

УДК 070

БУКВЫ КАК ОСНОВА ПАЛИТРЫ ХУДОЖНИКА

© 2008 С.В. Ерохин

Московский Государственный университет им. М.В. Ломоносова

Поступила в редакцию 2 ноября 2008

Аннотация: эволюция знаковой системы письма происходила от непосредственного обозначения реального объекта, понятия или идеи на основе использования визуального образа, к опосредованному его обозначению через их языковое представление. В процессе этой эволюции письменные знаки постоянно упрощались, теряя не только свою визуальную основу, но и свою изобразительную форму, параллельно, однако, стремясь ее воспроизвести. В результате сформировались искусство каллиграфии, практики создания каллиграмм, фигурных и графических стихов, а также направления машинописного искусства и аскитизма в рамках цифрового изобразительного искусства.

Ключевые слова: письменность, каллиграфия, каллиграмма, машинописное искусство, аскитизм, цифровое изобразительное искусство.

Abstract: the evolution of the sign system of the systems of writing developed from the direct indication of the real objects, notions or ideas on the base of the use of the visual image, to its mediated indication through their language presentation. In process of this evolutions written signs were constantly simplified, losing not only its visual base, but also its scene form, parallel, however, trying to reproduce it. As a result were formed such forms art as calligraphy, calligramme, figure and graphic poetry, as well as typewriter art and ASCII-art within the framework of digital fine arts.

Key Words: writing system, calligraphy, calligramme, typewriter art, ASCII-Art, digital fine art.

История развития человеческой цивилизации демонстрирует глубокую взаимосвязь между письмом и рисунком.

Первая форма фиксации сообщений носила изобразительный характер и представляла собой наскальные изображения, обнаруженные на всех обитаемых континентах. Предположительно, традиция создания наскальных рисунков зародилась около 40 тысяч лет назад. Большинство рисунков представляли собой высеченные на скальных породах петроглифы и могут рассматриваться лишь как дописьменная форма.

Со временем сложились устойчивые системы знаков, представляющих собой схематические изображения различных предметов и явлений, — пиктограмм. Такое письмо получило название пиктографическое и, по сути, представляло собой письменность, в основе

знаковой системы которой лежали узнаваемые визуальные образы.

Самые ранние из известных пиктографических письменных документов относят к 3300 году до н.э. Найдены они были на раскопках в городище Варка (древний Урук), расположенного в Междуречье на территории современного Ирака, проводимых немецким ассириологом А. Фалькенштейном (Falkenstein A., 1906—1966) [14].

Китайским исследователем Чжоу Синхуа (Zhou Xinghua) в результате анализа изображений, обнаруженных в конце 1980 х — начале 1990 х годов вблизи Джонгвей (Zhongwei) в районе Дамайди (Damaidi) на северо-западе Китая, выдвинута гипотеза о существовании более ранних образцов письменности, относящихся к IX—VIII тыс. до н. э. [15].

В любом случае, можно предположить, что пиктографическая система письма зародилась задолго до указанных дат и параллельно развивалась сразу в нескольких регионах.

Позднее, на основе пиктографической, сложилась идеографическая система письма. В отличие от пиктограммы, всегда подразумевающей реальный объект или явление, идеограмма могла обозначать абстрактные или вымышленные понятия, никак не связанные с конкретными визуальными образами. Полагают, что первые идеограммы возникли в период 3300–3000 лет до н. э.

Часто пиктограммы и идеограммы использовались совместно, как, например, в рисуночном письме индейцев майя [7].

Дальнейшая эволюция письма происходила в направлении использования знаков для обозначения не понятий и идей, а отдельных слов либо их ассоциативных рядов. Такие знаки получили название логограмм.

Таким образом, в процессе эволюции знаковая система письма перешла от непосредственного обозначения смысла (реального объекта, понятия, идеи) к опосредованному его обозначению через их языковое представление [4], отказавшись от своей визуальной и смысловой основы в пользу фонетической. Произошло это, очевидно, на рубеже III и II тысячелетий до н. э.

Письмо, в котором знак соотносится со звучанием, получило название фонетического. Графема, или графический знак, такого письма однозначно привязана к определенному звучанию и отличима от любой другой единицы этой же письменности. Если графический знак обозначает определенный слог, то такое письмо называют силлабическим (слоговым). В структуре силлабического письма выделяют: собственно слоговое письмо, в котором слоги с одинаковой согласной, но с разными гласными обозначают разными графическими знаками, а также абугиду, консонантное и консонантно-вокалическое письмо.

В абугиде слоги обозначаются видоизмененными формами одного базового знака, при этом одна из гласных считается базовой и слог с ней обозначается исходной графемой без каких-либо модификаций. В консонантном (квазиалфавитном) письме обозначаются только согласные, а гласные — с помощью диакритических или дополнительных знаков. Таким образом, консонантное письмо можно рассматривать как переходную форму от силлабического письма к полностью фонетическому. В консонантно-вокалическом письме графические знаки обозначают как согласные, так и гласные, при этом на письме обычно каждой графеме соответствует одна фонема. Именно консонантно-вокалические письменности являются типичными алфавитами, поэтому нередко такой тип письма именуется просто алфавитом, хотя алфавитными могут быть также консонантное письмо и силлабические письменности.

Таким образом, термин «алфавит» используется преимущественно в отношении фонетического письма. Знаки алфавитов называют буквами. Специалисты полагают, что первый алфавит был создан в середине III тыс. до н. э. семитскими народами, заимствовавшими клинопись шумерского языка и использовавшими ее для записи местного эблаитского языка [9].

Следует отметить, что разграничение логографического, слогового и фонетического типов письма весьма условно, так как графическая система одного и того же языка может одновременно использовать все эти типы.

Итак, в процессе развития знаковая система письменности эволюционировала от обозначения визуального образа к обозначению абстрактного понятия и далее к обозначению фонема (звука, слога, слогов). Однако, постепенно отказываясь от визуального образа по содержанию, по форме письменный знак всегда снова стремился его обрести. Так возникло искусство каллиграфии.

Обращаясь к истории и художественно-эстетическим особенностям каллиграфии, мы будем рассматривать ее как произведение изобразительного искусства, как органичный синтез текста и визуальной формы ради взаимного повышения их эмоционального и эстетического воздействия.

Очевидно, каллиграфия возникла практически одновременно с возникновением письменности. Во всяком случае, имеются данные о том, что каллиграфическое искусство существовало в древнем Шумере и Египте [6, 16].

Эволюция эстетики каллиграфии всегда происходила в общем русле развития изобразительного искусства. В силу естественных отличий знаковых форм письма, принято различать восточноазиатскую, западноевропейскую, арабскую и др. каллиграфии.

Восточноазиатская каллиграфия развивалась преимущественно в системе идеографического письма, знаковые формы которого изначально представляли собой визуальные образы. Наиболее известны каллиграфия Китая, Японии и Кореи, где она считается очень важным направлением изобразительного искусства, оказывающим серьезное влияние на живописные стили.

Большое значение искусству каллиграфии уделялось также в исламских странах, использующих арабскую письменность, для которой характерно предельно выразительное написание букв, слов и предложений [12].

В отличие от восточноазиатской каллиграфии, использующей иероглифическое письмо, и от исламской, использующей арабскую письменность, западноевропейская каллиграфия развивалась преимущественно в русле греко-римского алфавитного письма и, очевидно, существовала еще в античности.

В Европе основной толчок развитию каллиграфии дало распространение христианства, которое потребовало многочисленных копий Библии и других религиозных текстов.

Наибольшего расцвета каллиграфия достигла в VII–IX веках в Шотландии и Ирландии, где усилиями кельтских монахов создавались истинные шедевры средневекового искусства – иллюминированные Евангелия – рукописные книги, украшенные красочными миниатюрами и орнаментами. Наиболее яркими примерами таких рукописей являются Келльская книга, Линдисфарнское и Дарроусское Евангелия.

Более чем тысячелетнюю историю имеет каллиграфия, использующая русское письмо.

Самой ранней из сохранившихся образцов древнерусской письменности, возможно, является «Новгородский кодекс» – деревянная книжка с четырьмя восковыми церрами. Предположительно Кодекс относят к концу X века.

Самым же ранним точно датированным памятником является выполненное на пергаменте «Остромирово Евангелие», переписанное дьяконом Григорием с помощниками в 1056–1057 гг. для новгородского посадника Остромира и содержащая 294 страницы [8, 13].

Памятниками русской каллиграфии являются также составленные дьяком Григорием для великого князя Святослава Ярославовича в 1073 и 1076 годах «Изборники» и переписанная монахом Лаврентием по заказу великого князя Суздальского Дмитрия в 1377 г. рукопись «Повести временных лет» летописца Нестора (XI – нач. XII вв.), известная как «Лаврентьевская летопись».

В качестве примеров использования каллиграфического стиля можно привести также «Космографию» (1669–1670 гг.) и созданные в VII веке азбуки-прописи, предназначенные для обучения технике письма.

В русской каллиграфии, как в восточноазиатской и исламской, также существовало несколько вариантов письма: как нормативное («устав», «полуустав»), так и скорописное. При этом со временем русскими каллиграфами были созданы совершенно уникальные по красоте стили письма.

В настоящее время каллиграфия практически утратила свое прикладное значение, сохранив, тем не менее, художественное и эстетическое. Она позволяет художнику успешно решать поставленные перед собой изобразительные и образно-исторические задачи.

Каллиграфические произведения создают сегодня такие признанные российские мастера, как И.Т. Богдеско, Ю.И. Гулитов, Г.И. Козодуб, В.О. Ованнесбегианц, Д.И. Петровский, Л.И. Проненко, В.Е. Салиев, Н.Н. Таранов, П.П. Чобитько, В.В. Шаповало и др. Среди ук-

раинских и белорусских художников можно выделить таких авторов, как Я.И. Куць, Г.И. Мацур, Р.Н. Найден, В.П. Свентоховский и др.

В чем же состоит притягательная сила каллиграфического искусства для современного художника? Вот как отвечает на этот вопрос В.П. Свентоховский: «Статичная по форме, каллиграфия динамична по содержанию. Движение, ритм, амплитуда, экспрессия, и вместе с тем, неторопливость, осмысленность, скупость, сдержанность, тщательность и, несомненно, лаконичность, – этим интересна она не только для зрителей, но и для авторов, работающих в этой сфере...» (Свентоховский В.П. Эссе).

Еще более емко формулирует свое художественное кредо Ю.А. Тореев. Он пишет: «Для меня каллиграфия – графическая эмоция, экспрессия и эксперимент в композиции» (Тореев Ю.А. Кредо).

Не боится современная каллиграфия и экспериментов в использовании новых техники и технологий.

Так, Д. Минаева выполняет свои работы молоком с помощью ширококонечного пера, а затем нагревает с помощью свечи, получая удивительный цветовой эффект топленого молока. Д. Петровский отмечает использование и более необычных материалов и технических средств: кефира, ряженки, кофе, духового шкафа [11]. Данное направление получило название симпатической каллиграфии.

Кроме того, с момента возникновения технологии книгопечатания, а позднее машинописи и компьютерного набора, каллиграфия является также базой для разработки гарнитур наборных и компьютерных шрифтов.

При этом каллиграфия не только используется для разработки компьютерных скриптов, но и сама использует компьютер как инструмент при создании своих произведений. В качестве примера работ, при создании которых авторами использовалась компьютерная графика, можно привести «Каллиграфический символ (И)» (2003) Д. Петровского и «Каханьне» (2005) Г. Мацура.

Следующим этапом использования изобразительно-выразительных возможностей знаков письма стали каллиграммы. В отличие от каллиграфии, где художественной основой произведения является письменный знак либо композиция таких знаков, возможно, даже собранных в некоторое повествование, основой каллиграммы является текст (проза, поэзия и т. д.), композиционно оформленный в визуальный образ, чаще всего того объекта или явления, о котором идет речь в литературном повествовании. Если такой текст является поэтическим, то каллиграммы, созданные на его основе, называют «графическими стихами» или «визуальной поэ-

зией» — понятием, объединяющим конкретную и фигурную поэзии.

Каллиграммы — явление далеко не новое. Самыми ранними из известных каллиграмм являются фигурные стихи эллинистического поэта Симмия Родосского (Simmias Rod.; сер. III в. до н. э.) «Топор» («Секира»), «Крылья» и «Яйцо». Следующими в хронологическом порядке дошедшими до нас произведениями являются два стихотворения «Алтарь» Досиада, «Сиринга» Фиокрита и «Орган» Публия Оптациана Порфирия.

Примерами фигурных стихотворений являются также сборник акrostихов «Трактат о восхвалении креста» (1501) Рабано Мауро (Rabano Mauro), «Божественная бутылка» (1564) Франсуа Рабле (Francois Rabelais; ок. 1494 — ок. 1553), «Лабиринт» (1553) Вольфганга Фуггера, «Папортник» (1667) Иоганна Карста, работы выдающегося русского общественного и церковного деятеля, писателя и поэта Симеона Полоцкого (светское имя Самуил Гаврилович Петровский-Ситнианович) (1629—1682) и многие другие.

Практически все указанные выше образцы литературно-изобразительных произведений можно условно соотнести с понятием «реализм», так как все они в основном создавали визуальный образ объекта, о котором шло поэтическое повествование.

В период символизма создаваемые каллиграммами визуальные образы претерпевают существенные изменения: они также становятся символическими. В качестве иллюстраций можно привести графические стихотворения одного из основоположников направления, французского поэта Стефана Малларме (Stefan Mallarme, 1842—1898).

Свои особенности техника каллиграмм имеет также в рамках сюрреализма. Напомним, что оба термина: «сюрреализм» и «каллиграмма» были введены в литературный обиход французским поэтом Гийомом Аполлинером (Guillaume Apollinaire, 1880—1918).

В своих каллиграммах Аполлинер усиливает эстетическое воздействие поэзии за счет параллельного создания из строк, слов и букв произведения визуальных образов: струи бьющего фонтана и зависшую над ними птицу в стихотворении «Золотая горlinkка и фонтан» («La Colombe Poignardee et Le Jet d'Eau»), падающие косыми нитями (они же строки) капли (они же буквы) дождя в «Дожде» («Il Pleut»), сходящиеся в одну точку (точку прицела?) строки-лучи (или выходящие из окуляра орудийного прицела?) в «Точке прицела» («Visee»).

Поэтично-изобразительные эксперименты Малларме и Аполлинера были подхвачены многими представителями дадаизма и сюрреализма, что нашло свое отражение в творчестве французских поэтов Луи Арагона (Louis Aragon, 1897—1982),

автора «Нотных стихов» Поля Элюара (Paul Eluard, 1895—1952), Рене Ги Каду (Rene Guy Cadou, 1920—1951), Макса Жакоба (Max Jacob, 1876—1944), Пьера Реверди (Pierre Reverdy, 1889—1960) и др.

Свой подход к созданию тексто-графических произведений вырабатывали также представители российского футуризма. Смелые эксперименты по совмещению текстовых и изобразительных образов проводили Велимир Хлебников (1885—1922), Илья Зданевич (1894—1975), создавший футуристическую группу «41» и исследовавший изобразительные особенности слов и знаков препинания, Алексей Крученых (1886—1968), разрабатывавший графическо-коллажную технику, поэт, художник и театральный режиссер Игорь Терентьев (1892—1937), использовавший художественную выразительность восклицательных знаков, и, безусловно, Василий Каменский (1884—1961), автор знаменитых «Железобетонных поэм».

Визуально-графическим экспериментам российских футуристов предшествовали творческие поиски многих выдающихся русских поэтов — Г. Державина (1743—1816), А. Апухтина (1840—1893), В. Брюсова (1873—1924), И. Рукавишников (1877—1930) и др.

Примерно с конца 1920 х годов интерес к визуальной поэзии несколько уменьшается, но уже в 1960 е годы возвращается вновь. Все больше поэтов обращаются к экспериментам в поэзии, возникают все новые творческие группы. Как отмечает Ю. Гик, «Подлинный расцвет и действительно массовый характер визуальная поэзия обрела в 1950—60 е гг., когда появилась на свет «конкретная поэзия», породившая огромное количество визуальных поэтов во всем мире» [5].

В это же время, совпавшее с периодом «оттепели», к визуальной поэзии, практически запрещенной в условиях тоталитарного режима как проявление буржуазной культуры, обращаются также российские поэты, в том числе Иосиф Бродский (1920—1996) и члены «Лианозовской группы» поэты Всеволод Некрасов (р. 1934) и Генрих Сапгир (1928—1999).

Практически одновременно с ними к «опытам изобразительной поэзии» — «изопам», обращается А.А. Вознесенский (р. 1933) (Сборник «Тень звука», 1970). Свое глубокое теоретическое исследование о взаимосвязи звука и изображения поэт осуществляет в статье-манифесте «Архистихи» (1982).

Многие русские поэты-визуалисты работали и продолжают работать за рубежом, например: А. Очеретянский — в США, Е. Мнацаканова — в Австрии, В. Котляров-Толстый — во Франции; Ры Никонова (Анна Александровна Таршис) — в Германии.

С новой силой интерес к визуальной поэзии в России разгорается начиная с 1990-х годов. Среди современных российских поэтов, использующих в своем творчестве визуальную составляющую, можно назвать Арсена Мирзаева («Крустры»), Александра Федулова, Юрия Каца («Манифесты антимифа»; 2000) и многих других.

Аналогично ситуации с каллиграфией, создатели каллиграмм в своей художественной практике активно использовали и используют современную для своего времени технику. Так, некоторые из приведенных выше примеров визуальных стихотворений были созданы с использованием пишущей машинки – основного технического средства писателей и поэтов XX века.

С конца XX века создатели каллиграмм, как и многие поэты и писатели в целом, начали широко использовать новое техническое (точнее электронное) средство – компьютер.

Так, на компьютере создают свои произведения Татьяна Манкова, Этер де Панны, Эдуард Кулемин, Александр Федулов, Александр Горнон, Донован (Donovan) и многие другие.

Татьяна Манкова виртуозно работает с изобразительной формой текста. Особое эстетическое восприятие придает ее стихотворению «мираж и кара» форма текста, создающая образ двух порхающих бабочек. Мистический настрой задает текстовая композиция «Зеркало». Эффект движения и одновременно присутствия какой-то неосязаемой границы создан с помощью постепенного разрежения строки в стихотворении «по грани».

Помимо произведений, созданных в традициях классической каллиграммы, как, например, стихотворение «тихо падает снег», где изобразительная форма формируется преимущественно за счет буквенных композиций, во многих произведениях Манковой в «символьной» палитре преобладают служебные символы: точки, звездочки, черты, скобки и т. д. В качестве примера можно привести стихотворения «тишина», «тихо падает снег», «сон вакуМа», «к(т)анат(ос) (ЭГО-ритМЫ)», «пульсация», «...функция тишины... (...молекулярная психика...)» и др.

Еще более «компьютеризированными» произведениями являются работы российского поэта и публициста Этера де Панны, при создании которых автор использует не только возможности компьютерной верстки, но и элементы компьютерной графики.

Рассмотрим, какие еще возможности предоставили художникам пишущая машинка и компьютер.

Первая пишущая машинка появилась в конце XIX века. Несмотря на то, что она была предназначена для создания текстовых документов, быстро выяснилось, что ее можно использовать для работы над произведениями изобразительного искусства.

Одним из наиболее ранних сохранившихся примеров такого искусства является рисунок бабочки (Ф. Стэйсси, 1898), составленный из множества скобок, дефисов, точек, штрихов, звездочек и букв «О» (опубликован в журнале «Pitman's Phonetic Journal» 15 октября 1898 г.).

В 1920-х гг. немецкий типограф Х.Н. Веркман (H.N. Werkman), был первым, кто использовал пишущую машинку для создания изображений, близких к неопластицизму Мондриана (Mondrian) и Ван Доесбурга (Van Doesburg). Некоторые участники движения Баухаус (Bauhaus) в Германии также использовали для создания своих работ пишущую машинку.

Однако расцвет машинописного искусства пришелся на середину XX века и определялся ростом популярности направления конкретной поэзии в литературе.

К созданию произведений машинописного искусства обращались многие представители дадаизма, в том числе Курт Швиттерс (Kurt Schwitters, 1887–1948) и Анри Шопен (Henri Chopin, 1922–2008).

Под влиянием дадаизма к фонетическо-визуальным экспериментам обращается в своем творчестве австрийский поэт и переводчик Эрнст Джандл (Ernst Jandl, 1925–2000). В своих стихотворениях он играет с немецким языком, используя одну единственную фонему или даже одну букву, как, например, в знаменитом стихотворении «Ottos Mops» (1963).

Машинописным искусством был увлечен также американский поэт Вильям Джей Смит (William Jay Smith, р.1918). Названия сборников его произведений говорят сами за себя: «Машинописные птицы» («Typewriter Birds», 1954), «Цепочный занавес: Каллиграммы» («The Bead Curtain: Calligrams», 1957) и др.

Одним из наиболее известных создателей машинописных произведений является представитель британской конкретной поэзии Дом Сильвестр Годар (Dom Sylvester Houedard, 1924–1992). С помощью своего излюбленного инструмента – пишущей машинки он создал множество интересных высокохудожественных работ, в том числе такие выдающиеся и насыщенные необычайной эмоциональной энергетикой работы, как «Катау» («Katau», 1964) и «Я становлюсь Луной и доставляю сок овощам» («I Become The Moon And Supply The Juice To Vegetables», 1970). Свои достижения по исследованию изобразительной выразительности букв он виртуозно воплотил в серии работ «5 гласных» («For The 5 Vowels», 1976).

Творчество Годара оказало сильное влияние на многих английских поэтов, работающих в рамках конкретной поэзии, в том числе на Уайна Клементса, в работах которого, представляющих

собой перформативную смесь кратких циферно-буквенных рядов, равным образом находят свое применение техники повтора и наложения.

Можно приводить бесконечно много примеров использования машинописной техники при создании работ поэтами конкретного направления. Однако, рассматривая этот вопрос, нельзя не упомянуть английских поэтов Боба Коббинга (Bob Cobbing, 1920–2002), Джона Фурнивала (John Furnival, р.1933), Питера Гринхэма (Peter Greenham, 1909–1992), экспериментировавшего с фонетическими стихотворениями в манере Эрнста Джандла (Ernst Jandl, 1925–2000), используя силлабические элементы, целые слова и короткие фразы, а также чешского поэта и художника Жири Колара (Jiri Kolar, 1914–2002), чешских поэтов Джозефа Хирсала (Josef Hirsal, 1920–2003) и Богумила Грогерова (Bohumila Gr gerova, р.1921), американских поэтов Роберта Лакса (Robert Lax, 1915–2000), Эмметта Вильямса (Emmett Williams, 1925–2007), Карла Фернбаха-Фларшейма (Carl Fernbach-Flarsheim), бельгийского поэта Поля Де Врее (Paul de Vree, 1909–1982), итальянского поэта Арриго Лора Тотино (Arrigo Lora Totino, р.1928), французских поэтов Ильзу и Пьера Гарнье (Ilse and Pierre Garnier), чья коллекция «Прототипы, Тексты для архитектуры» («Prototypes, Textes pour une Architecture», 1965) является одним из первых приложений конкретной поэзии к архитектуре и создателей направления, получившего название «Spatialisme» (от англ. spatial – пространственный), и многих, многих других.

На рубеже тысячелетий, продолжая концептуальные эксперименты 1960 х гг. по выявлению скрытого художественного потенциала машинописной техники, американский художник Тауба Ауэрбах (Tauba Auerbach, р.1981) модифицирует несколько пишущих машинок с тем, чтобы разорвать однозначную связь между литерой и клавишей, ее представляющей. В своих работах художник проводит смелые эксперименты над текстами и над буквами. Так, в работе «Бб ии ля» («Bbe ehHi HoTy», 2006) она дизассемблирует религиозный текст, располагая его буквы в алфавитном порядке. Эффект добавляет исполнение работы: она представляет собой книгу с золотым тиснением, что, несмотря на перестановку букв названия, сразу позволяет идентифицировать ее как религиозную книгу. Эксперименты Ауэрбах переключаются с работами Швиттерса. Так осуществленное ей представление отдельных букв заставляет вспомнить стихотворение Швиттерса, написанное с использованием только одной буквы «W».

Подобные эксперименты с русским алфавитом проводила российский поэт и художник Анна Альчук. Совершенно неожиданные визуальные образы создают ее работы, выполненные «маши-

нописными» литерами современного русского языка: «Ж», «Ю», др. Расположенные в ровных вертикальных и горизонтальных рядах и слегка касаясь друг друга, буквы русского алфавита создают симметричные и асимметричные графические узоры, напоминающие то фасад небоскреба («П»), то кольчугу («С»), то тонкую вязь («М»).

В целом, российские поэты, писатели и художники также часто обращались к использованию пишущей машинки при создании своих произведений.

Так, по свидетельству Дмитрия Пригова, известного также своими стихограммами, Илья Кабаков использовал старую пишущую машинку при создании своих книг, пытаясь подчеркнуть этим «совковость» своих проектов. В такой нарочито «машинописной» технике выполнен его альбом «Кухонная серия».

Пишущую машинку использовали также Всеволод Некрасов и Александр Шабуров. В близкой технике, но с использованием компьютера, сделаны некоторые работы и проекты художника и поэта Э. Кулемина.

Большинство приведенных выше авторов использовали печатную машинку как инструмент для создания поэтических или прозаических произведений, текст которых формировал также некий визуальный образ, графическое произведение. Однако к созданию художественных произведений с использованием пишущей машинки часто прибегали люди, не занимающиеся художественной и литературной деятельностью профессионально, но использующие ее на работе. Одним из наиболее ярких примеров может служить творчество испанца Гуилермо Мендана Оливера (Guillermo Mendana Olivera).

Более того, в машинописном искусстве всегда существовало чисто графическое направление, начало которому было положено в конце XIX века в т. ч. работами Ф. Стэйсси. В этом направлении работали такие художники, как, например, Паулин Л. Халвей (Pauline L. Hulvey) и Пол Смит (Paul Smith).

Ставя перед собой чисто изобразительные задачи и работая в первую очередь с визуальной формой, перспективой, фактурой и цветом, они чаще использовали не буквенные, а пунктуационные символы, которые, выступая в роли графических средств в изобразительном искусстве, в литературе также относятся к графическим стилистическим средствам.

Так, знаки пунктуации и другие служебные символы широко применяет в своем творчестве австралийский поэт, художник и музыкант Эндрю Макраэ (Andrew Macrae).

Американский художник Пол Смит (Paul Smith, 1921–2007) создавал свои работы преимущественно из символов «#», «%», «&», «*», «(», «)»,

«_». Однако это определялось в большей степени не его художественным выбором, а необходимостью: с детства больной церебральным параличом, Смит работал только левой рукой. Кроме того, ему было сложно одновременно нажимать на две клавиши пишущей машинки и он всегда фиксировал верхний регистр.

Тем не менее, такое вынужденное ограничение палитры позволило ему стать выдающимся художником своего направления. За более чем семь десятилетий Пол Смит создал сотни картин, а также разработал собственную технику имитации цвета и текстуры карандаша и угля.

Пола Смита часто называют «отцом» ASCII арта – направления цифрового изобразительного искусства, палитра которого состоит из символов стандартного американского кода для информационного обмена ASCII (American Standard Code for Information Interchange), принятого в 1968 году.

ASCII представляет собой систему, назначающую числовые значения различным стандартным операциям (табуляция, переход, возврат, конец передачи и т. д.) и символам: буквам, цифрам, знакам пунктуации.

Система состоит из 128 кодов, пронумерованных от 0 до 127. Первые 32 (0-31) кода и 127 код являются служебными и не имеют графического представления. Таким образом, для создания изображений в ASCII-art можно задействовать только 95 символов.

ASCII является основной системой кодировки для обмена данными между компьютерами и другими аппаратными средствами и стандартной практически для всех типов компьютеров. Это определяет возможность их визуализации на любом компьютере и практически без потери качества. Более того, для их просмотра не требуется специальных графических программ либо аппаратно поддерживаемых графических режимов.

Техника создания произведений ASCII во многом совпадает с техникой создания произведений рассмотренного выше машинописного искусства. Но также имеет и ряд принципиальных отличий. Прежде всего, это возможность легкого исправления сделанных ошибок и, как следствие, возможность создавать изображения методом «проб и ошибок». С другой стороны, в машинописном искусстве художник может манипулировать бумагой, располагая символы под разными углами друг к другу, произвольно изменять интервалы между символами и строками, совмещать символы под разными углами и т. д. В классическом аскитизме, использующем только текстовый режим, расположение символов предопределено сеткой знакомест равной ширины (8 пикселей) и высоты (16 пикселей).

Только что нами был введен термин «аскитизм». Его значение требует пояснений.

Термин «аскитизм» является не более чем производным от аббревиатуры ASCII, фонемизация которой записана русскими буквами с добавлением суффикса «-изм-», характерного для обозначений различных направлений в искусстве (как абстракционизм или кубизм).

Предложенный нами термин близок по звучанию термину «аскетизм» в русском языке (по-английски asceticism).

Сразу отметим, что мы с глубоким уважением относимся к этому термину, имеющему глубокое нравственное значение в различных религиях, в том числе в христианстве, исламе, буддизме, анимизме.

Тем не менее, мы намеренно добавили между «основой» и «суффиксом» букву «т». Во-первых, для того, чтобы улучшить фонетическое звучание. А во-вторых, мы все-таки хотели, чтобы предложенный термин вызывал ассоциации с термином аскетизм, однако не в религиозной интерпретации, а в более раннем значении этого слова, являющемся производным от греческого слова *ascesis*, имеющего значение «искусно и старательно перерабатывать, обрабатывать грубые материалы, украшать и во всем этом упражняться» [3].

Нам представляется, что использование при создании художественных произведений ограниченной компьютерными символами палитры, а также возможность их расположения в строго определенных местах, как раз и требует от художника искусности и старательности. Более того, образы, создаваемые с использованием компьютерных символов ASCII (и других систем кодировки), требуют глубокой переработки исходных визуальных образов. И, без сомнения, создание художественных произведений в ASCII требует определенного опыта – «упражнений».

Безусловно, некоторую связь можно проследить также исследуя религиозную трактовку термина. В религиозном аспекте в основе аскетизма часто лежит дуалистическое мировоззрение, предполагающее «непреодолимую пропасть между духом и материей, причем последняя обычно рассматривается как зло и источник зла» [13].

Искусство ASCII, предназначенное главным образом для существования в виртуальном пространстве, также отрицает материальность.

Виртуальность аскитизма и цифрового изобразительного искусства в целом характеризуется использованием принципиально нового материала искусства.

Если в традиционном искусстве «материальные носители пространственных искусств действительно предметны, занимают место в пространстве, а со временем лишь стареют и раз-

рушаются» [2], то в виртуальном изобразительном искусстве материалом становится информация. Таким образом, произведения цифрового искусства не стареют (хотя и могут устаревать) и не разрушаются.

Как отмечает Н.А. Яковлева, «иногда смена материала знаменует рубеж эпох в истории искусства и свидетельствует о потрясении основ мировидения, миропереживания, мировоззрения, о коренных изменениях в системе художественного мышления» [2, 30].

Очевидно, переход к принципиально новому, невещественному материалу знаменует именно такой качественный переход смены эпох в изобразительном искусстве.

Цифровые виды искусства, в том числе изобразительного, приобретают в современном мире все большее распространение и все большее разнообразие форм. При этом становление цифровых видов искусства совпало по времени с процессом оформления и развития принципиально новой парадигмы – парадигмы постмодернизма.

В отличие от предшествующего ему модернизма, постмодернизм стремится работать на минимуме художественно-выразительных средств, ослабляя или вовсе отменяя форму, условность и уникальность произведения искусства [10, 83]. На таком «минимуме» как раз и стремится работать аскитизм.

Итак, мы проследили эволюцию от письма рисунком до создания изображений с помощью компьютерных символов.

Первоначально в основе письменного знака всегда лежал хорошо знакомый зрительный образ, или, иными словами, схематический рисунок какого-либо реального объекта или явления (пиктограмма). Позднее в основе письменного знака могли быть абстрактные понятия и идеи (идеограммы), тем не менее, также предполагающие под собой некоторый визуальный образ. Следующим этапом был постепенный отказ от визуальной основы в пользу основы фонетической (логограммы, слоговое и фонетическое письмо).

Постоянно упрощаясь, письменные знаки теряли не только свою визуальную основу, но и свою изобразительную форму, параллельно, однако, все время стремясь ее воспроизвести. В результате сформировалось искусство каллиграфии, где письменный знак имеет не только семантическую, но также и изобразительную форму.

Следующим этапом (здесь не имеются ввиду хронологические рамки, так как многие из описываемых процессов происходили параллельно) было использование текстов для создания художественных изображений (текстово-визуальных образов). На этом этапе формируется практика создания каллиграмм, фигурных и графических стихов.

Одновременно инструменты художника дополняются за счет новых технических средств и устройств, таких как пишущая машинка и компьютер, которые открывают совершенно новые возможности для творчества и предлагают новые технологии для создания художественных произведений.

С появлением первых компьютеров формируется принципиально новый вид изобразительного искусства – цифровое изобразительное искусство (ЦИЗО), для которого характерны утрата уникальности бытия и авторитета подлинности, рост динамизма и экспозиционных возможностей, массовый характер проявления и потребления, интерактивность, дефетишизация, но самое главное – виртуальный способ существования.

Нам представляется, что будущее изобразительного искусства – за искусством цифровым. Во всяком случае, на современном этапе развития человеческого общества. И пусть для обозначения этого общества используется целый ряд терминов: посткапиталистическое (Р. Дарендорф), постиндустриальное (Д. Белл, Л. Турен, Э. Тоффлер, Х. Тоффлер), постмодернистское (Ж. Ф. Лиотар, С. Крук, С. Лэш), нам более импонирует использование термина «информационное» (Ф. Махлуп, М. Кастельс, М. Порат), так как в основу его существования положены информация и информационные технологии. И в этом аспекте виртуализация искусства, смещение акцента произведений цифрового искусства в сторону информационного содержания и информационной формы существования лишь подчеркивают свойство подлинных произведений искусства, проявляющееся в том, что они «целиком и полностью, безоговорочно и без малейшей надменности и сомнения отдаются на волю исторического содержания своей эпохи» [1].

Показательно, что первым направлением ЦИЗО стал аскитизм, существенная часть палитры которого представлена буквами, т. е. знаками письменного языка – одного из древнейших средств накопления и передачи информации.

Технологии традиционного изобразительного искусства практически достигли предела своего развития еще в XVIII веке. Технологии цифрового искусства, напротив, находятся сегодня на этапе становления и постоянно развиваются. Мы убеждены, что это развитие цифровых форм позволит открывать в изобразительном искусстве все новые и новые горизонты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 528 с.
2. Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. Пособие / Под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.

С.В. Ерохин

3. Архимандрит Георгий (Тертышников). Аскетизм / Архимандрит Георгий (Тертышников) // Альфа и Омега. — 1999. — № 3 (21). — С. 163–166.
4. Гельб И.Е. Опыт изучения письма / И.Е. Гельб. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 368 с.
5. Гик Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика / Ю. Гик // Черновик. — 2004. — № 19.
6. Капр А. Эстетика искусства шрифта / А. Капр. — М.: Книга, 1979. — 124 с.
7. Кнорозов Ю. Письменность индейцев майя / Ю. Кнорозов. — М.—Л., 1963. — 664 с.
8. Лившиц Л. Русское искусство X—XVII веков / Л. Лившиц. — М.: Трилистник, 2000. — 184 с.
9. Лундин А.Г. О происхождении алфавита / А.Г. Лундин // Вестник древней истории. — 1982. — № 2. — С. 17–28.
10. Мигунов А.С. Анти-эстетика / А.С. Мигунов // Вопросы философии. — 1994. — № 7, 8. — С. 82–88.
11. Петровский Д. Классическая каллиграфия: ремесло ради искусства / Д. Петровский // Просто дизайн. — 2006. — № 2 (23).
12. Харевский С.В. Арабская каллиграфия / С.В. Харевский. — Минск: Харвест, 2007. — 32 с.
13. Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. — М., 1993–1995. — Т. 1.
14. Falkenstein A. Archaische Texte aus Uruk / A. Falkenstein. — Leipzig, 1936.
15. Zhou Xinghua. Ningxia Guji Xintan. — Ningxia Renmin, 2002. — 65000. — на кит. яз. (Чжоу Синхуа. Новые исследования исторических памятников Нинься. — Народное издательство Нинься, 2002. — 65000 знаков.)

*Ерохин С.В.
Московский государственный университет
им. М.В.Ломоносова.
Кандидат экономических наук, Старший научный
сотрудник, соискатель ученой степени доктора
философских наук, кафедра эстетики.
labo@ru.ru*

*Erokhin S.V.
Moscow State University.
Candidate of Economic, Senior Scientific Specialist
PhD-seener, Department of Esthetics.
labo@ru.ru*