тому числі на виносних елементах горизонтальні. В останньому десятилітті

XVIII ст. подібні йому контрастні шрифти з формами, заснованими виключно на гліпталному принципі, швидко входять у моду і отримують групову назву антиква нового стилю або класицистична антиква. Вона характеризується максимальним контрастом до 10:1, тонкими довгими засічками, що з'єднуються з широкими лініями без заокруглень, суворо вертикальними напливами потовщень на овальних елементах, які різко переходять у волосяні лінії верхніх та нижніх заокруглень. Ця стилістична особливість свідчить про вплив каліграфії з використанням сталюного пера, яке в цей період починає широко розповсюджуватися і дозволяє різко потовщувати лінії натиском роздвоєного еластичного кінчика. Характерною деталлю цих шрифтів є також кінцеві заокруглення букв **a**, **c**, **f**, **r**, які набувають вигляду круглих горошини. Взірцеві приклади подібної класицистичної антикви демонструють шрифти Джамбаттісти Бодоні (1749–1813) в Італії, Фірмена Дидо (1764–1836) у Франції, Юстуса Вельбаума (1768–1839) у Німеччині. На початку XIX ст. такі шрифти одержують розповсюдження і в Європі, і у Сполучених штатах, а також у Росії.



Quousque tandem
abutêre, Catilina,
patientiâ nostrâ ?
quamdiu etiam fu-
ror iste tuus nos e-
ludet? quem ad fi-

M. T. CICERO
ARPINAS ORATOR.

Антиква з каталогу Д. Бодоні 1818 р.

Зокрема Джамбаттіста Бодоні, який за період своєї 45-річної роботи керівником типографії герцога Пармського розробив малюнки близько 400 шрифтів, серед яких є і старослов'янські варіанти кирилиці, а у посмертно

виданому 1818 р. каталозі його шрифтів кирилицю представляє антиква нового стилю. У 20-х рр. ХІХ ст. кириличну антикву нового стилю на замовлення видавців з Росії виготовляв також Фірмен Дідо.

Опче нашѢ, иже еси
на небесѢхѢ, да свя-
пишся имя пвое. Да
пріидешѢ царствіе
пвое. Да будешѢ во-
ля пвоя, яко на небе-
си, и на земли. ХлѢ-
бѢ нашѢ насущный
даждѢ намѢ днесѢ.

Кириличний текст новою антиквою зі зменшеним контрастом

Каталог Д. Бодоні 1818 р.

З цього часу такий шрифтовий стиль стає міжнародним стандартом, хоча декоративність його активного контрасту сприймається лише у великих розмірах, а в невеликих кеглях, призначених для набору великих об'ємів тексту, вона погіршує зручність читання. Тому в текстових кеглях стилістична специфіка антикви нового стилю зазвичай дещо пом'якшується.

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z

Антиква Ю. Вельбаума почат. XIX ст.

На початку XIX ст. в Англії виникає принципово нова галузь дизайну шрифтів, призначених для малотиражної поліграфії, плакатів, рекламних проспектів, об'яв, яких потребував інтенсивний розвиток ринку промислової продукції. Тексти такої поліграфії призначені не лише для передачі вербальної інформації, а повинні передусім привертати увагу та запам'ятовуватися, чого можна досягти підкресленою декоративністю або незвичними формами. Призначені для використання в рекламній поліграфії такі шрифти отримали назву акцидентних, тобто спроектованих для тимчасових потреб тієї, чи іншої конкретної ситуації. Але найбільш вдалі вирішення майже відразу почали застосовуватися в якості титульних шрифтів періодики, а форми деяких шрифтів, що починали кар'єру як рекламні, виявилася дуже раціонально спроектованими, що сприяло їх багатofункціональному використанню. Зберігаючи свої акцидентні характеристики вони через певний час почали застосовуватися і для набору великих текстів. Окремі з них, пройшовши крізь стилістичні фільтри мистецьких епох XIX і XX ст. продовжують використовуватися і нині.

ТЕМА 17

Першим акцидентним шрифтом став різновид антикви нового стилю з незвичним контрастом гіпертрофовано широких вертикальних елементів при збереженні дуже тонких з'єднувальних штрихів. Його для афіш застосував близько 1800 р. лондонський словолитник Роберт Торн (1754–1820). Надалі такий варіант антикви, що отримав назву Fat Face (жирний), почав широко використовуватися для набору заголовків статей в періодичних видання та в написах на титульних аркушах книг, де його акцидентні характеристики часто посилюються облямуваннями, відтіненнями і іншими декоративними елементами.

**Catilina, patientia nostra?
quamdiu nos etiam furor is
te tuus eludet? quem after
CONSTANTINOPLE
£1234567890**

Акцидентна жирна антиква з каталогу Р. Торна 1803 р.



*«Англійський жирний шрифт», декоративний варіант. Росія, сер.
XIX ст.*

З цим шрифтом пов'язане виникнення нового декоративного поліграфічного стилю, так званого контурного накреслення (англ. outline – контур), в якому деталі знаків окреслюються широкою чи тонкою лінією, без тонової заливки площин в межах контуру. В середині XIX ст. антиква Торна з'являється в Росії, де її називають «англійський жирний шрифт». Але в одній полосі зі шрифтом звичайної насиченості набору шрифт Торна не поєднується ніколи. Традиція використовувати для виділення частин тексту більш насичений шрифт з'являється у кінці XIX ст., але для цього використовується шрифт збільшеної насиченості в середньому на 25%, але приблизно такої ж контрастності, як основний і без акцидентних властивостей, притаманних жирній антикві Торна.

Принципово відмінну трансформацію антикви, демонструє група брускових шрифтів, які зберігають основну її типологічну ознаку – наявність засічок, однак жоден з цих шрифтів не орієнтується на якусь конкретну історичну форму антикви. Груповою характеристикою брускових шрифтів є дуже незначний контраст або повна його відсутність, тобто вертикальні і горизонтальні лінії букв однакової або майже однакової ширини, тої самої ширини і усі засічки, які мають форму прямокутних брусків. Звідси англійська назва таких шрифтів – Slab Serif (брускова засічка). Вперше вони з'являються в 1815 р. у каталозі лондонського словолитника Вінсента Фіггінса (1766–1844) з назвою єгипетські шрифти. Походження назви пов'язують з єгипетським походом Наполеона (1799), відомості про який нібито друкувалися таким шрифтом. Інша версія пов'язує назву шрифту з французьким фрегатом, захопленим англійцями у 1802 р., з назвою «Egyptienne», букви якої були накатані валиком тому усі їх елементи мали однакову брускову форму. При збереженні родової ознаки – відсутності контрасту єгипетські шрифти можуть істотно варіюватися по таким ознакам, як форма заокруглених елементів, співвідношення висоти великих і малих букв, варіації їх ширини. Перша принципова модифікація таких шрифтів характеризується появою більш-менш помітного контрасту між вертикальними і горизонтальними елементами та дещо тоншими засічками з незначним заокругленням, пом'якшуючими їх приєднання до вертикальних стійок. Тож такий різновид брускових шрифтів, що отримав назву Кларендон, може вважатися проміжним варіантом між єгипетським шрифтами і антиквою. Вперше Кларендон був нарізаний у 1845 р. Бенджаміном Фоксом для видавця Роберта Беслі, який використовував його як шрифт акцидентний.

**Egyptiennes
grasses**

A B C D E F G H I
J K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u v w
x y z æ œ &
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
CHARLES DERRIÉY
1867

Єгипетський жирний шрифт.

Але незабаром було помічено, що завдяки дещо потоншеним але розвиненим засічкам, які підкреслюють горизонталі рядків, такий шрифт добре читається на папері невисокої якості, у тому числі в дрібному розмірі. Тож на основі його малюнка виникла ціла група розроблених в різний час

шрифтів, призначених для текстового набору газет, підручників та іншої
учбової літери, що отримала родову назву Кларендон.

abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
ABCDEFGHI
JKLMNOPQR
STUVWXYZz
1234567890&ß

Кларендон. Сер. XIX ст.



Варіанти італійських шрифтів. Кін. XIX ст.

До групи брускових шрифтів часто відносять так звані італійські шрифти, які мають масивні прямокутні верхні та нижні засічки, чим вони нагадують єгипетські шрифти. Але відрізняються підвищеним контрастом, оскільки їхні вертикальні елементи усі тонкі, вертикальні частини їхніх овальних форм також тонкі при різких потовщеннях верхні та нижні заокруглень. Це до певної міри уподібнює італійські шрифти давньоримській рукописній рустиці. Але схожість ця суто зовнішня, оскільки в рустиці сполучення тонких вертикальних стійок з широкими горизонтальними штрихами зумовлене технікою роботи ширококінецьним пером, заточеним особливим способом, а форми букв італійського шрифту штучно сконструйовані з метою досягнення декоративного ефекту. Показовими в даному відношенні є середні горизонтальні штрихи таких букв як А, Е, F, які на відміну від широких верхніх та нижніх елементів не потовщені, оскільки це зробило б такі букви надто темними. Вперше італійський шрифт з'явився в 1821 р. у каталозі лондонського словолитника Вільяма Кезлона IV (1789 – 1869) і відразу ж став широко застосовуватися як шрифт театральних афіш, а

також для заголовків у книгах. Особливої популярності він набуває на рубежі XIX – XX ст., в цей період його форми трансформуються під впливом стилю модерн і виникають нові його різновиди. Але для набору великих за об'ємом текстів італійські шрифти ніколи не використовувалися. Нині такі шрифти майже зовсім вийшли з ужитку, їх форми, якщо й використовуються, то переважно для історичних стилізацій.

abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTU
VWXYZ
1234567890&?

Акцидент гротеск фірми Бертольд. 1896 р.

У 1816 р. у каталозі Вільяма Кезлона IV з'являється шрифт з однаковою або майже однаковою шириною вертикальних і горизонтальних ліній, схожий цим на брусків шрифти, але на відміну від них він був позбавлений і засічок, його вертикальні стійки зверху і знизу закінчувалися прямокутними торцями. гротески Він мав спрощені форми з крупним розміром розкритих (з великою або середньою апертурою) рядкових букв, пропорції яких тяжіли до моноширинності. Внаслідок підкреслено грубуватої лапідарності такого шрифту на час свого виникнення він отримав назву гротеск. Як активний акцидентний шрифт рекламної продукції він відразу ж отримав широке розповсюдження, використовувався також у журнальних

заголовках, але великі тексти ним не набирали. А у кінці XIX ст. німецька фірма Berthhold випускає гарнітурну групу таких шрифтів з назвою «Akzident-Grotesk» різних розмірів і різної насиченості, різних пропорцій, призначених як для заголовків, так і для набору текстів.

Філіали цієї фірми у Росії випускали кириличні версії цієї гарнітури. Особливої популярності такі шрифти набули в 20-х рр. XX ст. В цей період німецька школа «нова типографіка» відмовляється від антикви і починає використовувати для усіх видів тексту лише шрифти типу гротеск. В цей період букви гротеску набувають геометризованої форми, що тяжіє до квадрату, кола, рівностороннього трикутника. Аналогічно використовують гротески в СРСР у 20-х рр. художники книги конструктивістського спрямування. Після другої світової війни популяризації і розповсюдженню гротесків сприяла швейцарська школа графіки. Нині існують гарнітури шрифтів без засічок, самого різного малюнку, накреслення і пропорцій, які використовуються і в якості акцидентних, і для текстового набору як альтернатива антикві.

ЛІТЕРАТУРА

Мітчнко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ, 2007.

Мітчнко В. Каліграфія. Київ, 2018.

Різник М.Г. Письмо і шрифт. Київ, 1978.

https://drive.google.com/drive/folders/1mtq0qc8msFBoQrOoFIOzmBa1mL94YBs9?usp=drive_link

https://drive.google.com/drive/folders/1sb81ow50qJcNRKyKfa0R9im2A8OyjSYn?usp=drive_link