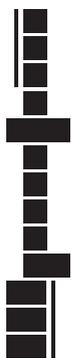


Этот очерк посвящаю поколению моих родителей,
познавшему не только ужас бытия,
но и его свежесть. ВК

Владимир Кричевский

Палочный шрифт

Москва, «Мастерская», 2014



Два шрифта – сдвоенная книга 3–4

Термины и определения 5–8

Откуда пошёл палочный шрифт 9–14

Никаких завитушек, или Теория упрощения 15–28

Шрифт в деле 29–77

Графическое устройство этих страниц 46

Зачем нужен очерк на «невыигрышную» тему? 78

Сегодня: Эпилог 79–82

Р.р.с. в ранге особой главы 83–87

Р.р.с. в ранге примечания 88–89

Список графических источников
с указанием дизайнеров, чьи имена известны 90–95

Примечания А.Домбровского 96–97

Выходные данные раздела и всей книги 98



МАСТЕРСКАЯ

Данное сочинение
является одним из разделов
сдвоенной книги
под общим названием

Два шрифта одной революции

Каждая историческая эпоха имеет собственный шрифтовой символ, выраженный с большей или меньшей силой. Маленькая эпоха наших двадцатых годов прошлого века (двадцатых + немного тридцатых), несмотря на царившую тогда шрифтовую вакханалию, отчётливо маркирована двумя шрифтами – чехонинским и палочным. Оба шрифта, точнее, обе шрифтовые манеры, явились по зову революции, имели широчайшее распространение и множество адептов. И обе вышли из печатного употребления почти одновременно, когда революция стала стремительно утрачивать романтические идеалы.

Кроме времени бытования, революционности и способности вызывать ностальгию, их не связывает ничто.

Шрифты-антиподы.

Один – плод индивидуального мастерства, другой – продукт обезличенного и во многом самодеятельного творчества масс (не случайно же работы энтузиастов палочного шрифта как правило не подписаны).

Чехонинский шрифт изящный, подвижный, насыщенный деталями, артистичный, странноватый; палочный – грубый, статичный, лапидарный, утилитарный, ясный, как топор.

Разумеется, чехонинский несопоставимо разнообразней. За несколькими исключениями, он красовался только в неповторимых надписях. Палочный шрифт частенько представал в виде образцового комплекта знаков. Иными словами, его пытались заготовливать.

Первый способен восхищать, второй в лучшем случае курьёзен и даёт повод для иронии, отнюдь не горькой. Письмена Чехонина вошли в историю отечественного шрифта, палочные, как класс, остаются незамеченными. Они не зафиксированы ни в рубриках, ни в предметном указателе обстоятельнейшей *Книги про буквы* Ю.Гордона. сетовать на это не приходится, хотя любой палочно ошрифтованной вещи тех лет уготовано место в почётном круге объектов «русского авангарда».

Чехонинский шрифт манифестирует новое от имени прошлого, палочный – во имя новизны порывает со старой традицией. Один – от «Мира искусства», другой – от полного его отрицания. «Мы объявляем непримиримую войну искусству!» – откровенно заявляли конструктивисты при зарождении своего изма.

У первого нет прямого западного аналога (редчайший случай для послепетровской России), второй – в принципе наднациональный.

И последнее. У шрифтов – такова их судьба – разные сферы и масштабы применения. Чехонинский шрифт в чистом виде представлен в печати и керамике. Палочный

захватил всю шрифтовую среду: тут и книга, и кинотитры, и массовые шествия, и архитектура (до хрупкого фарфора топорный шрифт, кажется, не поднялся) [1].

Только беспринципный эклектик мог совместить столь разные шрифты в одной работе, и случаи такого совмещения единичны. Алексей Ушин, эклектик из эклектиков, совместил их в заголовке книги *Театр Мейерхольда*. Нетрудно догадаться, какому слову какая манера досталась.

Итак, два шрифта (как и их создатели) существовали (действовали) в пику друг другу на одном и том же революционном поле. Отсюда – необычная концепция данной публикации: книга с двумя входами, два равнозначимых контр-раздела (следовать друг за другом они в принципе не могут). Разделы сочиняют-оформляют два независимых друг от друга соавтора-содизайнера. Можно надеяться, что в контрастном сочетании каждый из двух сюжетов станет основательней, богаче, рельефней.

Соавторы работали автономно. Кроме формата издания, ничто предварительно не оговаривалось – ни объёмы разделов, ни структура изложения, ни принципы иллюстрирования, ни дизайн. Совместная работа свелась к обсуждению концепции и согласованию общих элементов аппарата издания. По завершении отдельной работы соавторы внимательно ознакомились со сверстанными текстами друг друга и дали к ним свои примечания. Между автономными разделами возникла «диффузная прослойка», означающая единение авторского коллектива на этапе литературной стыковки. Быть может, опыт двухзаходной книги (прецедента не знаю) окажется формально самоценным безотносительно к теме.

Естественно, каждый из соавторов выбрал более близкую ему тему. Мне, с моим интересом к содержательным пустякам, достался диковатый палочный шрифт. Надеюсь, для начала всем ясно, что это за штука и при чём тут вульгарные «палки». Тем не менее образное понятие нуждается в уточнении.

В своеобразной шрифтовой теории В.А.Фаворского фигурирует «осязательно-цветная буква плакатного характера». Такая буква «есть, собственно, цветной кусок двухмерной протяжённости», в таких шрифтах «дуги часто теряют всякое воспоминание о пружине и часто квадратаются». Похоже, это про палочный.

Мне не известно, как его называли главные творцы и апологеты. Но кое-что из туманных двадцатых годов доносится. Из изданий, так или иначе трактующих палочный шрифт, для моей цели более чем достаточно девяти:

Положение о стандартизации объявлений и альбом объявлений, разработанных «Особым совещанием по научной организации работ на транспорте». Москва, Транспечать, 1924;

М.Бродский. *Как сделать плакат, лозунг, декорацию в избе-читальне.* Ленинград, Гиз, 1926;

М.Захарова. *Как делать лозунг, плакат, стенгаз в избе-читальне (грамота агит-изо).* Москва, Гиз, 1927;

Д.А.Писаревский. *Шрифты и их построение.* Под редакцией академика архитектуры И.А.Фомина. Ленинград, автор, 1927;

М.Бродский. *Изучи шрифт – сделаешь надпись.* Ленинград, «Долой неграмотность», 1927;

Как я научился писать лозунги и плакаты. Рисунки худ. Н.Зайцева. Ленинград, Объединение художников-реалистов, год не указан;

Художественные шрифты и их построение. Харьков, Униздат, 1930;

Б.Эмме. *Шрифт: Элементарное руководство для практического использования в клубе, школе, пионер-отряде и т.д.* Ленинград, Гиз изобразительных искусств, 1931;

А.Ф.Арзамасова. *Универсальный шрифт из обрезков бумаги.* Москва, Всесоюзное кооперативное объединённое издательство, 1933.

Авторы пособий называли его по-разному, иногда вообще никак, иногда описательно: «наши буквы», «простые по рисунку буквы», «буквы, сидящие в прямоугольнике».

В.Н.Левитский, один из участников сборника, составленного Писаревским (самое содержательное и импозантное шрифтовое пособие двадцатых), писал о шрифте, «который имеет однообразный характер, то есть все стойки, загибы, движки и т.д. одной толщины. Подобный шрифт по своему происхождению самый “древний”, так он и называется в типографии (в обыденной жизни принято называть его “палочный”, “брусковый”, “рубленный”)». И далее: «Если в “древнем” мы видим, что он написан каким-то тупым

инструментом и литеры имеют вид, действительно, “палочный”, то в антикве конструкция различных графических форм по своему виду не монотонно-однообразна, а представляет большое разнообразие форм». Здесь, как видим, палочный шрифт отождествлён с древним и противопоставлен антикве, иными словами, заявленный термин замещает ныне принятый «гротеск».

Для Левитского существеннее всего единая толщина штриха. Соответственно, в книге Писаревского в качестве примеров палочных даны шрифты, построенные как из одних прямых, так и с добавлением гнутых «палок» в знаках, коим по природе свойственны овалы.

Пятистраничная брошюра-раскладушка М. Бродского 1927 года издания преподносит всего один шрифт, названный «брусковым» – с единой толщиной штриха и, что особенно важно, безо всяких округлостей. Это соответствует моему представлению о палочном шрифте, надо только условиться – «бруски» или всё-таки «палки»?

Б.Эмме снабдил своё пособие несколько наивным терминологическим экскурсом:

«Для начала возьмём один из самых простых по начертанию шрифтов, который различными авторами, писавшими о нём в тех или иных изданиях, называется различно.

Некоторые из них определяют его как “бруско́вый”, другие – как “палочный”.

Буквы этого шрифта состоят из комбинаций прямоугольных полосок определённой и везде одинаковой ширины.

Поскольку термины “брусок” и “палка” присвоены телам или объёмам и поэтому в нашем представлении вызывают определённое объёмное значение, как раз не присущее характеру данного шрифта, нам кажется возможным называть его “ленточным”».

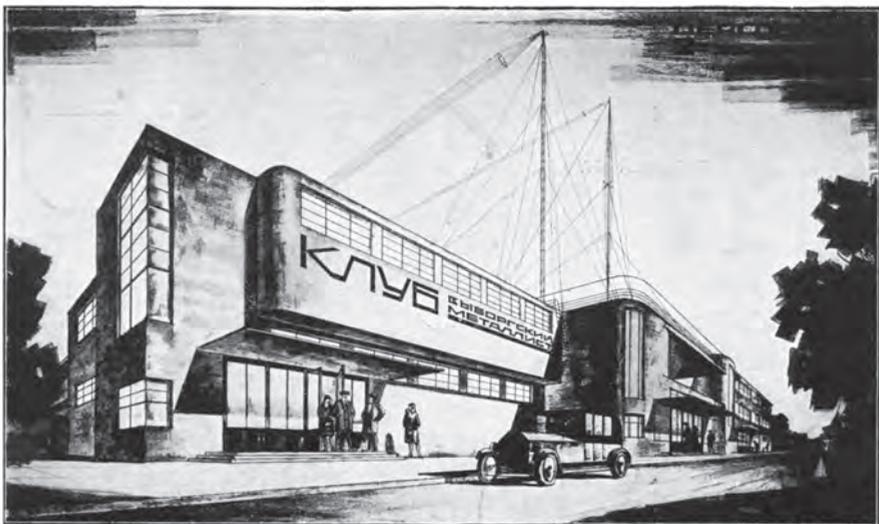
Эпизодически давались и другие, обычно вскользь брошенные, определения: лапидарный, квадратный, прямоугольный, геометрический, конструктивный, линейчатый, плакатный, универсальный, каменный и даже аэропланый (якобы по характеру надписей на крыльях самолёта). Что касается термина «ленточный», он, как известно, привился в ином значении – в сочетании со словом «антиква».

В поиске основательного словосмысла, учитывающего как графические, так и языковые реалии, я бы остановился на грубоватом слове «палочный». Мотив brutality здесь более чем уместен. Термин, применявшийся чаще и твёрже других, ко всему прочему вызывает продуктивную ассоциацию с надписями на конструктивистских архитектурных сооружениях. Такие монументальные надписи монтировались из деревянных планок, крашенных белилами или серебрянкой. Палочные буквально! Почти все они утрачены из-за времени и невежества. Архитектурные свидетельства той эпохи оказались уязвимей печатных.

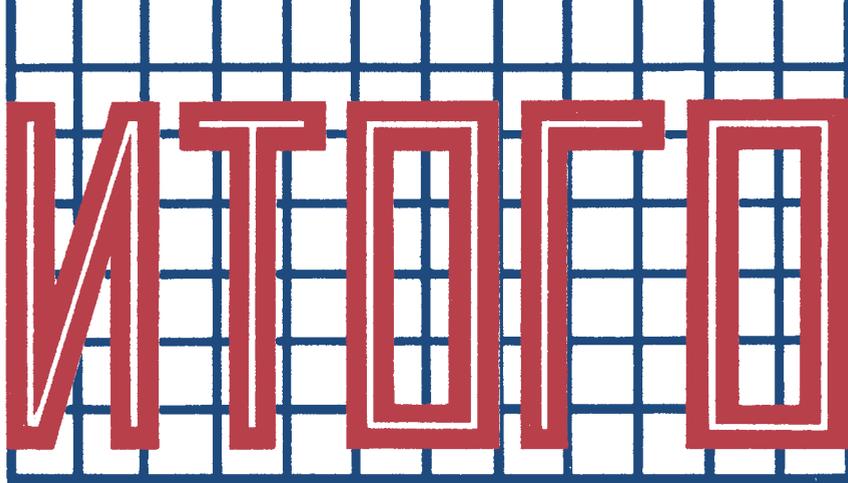


1

2



Сведения об источниках зрительного материала и дизайнерах см. на страницах 90–95.



Подытоживая разные представления, прихожу к следующему. Палочный – это шрифт, который «квадратится», то есть подчиняется форме прямоугольника (или параллелограмма в наклонном начертании). Основной признак – отсутствие овалов и дуг. Косые штрихи в знаках А, К, У, 7 и других могут сохраняться, но логика палочного построения такова, что и они, преодолевая сопротивление графемы, тоже норовят «оквадратиться». Знакам свойственна единая толщина штриха. Они имеют тенденцию к унификации по ширине: две-три фиксированных ширины, если не моноширинность. Ничто не мешает расширить это представление за счёт компромиссных вариантов. В палочном шрифте всё-таки возможны явные контрасты в толщине штрихов, возможны массивные засечки (встречались крайне редко), а также небольшие скругления вершин уголков. Отсутствие скруглений (притуплений) даёт палочный шрифт в чистоте: угловатость – залог его суровой выразительности. Гротески с сохранёнными естественными овалами и изгибами (у букв О, Р, У и др.) относить к палочным шрифтам, пожалуй, не стоит, во всяком случае из моего рассмотрения они исключены. Наконец, в нашей стране, за пределы которой я принципиально почти не заглядываю, было принято ограничиваться только прописными знаками. Эта несправедливая тенденция настолько упорна, что могла бы дать понятию дополнительное сужение. Однако палочный шрифт в строчном начертании (см. пример 13), строго говоря, не выпадает из моего определения.

Стоит напомнить о сверхузких гротесках, знаки которых спрямлены только с боков. Их принадлежность к палочным шрифтам – половинчатая.

«Похоже, что в наших людях жива генетическая память о финикийской азбуке, рунах и берестяных грамотах», – так иронизирует Ольга Флоренская в своей книге *Психология бытового шрифта* (Санкт-Петербург, 2001).

Генетическую память революция отнюдь не отшибла. Но видеть в линейных шрифтах древности прямой прообраз палочного – это было бы, пожалуй, натяжкой. Тогда придётся перескочить сразу в начало XX века. Палочные шрифты порождены, с одной стороны, родовыми капризами стиля модерн (стало быть, всё теми же «немцами»), с другой – практическими нуждами рекламы, где палочность могла диктоваться необходимостью в крупных и к тому же плотных надписях.

Не берусь судить о масштабе распространения ранних палочных шрифтов, ибо погружение в дореволюционную эпоху в задачу не входит. Пяти случайно найденных примеров будет достаточно. Убедитесь, что «недобрый» шрифт бытовал и в «доброе старое время».

Первым в ряду дореволюционных примеров идёт неуклюжий *Детский мир*. Куражится так и сяк, а завершается невзначай палочным эр-ером. Шапка объявления шаловливей логотипа детского журнала: пап и мам провоцируют вернуться в детство и оформить подписку.

Латинское *Urbi et orbi* («Граду и миру») не лишено манерных деталей до-конструктивистского толка: заглавная буква, завышенный «язык» у E, рифмующиеся B и R. Последние, между прочим, разноширинные: тонкость, абсолютно чуждая конструктивистам. И как чувствуется, что русский дизайнер упивался латиницей.

В слове *Teatr* манерность переходит в жеманность. Что за ершистое E, что за экспансивное A! Происходящее в комбинации из пяти букв не объяснимо ни логикой, ни графической грамотой – только словом «модерн».



Приятно озадачивает логотип журнала *Лес* – с пикантной выносной деталью. Сработан на ять! Заурядный модерн или нечаянный посыл в нынешнюю современность? (И всё-таки жаль, что наша азбука лишилась нескольких «избыточных» букв. Избавление от них началось ещё до революции, посему и в данном примере нет твёрдого знака в конце слова. Зато есть более экзотичная буква. Кто-то из выдающихся литераторов отметил, что «лес» не передаёт того аромата, которым напоено то же самое слово, написанное через ять).

7

8

ТРЕУГОЛЬНИКЪ

Я не утверждаю, что конструктивисты, принципиальные поборники палочности, одолжили свой излюбленный шрифт прямо у модерна. Стиль предреволюционного времени был ими презираем. Начинали с чистого листа, основываясь на собственной конструктивистской доктрине. Если в модерне палочность служила признаком утонченности и вседозволенности, то здесь – простоты, мнимой чёткости, революционной целесообразности.

Простейшие буквы явились к тому же реакцией на шрифтовые причуды кубистов, супрематистов и самих бу-

дущих конструктивистов. Явились не сразу ровным строем. Первый из виденных мной опытов левой работы со шрифтовыми палками свёлся к легкомысленной «штриховке» ими округлых фигур. Такова студенческая *Пантомима* бравых сестёр Чичаговых: литографированное объявление датировано 1921 годом [2].

9



Здесь и далее все нечаянные «завалы» горизонталей и вертикалей – на совести дизайнеров, не знавших «мышы».

Интересно, когда всё-таки палочные надписи вошли в массовую печать, выстрелили с витрин советских книжных магазинов? Неяркие эпизоды, навеянные ещё модерном, отмечены в плакатах гражданской войны. Но случаи концептуальной палочности произошли не раньше 1922 года. Они связаны с учебной и практической активностью пионеров конструктивизма – Гана, Клуциса, Родченко, Сенькина. Абсолютное первенство было бы заманчиво приписать корявой, но знаковой надписи, утверждающей рукой Родченко слово *Конструктивизм* на обложке одноимённой книги. В результате шрифтового дебюта больше других красных букв пострадали А, зато все перекладки и язычки на одном уровне, аккуратно посередине. Кстати, книга, перенасыщенная политическими лозунгами, не даёт ясного представления о предмете. Других книг со словом «конструктивизм» в заголовке в двадцатые годы не будет. Тем более странно, что на обложке возобладало имя малоизвестного автора: *Ган стреляет, Конструктивизм ёжится*.

АЛЕКСЕЙ

ГАН

КОНСТРУКТИВИЗМ

Опалочивание происходило не только в рамках левой доктрины. Была и практическая причина. Экстремально простой, неприхотливый шрифт был попросту доступен массам да и самим конструктивистам, мягко говоря, не слишком дружным со шрифтовой грамотой. Таким образом, верность палочной букве ставила в один ряд высококолых художников-авангардистов и скромных оформителей печати. Это был шрифт для всех: элитарный и народный одновременно. Одинаково хорошо или плохо могли начертать и серьёзный профессионал, и неисправимый дилетант.

Жизнеспособность палочного шрифта подпитывается ещё одним обстоятельством – сугубо техническим. Помню настенную кафельную надпись, давно исчезнувшую вместе со старинным московским домом на углу Долгоруковской