

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА
Катедра
„КНИГА, ИЛЮСТРАЦИЯ И ПЕЧАТНА ГРАФИКА“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна
и научна степен „доктор“

Експериментални форми на типографията
в художествените и периодичните печатни издания

Изразни средства за реализиране на авторски идеи

Бояна Иванова Павлова

Научен ръководител: доц. д-р Илия Груев

София

2023

Авторът на дисертационния труд е зачислен като докторант в редовна форма на обучение към катедра „Книга, илюстрация и печатна графика“ в Националната художествена академия, София, със Заповед №0298-У/14.11.2019 г., гласувана от Факултетен съвет при Факултет за изящни изкуства. Със Заповед №0109-У/11.02.2021 г. и сключването на трудов договор за асистент към катедра „Книга, илюстрация и печатна графика“, докторантурата преминава в свободна форма на обучение.

Дисертационният труд е обсъден и приет от катедра „Книга, илюстрация и печатна графика“ в НХА на заседание от 16.01.2023 г. и с решение на Факултетния съвет при Факултет за изящни изкуства на НХА от заседание на 30.01.2023 г. (Протокол №30) е отчислен и насочен към защита (Заповед №0045-У/02.03.2023 г.).

Съдържание

1. Обем и структура на дисертацията	4
2. Обща характеристика на изследването.....	5
2.1. Обект и предмет на изследването.....	5
2.2. Цели и задачи на дисертацията	5
2.3. Обосновка на научната стойност на темата	6
2.4. Темпорални граници на изследването	7
2.5. Топографски граници на изследването	7
2.6. Обхват по отношение на медията	8
2.7. Методологически подходи	8
3. Кратко изложение на дисертацията	10
4. Научни нововъведения и приноси на дисертацията	36
5. Научни публикации по темата на дисертацията	37
6. Библиография на цитираните източници в автореферата	38

1. Обем и структура на дисертацията

Дисертацията се състои от 323 страници. 299 от тях са основен текст, структуриран в увод, три смислово обособени глави и заключение. Основният текст на дисертационния труд е допълнен от библиография на използваните източници с теоретична литература (140 на английски език, 20 на български език, 1 на испански език, 1 на руски език), достъпните уебстраници (42 уебстраници), приложение с предложената от автора типология в табличен вид и приложение с библиография на коментираните в дисертацията художествени и периодични печатни издания (83 книги и списания).

Използваните източници в хода на изследването обхващат необходимите за поставените цели теоретични разработки, които включват: книги, сборници и статии в периодични издания от утвърдени в съответната научна област автори, както и съвременни проучвания и публикации по темата на дисертацията.

Текстът на дисертацията е съпроводен от отделно приложение – албум с илюстрации на анализираните в изложението образци (22 ръкописни и 77 печатни книги), който съдържа 148 страници и 102-ма автори.

Бележките под линия в дисертацията разясняват специфични термини и предоставят допълнителни уточнения с цел по-голяма изчерпателност или прецизиране на изложената информация.

2. Обща характеристика на изследването

2.1. Обект и предмет на изследването

Типографията, обект на настоящото изследване, е едно от основните изразни средства на художника на книгата. Нейните проявления винаги засягат както функционалните, така и естетическите проблеми на дизайна. Абстрактният изказ – размерите и пропорциите на формата, наборните, белите полета и техните съотношения; композицията, организацията и йерархията на информацията; визуалните паузи и ритъм; характерът на използвания шрифт или шрифтове – представлява инструментариума на художника типограф. Чрез него той не само контролира функционалността, но също изразява своите идеи, като вгражда вторични нива на значение.

Предмет на изследването е един конкретен сегмент от типографската практика – неконвенционалните проявления. Към настоящия момент те притежават статута на напълно легитимна и широко застъпена художествена дейност. Тези нетипични композиционни решения в шрифтовата картина са изключително разнообразни. Докато конвенционалните форми боравят само с абстрактни стойности и са неизменно подчинени на ергономията, неконвенционалните форми могат да изграждат и конкретни образи, като не са задължително обусловени от нормите за четливост. Има композиции, в които езиковото четене дори напълно отсъства. Въпреки това във всеки един случай е налице определено съдържание. Как обаче се провежда то и какво е неговото естество – дали читателят възприема текст или образ и има ли ясна граница между тях, са въпросите, чиито отговори ще бъдат потърсени.

2.2. Цели и задачи на дисертацията

Основна задача на настоящото изследване е да даде ясна дефиниция на експерименталните форми на типографията, да ги класифицира и да определи техния механизъм на действие. Целта на тази типология е не само да попълни липсващата празнина в теоретичната литература по темата, но и да предложи

резултатен метод за анализ на произведенията, които излизат извън установената в даден контекст норма. Така авторите ще разполагат с особено необходимата информация какви изразни възможности притежава неконвенционалната типография. Същевременно ще знаят как биха могли да ги използват, без това да носи догматичния характер на наръчник с правила, което би ограничило творческата свобода и би разрушило концепцията за типографията като изкуство.

За постигането на възможно най-пълна и реалистична картина, заедно с основните цели и задачи дисертацията си поставя и следните допълнителни:

1. Намиране на корените на експерименталните форми на типографията;
2. Проследяване на тяхното развитие;
3. Съпоставянето им с установените за съответния период конвенции;
4. Установяване на границите на типографската интерпретация чрез изведената типология;
5. Дефиниране на разликите в употребата на експерименталните форми на типографията между трите групи: автори поети и/или писатели, автори художници и съавтори художници, които интерпретират чрез изведената типология.

2.3. Обосновка на научната стойност на темата

Информацията на български език по темата е доста оскъдна и към настоящия момент в България наличните разработки не изчерпват конкретния проблем. В световен мащаб през годините са правени немалко проучвания. Няколко от тях са тясно фокусирани и доста задълбочени, докато останалите основно отбелязват наличието на типографските експерименти и коментират посланията на авторите. Предложените дефиниции на типографските експерименти имат известни разлики помежду си в зависимост от конкретния периметър и гледна точка на изследванията. Определение и типология, които да обхващат целия спектър от неконвенционални решения и да са валидни както за проявленията в полето на литературата (поезия и проза), така и за тези в изобразителното

изкуство (авторски издания и художествени интерпретации) липсват. Този факт аргументира необходимостта от подобно изследване.

2.4. Темпорални граници на изследването

Темпорални граници на проучването не се поставят. Без да се установят корените на явлениято, да се проследи неговото развитие до настоящия момент (2023 г.) и да се направят съпоставки с конвенциите в съответните периоди, е невъзможно постигането на актуална и обективна гледна точка върху проблема. Тя спомага за провеждането на достатъчно задълбочен анализ за разкриване на базовите функционални принципи. Въпреки че фокусът са съвременните примери за неконвенционални типографски решения, от съществено значение е и да се предостави на български език систематизирана информация за историческия им произход и еволюция.

2.5. Топографски граници на изследването

Топографските граници в ядрото на дисертацията – предложената типология и анализът на произведенията в Глава II и III, се определят от писмените системи на кирилицата и латиницата. Техните характеристики: посока на писане и ред на четене, са основополагащи както за конвенционалните, така и за неконвенционалните типографски композиции. Следователно коментираните автори и творби са представители на тези държави от целия свят, чиито официални езици използват кирилица и латиница. Включването на езици с други писмени системи: първо, изисква задълбочено познаване на особеностите на съответния език; и второ, би направило обема на изследването твърде голям и несъответстващ на жанра дисертация. Единствено историческият преглед в Глава I не се ограничава в кирилицата и латиницата и включва също писменостите на гръцкия език, иврита и санскрита. С цел по-голяма изчерпателност и посочване на важни първообрази на съвременните експериментални форми, в типографията са разгледани гръцките стихотворения шаблони, индийските читра-кавия и еврейските микрографски образци. Те са

засегнати дотолкова, доколкото е необходимо да се проследи тяхната приемственост в съвременната практика.

2.6. Обхват по отношение на медията

Съотнесено към въпроса за медията, изследването е фиксирано в територията на печатната книга – художествените и периодичните печатни издания. Въпреки това тезите и изводите са приложими във всички аспекти на графичния дизайн: както към рекламно-информационните издания и плаката, така и към непечатните медии. Изкуството на книгата със своите темпорално-пространствени специфики дава възможност за разгръщане на най-пълния капацитет от изразни възможности на експерименталните форми на типографията. Този факт, както и невъзможността да се обхванат всички медии при отворени темпорални и нетвърде тесни топографски граници, затваря периметъра на разработката в изкуството на книгата. Важно е да се отбележи, че се коментират не само графични решения на художници, но и такива на поети и писатели.

2.7. Методологически подходи

Основните методи на анализ, приложени в дисертацията, са:

1. семиотичен анализ, чрез който едновременно се разглеждат значенията на текста и образа в типографията и взаимодействието между лингвистичното и визуалното ниво на съобщението;
2. иконологичен анализ, който се използва в случаите на наличие на конкретна образност в типографската картина;
3. езиков анализ, необходим за установяване на граматичните специфики, имащи отношение към неконвенционалните типографски решения;
4. културно-исторически анализ, определящ средата, техническите възможности и ограничения, както и предпоставките, оказали влияние върху художествено-естетическите стойности на дадено произведение.

Приложени са също описание и анализ на текстовите и визуалните структурни и наративни характеристики, когато е необходимо да се направят изводи, съотнесени към проблемите на сюжета или повествованието в произведението. С цел допълнителна подкрепа на определени тези от дисертацията, както и подчертаване на по-фини отличителни белези в някои примери, е включен и сравнителен анализ.

3. Кратко изложение на дисертацията

Глава I. Генезис и еволюция на типографията

Тази глава разглежда принципите на функциониране на азбучната писменост и историческото формиране на типографската норма. Паралелно с „канона“, характеризиращ изкуството на книгата в даден период, и отражението, което всеки стил в изкуството дава, се анализират съответните „отклонения“ и неконвенционални практики. Проследява се еволюцията на конвенционалните и неконвенционалните ръкописни и печатни оформителски решения до началото на 20. век, когато се извежда стандартът по отношение на функцията и естетиката – така наречената „прозрачна“ или „невидима“ типография.

Както в типографията, така и в ръкописните ѝ предшественици на първо място стои функцията, т.е. четенето. Въпреки че „четенето предхожда писането“ (Мангел 2004, с. 15), практически начинът, по който четем, се определя от начина, по който е написан или отпечатан текстът. Историята на формирането на латиницата и кирилицата е важна за разбиране на механизмите, чрез които днес декодираме писмения текст. Развитието на писмеността е развитие на знаковите системи, нормите и условията за боравене с тях. Въпреки че типографията възниква през 15. век, тя стъпва върху вече установените правила за визуално поднасяне на информацията (четене, ергономия, организация и степенуване на информацията). Тя се явява естествено продължение на започналия преди новата ера процес на писмено общуване – взема, използва и доразвива функционалните и конотативните характеристики на буквените форми и тяхната организация чрез оформлението на книгата.

Посредством изчерпателно за целта обсъждане на етапите на формиране на гръцката азбука, кирилицата и латиницата се определят базовата функционална норма и трите важни семиотични промени, които настъпват вследствие на това. В хода на развитие на изкуството на книгата тази норма се надгражда също така с допълнителни естетически и културно-исторически значения. Отделя се все повече внимание на визуалната репрезентация на

текста. Не само лингвистичното съдържание, но и начинът, по който то е поднесено на читателя, има съществено значение. Подробният обзор по периоди от древността до началото на 20. век на калиграфията, типографията и оформлението показват, че най-отличителните концепции за света и изкуството от всяка епоха намират своето отражение в книжните страници. Чрез визуалната интерпретация на текста даден образец може да бъде дефиниран от стилова и хронологична гледна точка. В резултат на тези специфики се оформят конотативните характеристики, с които типографията борави. Благодарение на гореописаните фактори вече може да се разграничи дали и защо определено поведение в типографията или ръкописните ѝ първоизточници е плод на експеримент и какви различни взаимовръзки и нива на възприятие то може да активира в читателя.

Разглежда се охарактеризиращата всеки един период контекстуалната рамка, която оформлението на книгата придава. Тя се състои от няколко главни категории: 1. размерите и пропорциите на формата, писменото или наборното поле, белите полета и съотношенията помежду им; 2. организацията на текста в писменото или наборното поле (в една или няколко колони, редове или модулна структура); 3. визуалната йерархия на информацията; 4. равненията по водещи вертикални и хоризонтални оси; 5. визуалните паузи, разграничаващи смислово частите на текста, и разстоянията между редовете, думите, буквите; 6. употребата на спомагателни типографски елементи (инициали и др.); 7. характера на използвания шрифт или шрифтове. Материалите и инструментите, с които се пише или печата, и техническите придобивки на съответната епоха също обуславят развитието на тези типографски категории.

Хронологично се проследява формирането на конвенциите в изкуството на ръкописната книга през: Античността – Месопотамия, Древен Египет, Древна Гърция, Древен Рим; Средновековието в Източна Европа – Византия, и Западна Европа – Ирландия, Англия, териториите на развитие на меровингската, каролингската и отонската ръкописна книга, Вестготското кралство, земите на арабизираните християни; двата големи средновековни

стила – романския и готическия; Ренесанса. След като се обръща особено внимание на откриването на книгопечатането, се разглежда доизграждането на конвенциите в печатната книга през: Ренесанса, Барока, Рококо и Неокласицизма в Европа; Индустриалната революция в Европа и Северна Америка; Викторианската епоха и противопоставящото ѝ се течение „Изкуства и занаяти“, с лидер Уилям Морис; международния стил Ар нуво.

Същевременно са изследвани и представени съответните за всеки период отклонения от конвенцията. Още в елинистичната епоха се появяват най-ранните образци – 3.-2. век пр. н. е. Гръцките стихотворения шаблони са първите сигурни примери за визуална репрезентация на съдържанието само през начина, по който изглежда текстът (Higgins 1987, p. 5). Те представляват антични гръцки поеми, приписвани на Симиас от Родос, Теокрит, Досиадас и Бестинус. Последвани са от стихотворенията шаблони на Левий (1. век сл. н. е.) и Публий Порфирий Оптациан (4. век) в Древен Рим. През 12. век в изкуството на византийската ръкописна книга се откриват и образци на неконвенционално оформена проза. Това са три лекционария, чиито текстове на почти всички страници са оформени като кръст – М 692 – “*Lectiary of the Gospels and Menology*”, London, British Library, Add. MS 39603 и атонският неномериран ръкопис от манастира Ивирон. В контекста на мерovingското изкуство на книгата през 6. век са намерени стихотворенията “*carmina cancellata*” и едно кръстовидно стихотворение на Венанций Фортунат. Сред каролингските образци е изключително неконвенционално оформената книга “*Liber de laudibus sanctae crucis*” на Рабан Мавър от 9. век. От същия век датира и каролингското копие на астрономическата поема „Явления“ на древногръцкия поет Аратус – “*Harley Cicero*”, с илюстрации на съзвездия, изградени от четлив текст. Отбелязано е и по-късното му копие Cotton Tiberius C I от 12. век. Следващият образец е англосаксонският псалтир на Тиберий – “*Cotton MS Tiberius C VI*”, създаден през 11. век в Уинчестър.

Нетипично оформена проза се среща отново във „Вестготска Библия от Кава“ на писаря Данила. Ръкописът е създаден през 9. век на Иберийския

полуостров. В контекста на стила мосараб има пример за композиционно решение на текста във формата на лабиринт – „Коментар върху Йов“, създаден от писаря Флоренций през 10. век. Също се открива отново формата на стихотворенията шаблони “*carmina cancellata*”. Това е ръкописът “*Codex Vigilano*”, създаден от Вихила де Албелда през 10. век.

Образци на стихотворенията шаблони или на други неконвенционални подходи към оформянето на текста в периода на романското изкуство почти липсват. Съществува един пример от началото на 12. в., който се приписва на средновековния френски философ Пиер Абелар и представлява стихотворение във формата на колело. През Готиката обаче съществуват нетипични проявления както в поезията, така и в прозата. Първите, гранични за периода, са произведенията на монаха Йоаким от Фиоре – “*Liber Figurarum*” от 13. век. Друг образец в проза е анонимният ръкопис “*Clm 7960*”, който датира от 14. век и включва шест композиции във формата на урни или делви и една арка. В края на 14. век Якоб Николай от Дания създава произведението “*Liber de distincione metrogum*” с пет стихотворения шаблони.

Обстойно е изследвана средновековната микрографска практика в еврейската ръкописна книга. Тя представлява една самостоятелна и специфична линия на художествено поведение, в която текстът, оформен като рисунъчна линия, изгражда сюжетни и предметни илюстрации. Коментирани са ръкописите: „Първа Библия на Гастер“ от 10. век, „Петокнижието на Йона“ от 13. век, „Библията на дука от Съсекс“ от 14. век, „Петокнижието от Сана“ от 15. век, а „Каталонският Махзор“ от 13. век е подробно анализиран.

В печатната книга първите неконвенционални проявления се срещат през 15. век в изданията от Алдо Мануцио „Сънят на Полифил“. В редица пасажии силуетът на текста носи визуална информация, обвързана със съдържанието. Артистичната практика на стихотворенията шаблони изживява истински разцвет след началото на 16. век, който продължава и през следващите две столетия. Тя е разгледана като общи тенденции и посоки на развитие, като са отбелязани някои по-важни примери.

В края на 17. и началото на 18. век техниката на медната гравюра позволява употребата на познатия от еврейските ръкописи микрографски прием в печатни произведения. Разгледани са произведения на Йохан Михаел Пюхлер и Матиас Бухингер, датиращи от този период. През Неокласицизма се наблюдава спад в интереса към образната поезия като поле за творческа изява. Стихотворенията шаблони оцеляват до края на 19. век основно под формата на комични, фолклорни или популярни стихове. През 18. век те се откриват в творчеството на френския поет, драматург и сатирик Шарл-Франсоа Панар – това са стихотворенията му „Бутилката“ и „Чашата“.

В края на 19. век с френския литературен символизъм се възражда интересът към експресивния потенциал на типографията и оформлението. През 1865 г. е публикувано стихотворение шаблон, част от текста на романа за деца на Луис Карол „Алиса в Страната на чудесата“. В творчеството на един от най-ярките представители на френския символизъм – Стефан Маларме, визуалната организация на текста също е използвана като носител на споделено съдържание. Анализирани е символното значение на типографията в поемата му „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ в изданието ѝ от 1914 г. Произведенията на френския поет и по-късните примери от авангардите (футуризм, дадаизъм и др.) изглеждат като да са създадени независимо от съществуващата традиция на стихотворенията шаблони. Авторите сякаш започват начисто, откривайки нови форми и различна употреба на типографията в своите лингвистично-визуални експерименти (Higgins 1987, p. 17).

В края на първата глава се представя синтез на ясно оформилата се норма в типографията от началото на 20. век. В този период се появяват важни публикации, които коментират различните ѝ аспекти – формата на знаците, тяхната организация в наборните полета, четливостта, композиционните подходи. Правят се изследвания и информацията, натрупана през пет века фактическа типографска практика, се обобщава и систематизира. Обръща се внимание както на функцията, така и на естетиката. Приведени са тезите на Стенли Морисън, Ерик Гил, Беатрис Уорд и Ян Чихолд от втория му период.

Глава II. Авторски решения отвъд типографската норма

Втората част от дисертацията обръща специално внимание на влиянието на авангардните течения върху експериментите в типографията. Излага се тезата за легитимирането на неконвенционалните подходи и възникването на разбирането за текста и образа като възможна синкретична форма. Установява се въвеждането на нови подходи и превръщането на експерименталните форми на типографията в нов, алтернативен, но пълноправен визуален език. Неотделимостта на лингвистичното от визуалното ниво на съдържанието е основна точка в изграждането на типологията. Предложените категории ясно дефинират характеристиките на всички съществуващи проявления и постепенното им отдалечаване от „невидимата“ типография. Те са подкрепени от значително количество примери от различни периоди и държави.

Подглава 2.1. разглежда как в хода на своята еволюция графичният дизайн и типографията „реагират“ и отразяват не само нововъденията, които добавят стойности към нормата, но и тези, които се определят като реформаторски отклонения от нея. Докато някои от художествените течения, например фовизмът, оказват слабо влияние върху дизайна и изкуството на книгата, други имат решаваща роля за формирането на един изцяло нов графичен език (Meggs, Purvis 2012, p. 256). Концепциите на кубизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма, суперматизма, експресионизма, конструктивизма, де стийл и баухаус, заедно със съответстващия им визуален изказ, са въплътени в редица художествени решения в книгата, които са обсъдени.

Чрез разрушаването на установените правила авангардите способстват за формирането на нов и по-богат визуален речник в типографията и неговото утвърждаване като характеристика на цялостен визуален език. Процесът се осъществява на два етапа. В първия се проследява легитимирането на експериментите чрез ранния авангард. Самите течения „отвоюват“ своите позиции както в света на изкуството като цяло, така и в типографията.

Художниците от авангардните течения продължават започнатия от Стефан Маларме процес на нетипична, презентативна употреба на типографията

– едно съвсем различно разбиране за връзката между лингвистичното и визуалното съдържание, което размива границата между дума и образ. Посредством творчеството на Маларме и авангардните автори след него (най-важните сред които: Фернан Леже, Филипо Томазо Маринети, Фортунато Деперо, Хюго Бол, Тристан Цара, Курт Швитерс, Гийом Аполинер, Ел Лисицки, Тео ван Дусбург) видовете неконвенционални лингвистично-визуални подходи значително се увеличават. Тези графични решения, аналогично на новите концепции в изкуството, са бурна ответна реакция срещу вече остарелите нагласи и разбираня на 19. век. Оттук насетне експериментите в типографията могат не само пряко да изобразяват, но също така и категорично да изразяват концепции и определено съдържание без наличие на конкретен образ.

Вторият етап показва как някои от неконвенционалните подходи се усвояват, прилагат и как задават нова конвенция в дизайна. Онези прийоми, които не се превръщат в интегрална част от конвенционалния речник, добиват статута на алтернативна изразна форма. Разликата е, че тази форма вече не се разглежда като маргинално отклонение.

Коментирани са също стимулите и влиянията при търсене на нови изразни възможности, които идват извън територията на изобразителното изкуство. След средата на 20. век (и към настоящия момент) типографските експерименти черпят голяма доза вдъхновение от литературната теория. А технологичният прогрес в полиграфията изключително много способства и ускорява процесите на обновление в дизайна.

Нормата в типографията не изчезва, нито се обезстойностява. След авангардите езикът на експерименталните форми функционира пълноправно редом с този на конвенцията, продължавайки своето развитие и до днес. Оформят се крайните позиции на типографския диапазон от изразни средства, чрез които художникът е способен да интерпретира и да изразява различни концепции. В зависимост от целите и идеите, които типографът си поставя, ролята му може да бъде много различна: „невидим“ преводач на текстовото съдържание, единствен автор или съавтор на произведението.

Конвенционални или неконвенционални, в основата на всички форми на типографията неизменно стои четенето. То е основна функция и причина типографията изобщо да съществува. Независимо дали текстът е „гладък набор“ или изображение, формирано от графемите, във всеки един случай се осъществява процес на четене. Изследването на вътрешноприсъщите му механизми е отправната точка на анализ и изграждане на типологията на експерименталните форми на типографията в настоящата разработка.

На първо място е важно да се отбележи следната ключова характеристика: експерименталните форми на типографията са не само хибридни, но и синкретични. Значението е проведено паралелно от режимите на езиково четене и наблюдение, което ги прави напълно неотделими. Премахне ли се едната част от съдържанието (визуалното или лингвистичното), цялото губи или променя своето значение. Тоест в неконвенционалните форми на типографията лингвистичното и визуалното равнище на дадено произведение не могат да бъдат разглеждани независимо едно от друго.

Коментират се обстойно въпросите за: разликите и взаимовръзките между текст и образ – двете съставни части на неконвенционалната типографска картина; линейното и нелинейното четене, които спомагат за по-дълбокото разбиране на механизмите на нейното възприемане; теорията за мултимодалността, която насочва изследването както в посока на семиотичното цяло, така и в посока на времеви и пространствени интеграционни кодове. Освен това се отчитат допълнителни и строго специфични за предмета на изследване проблеми.

Първо: образите, формираны в рамките на неконвенционалните типографски решения, са „изображения“ от друг вид. Дори да се разчита конкретно изображение (например предмет, животно или портрет на човек), дори да няма четене в конвенционалния смисъл на думата, те все още не могат да се приравнят към снимка или рисунка. Неминуемо трябва да бъдат отчетени отличителните за тях градивни единици – графемите. Второ: в немалка част от примерите визуалният изказ формира абстрактни образи. Следвайки принципа

на мултимодалния анализ, може да бъде извлечена само тази част от плана на съдържанието, която е във визуалното. Този подход обаче пропуска формалния и иконологичния аспекти, които също трябва да бъдат отчетени, когато са налични конкретни образи или сюжети. Той също така не спомага за декодирането на визуалните характеристики при абстрактната образност.

Обръща се внимание на гореспоменатата невъзможност за пълно отделяне на визуалното от лингвистичното и от друга гледна точка. Независимо дали образът е конкретен или абстрактен, визуалното винаги присъства и чрез типографските характеристики на знаците – шрифт, начертание, кегел и др. Същевременно даже да няма смислово свързан текст или дума, които да бъдат прочетени, лингвистичното продължава да присъства, макар и имплицитно. Отчита се характерът на градивния елемент – графема, която дори да не участва в смислово свързан изказ, препраща към езиковата материя.

Съвкупността от всички гореописани критерии дава рамка на настоящата типология. За целта са избрани идентични опорни точки на ниво визуален и лингвистичен код – синтаксис и функция. Не се търси пропорционално съотношение или количествено измерване на лингвистично спрямо визуално съдържание (и обратното). Прочитът е винаги споделен между двете материи. Отговорът на въпроса „как четем“ едновременно на лингвистично и визуално равнище при различните действащи правила на синтаксиса, съпоставени с активните функции на кодовете, оформя 6-те категории в тези синкретични произведения.

По презумпция аспектите на синтаксиса – линейното и нелинейното четене, се свързват съответно с езика и изображението. По-задълбоченият разбор на неконвенционалните типографски образци показва, че единиците на визуалния и на лингвистичния код могат да бъдат организирани както по правилата на единия, така и по правилата на другия вид синтаксис. Това е първата отправна точка за класификация. С цел по-ясна дефиниция се въвеждат термините хроносинтаксис и топосинтаксис. В тази синтагматична опозиция хроносинтаксисът подрежда единиците на изказа в линейна поредица, която

следва конкретна посока като проекция на времето. Топосинтаксисът прилага всички позиционни съотношения, налични в дадена равнина. Първият се характеризира с понятията за ред, поредност и линейност, докато вторият – с едновременност, пространственост и табличност (Клинкенберг 2019, с. 158).

По своята същност всички писмености представляват многокодови дискурси. Многокодовият дискурс смесва елементи от няколко различни семиотики и осигурява разглеждането на различните прояви като едно цяло. Когато се разглеждат типографските експерименти, многокодовият дискурс дефинира също и механизма на споделения визуално-лингвистичен смисъл. Важна семантична функция, породена от съвместяването на единици от няколко кода, е повишаването на цялостната степен на редундантност на изказа. В неконвенционалните форми на типографията е налична междукодова редундантност, тоест продуцирана в различни кодове, по един и същи канал (зрителен). В този случай информацията не се повтаря два пъти в дискурса. Съобщенията от двата изказа (текстови и изобразителен) се допълват взаимно и така придават кохерентен смисъл на целия дискурс, който не може да се постигне само от единия изказ. Това позволява сведенията от двата кода да се различават и да взаимодействат помежду си. Наличието на нюанси и корекции във втория изказ може да достигне до степен, в която той дори да опровергава първия (намаляване на степента на редундантност) (Клинкенберг 2019, с. 240-244).

По отношение на конвенционалните форми, многокодовият характер на дискурса в отделните писмени системи е обусловен от едновременното наличие на различни функции в кодовете. Всяка писменост се свързва в определена степен с тези функции, които постоянно се противопоставят една на друга. Една и съща графема (във фонетичните писмености – буквеният знак) може да изпълнява едновременно няколко семиотични роли, представлявайки няколко означаващи: един път да бъде означаващо на фонограматична, втори – на морфограматична, трети – на индексална система и т.н. и по право да се ползва с няколко статута. Правилата, които позволяват значителното прецизиране на

съотношението между графичното означаващо и неговото означаемо, действат в една ясно обособена област – например на фонографичните или на морфологичните функции (Клинкенберг 2019, с. 245-247). Следователно функциите на кодовете обуславят алтернативните процеси на четене както в конвенционалните, така и в неконвенционалните форми на типографията. В целия типографски диапазон работят едни и същи кодове, но техните функции в различните примери не са идентични. Как действат визуалният и лингвистичният код по презумпция в „прозрачната“ типография и как се променя тяхното действие в останалите случаи, е втората отправна точка за анализа и класификацията на експерименталните форми на типографията.

Кодовете претърпяват определена трансформация, която променя тяхното функциониране. Това, което се наблюдава в типографските експерименти, е видоизменение на кода, като се има предвид, че писмеността сама по себе си е специфичен случай на транскодиране (Клинкенберг 2019, с. 229-231).

Функциите, които писмеността изпълнява, се разделят в две големи групи: графемологични и граматологични. Графемологичните функции са ангажирани с основното предназначение на писмеността, което е да представлява езика. При тях графичните знаци препащат към елементи от езиковия код. Граматологичните функции се наблюдават, когато графичният знак не препаща към елементи от езиковия код. Те обуславят управляването на пространството, което писмеността заема, и действат в едновременността. По тази причина играят важна роля за четенето на визуална поезия и др. (Клинкенберг 2019, 236-238).

Графемологичните и граматологичните функции съдържат всяка по две подгрупи: автономни и хетерономни функции (Клинкенберг 2019, с. 234-235). Обръща се внимание само на автономните такива, при които означаващите единици могат да препащат директно към означаеми единици. Типологията се основава върху тях, тъй като съпоставя автономна функция в лингвистичния план на изказа и съответните автономни функции във визуалния план на изказа.

Графемологичните функции имат четири подвида, като пряко отношение към изследването има единствено автономната фонографична функция. Тя определя препращането на фонографичните знаци на писмеността към означаващите на езика, за разлика от идеографичните и логографичните например, които препращат към езикови означаеми.

Анализът през автономните функции проследява как присъщата при фонетична репрезентация автономна фонографична функция се видоизменя в даден вид автономна граматологична функция. По тази причина изследването на съвременните експериментални форми на типографията е ограничено само до използващите латиница и кирилица фонетични писмени системи. Синтактичните и функционалните промени, описани по-нататък, са валидни само при фонографично езиково означаване, което изключва идеографични и логографични писмености.

Грамматологичните функции са разделени в пет фамилии, като отново се обръща внимание само на автономните функции – символични, признакови и иконични. Когато знаците добавят стойност към съдържанието на графемологичните знаци, налице е символична функция. Такава се наблюдава при избора и употребата на типографски шрифтове. Ако се поставят в релация характеристиките на графемите (например пропорции, чернота, контраст, начертание, кегел и т.н.), т.е. променливите означаващи, с означаемите (например тежест, отчетливост, античност, модерност, елегантност и т.н.), се получава символична система. Тази релация съществува и на макротипографско ниво – например параграф, открит с получерно/курсивно начертание, различен кегел или шрифт, който означава цитат (Клинкенберг 2019, с. 237).

При иконичните функции формата на даден графичен знак или на цяла група знаци препраща образно към предмет или друг знак. Изказът в тези случаи се организира според частните закони на синтаксиса, които се наричат иконосинтаксиси. Тук могат да се включат както калиграмите на Аполинер с пространствената им организация, така и случаите на замяна на знак с образен еквивалент (Клинкенберг 2019, 237-238).

Признаковите функции не участват в класификацията на експерименталните форми на типографията, тъй като при тях знакът препраща към предпочитанията на пишещия. В контекста на писмеността графичният знак като признак (т.е. мотивиран по съвместност, създадена от съответстващи откроявания) се оказва нерелевантен към разглежданите типографски проблеми. Самите характеристики на типографията могат да обуславят символни или иконични системи, но не и признакови в общия случай на коментираните в дисертацията примери.

Експерименталните форми на типографията предлагат нов вид взаимовръзки и конфигурация на цялото. Те осигуряват синкретичен изказ не само когато са заложи в концепцията на литературното произведение още на първи етап, но и в случаите на интерпретация. Чрез функционална промяна в многокодовия дискурс смисълът може да се отвори, надгради или дори промени. Пресечните точки между хроносинтаксис, топосинтаксис и иконосинтаксис; и графемологична (фонографична) и граматологична (символична или иконична) функция образуват общо 6 категории. Всяка една от тях е детайлно разгледана през съответните примери (с техните синтаксис и функция на лингвистично и на визуално равнище).

Всички направени изводи са общи положения, които формират една конструктивна рамка на класификацията. Обсъдени са тези семиотични проблеми на писмеността, които са валидни и за типографията като неин приемник. Събраните и изследвани образци на ръкописни и печатни книги от над 100 автори от древността до съвременното, коментирани в дисертацията, категорично се разпределят в предложената типология. Това обаче не означава, че границите на рамката са непробиваеми, или че не са възможни флукуации, дори и такива до момента да не са установени.

Конвенционалната, „невидима“ типография в настоящата класификация е наречена тип 0. По презумпция на лингвистично ниво функционира графемологичната, в частност фонографична, функция. Щом типографията е „невидима“, е логично да се каже, че и на визуално ниво единиците изпълняват

единствено присъщата си роля да препращат към елементи от езиковия код. Въпреки че по принцип е възможно, на практика, ако е налице художествен подход към текстовото съдържание, функцията се оказва граматологична.

Според изведените дефиниции в дисертацията единствено когато има съзнателен художествен подход към текстовото съдържание, типографията е „невидима“ в пълния смисъл на думата. Граматологичната функция на визуално ниво не води до отклонения от конвенцията, защото е имплицитно изразена. Чрез нея типографската картина става дори по-„прозрачна“, тъй като „приляга“ още по-плътено към текстовото съдържание. Въпреки че дава контекст, тя по никакъв начин не фиксира прочита, нито ограничава интерпретативната свобода на читателя. Типографията само отразява по особено деликатен начин най-фините нюанси на лингвистичното ниво и така благоприятства процеса на възприемане на информацията.

Разкази са наречени всички лингвистично-визуални проявления в изкуството на книгата, които се отклоняват от конвенционалната типографска форма. Понятието „разказ“ се използва в един по-широк смисъл на думата, в който освен словесни, то може да притежава и изобразителни качества. Названието в случая съчетава в себе си езика и образа. Указва споделянето на цялостния смисъл между двете материи и тяхната неотделимост. И не на последно място – експерименталните форми на типографията в книгата винаги са част от или самите те представляват един нетипичен разказ във времето и пространството.

Първата категория, тип 1, е на *езиково и визуално линейния символичен разказ*. В нея лингвистичното и визуалното ниво на съдържанието в най-малка степен се отклоняват от типографската „норма“. Сравнението ѝ с тип 0 показва, че синтаксисът на двете равнища продължава да е линеен. Функцията на кода по отношение на езика е графемологична (фонографична), графичните знаци препращат пряко към елементите от езиковия код. Във визуален аспект функцията е граматологична, в частност символична. Изразяват се само абстрактни понятия, идеи и асоциации. Отсъства каквато и да е била образна

конкретика. Това, което отличава първата категория от „прозрачната“ типография, е, че в нея символичната функция е експлицитна, т.е. ярко изразена.

В умело проведените конвенционални форми на типографията символичната функция осъществява ненатрапчиво добавяне на стойност чрез конотативните характеристики на избраните шрифтове и композиция. При *езиково и визуално линейния символичен разказ* се наблюдава употреба на същите средства, но по начин, който променя потока на четене и придава различна отсянка на литературното съдържание. Това може да се проведе както чрез външната форма на текстовото поле, така и вътре в него. Може да засяга цялата композиция в разтвора, но може и да се свежда до промяна във вътрешната йерархия и/или ритмика на текста – паузи, акценти и др.

Втората група експериментални форми на типографията е на *езиково линейния и визуално иконичен разказ*, тип 2. В нея лингвистичното равнище отново борави с хроносинтаксис и функцията му е графемологична, идентично на тип 0 и тип 1. Разликата спрямо предходните категории е в организацията на единиците на визуално ниво. Изказът е подчинен на законите на иконосинтаксиса, а функцията е граматологична, в частност – иконична. Следователно във всички композиционни решения от този раздел основен фактор в продукцията на смисъл е наличието на конкретен образ, който препраща към обект или друг знак. Въз основа на формалните характеристики, в случая начина, по който текстът и образът са преплетени, се разграничават три подкатегории: *текст като рисунъчна линия* (непряка приемственост на еврейската средновековна микрография), *текст в конкретна форма* (доразвиване на стихотворенията шаблони) и *текст или дума, в които има замяна на дума или знак* (наличие на конкретен образ вътре в самия текст или в дадена дума, който замества дума или най-често буквен знак). Независимо по кой от трите начина е изградено изображението, четенето протича линейно, без добавени паузи и прекъсвания.

Третата категория в настоящата типология обединява произведения, които представляват *езиково и визуално нелинеен иконичен разказ*. В нея

визуалното равнище продължава да борави с конкретни образи. Единиците са свързани посредством иконосинтактични правила и функцията е иконична, аналогично на предходния тип 2. На лингвистично ниво обаче композициите са организирани чрез топосинтаксис, който използва всички позиционни съотношения в двуизмерното пространство на страницата. Нарушаването на линейната ос на четене отдалечава категорията с още една стъпка от конвенционалната типография. Отсъства изискване за езикова последователност в композиционната подредба на буквените знаци. Те оформят конкретни образи, но за разлика от тип 2 свързването на единиците в лингвистично съобщение няма връзка с тяхната организация. Въпреки че в тип 3 и тип 4 редът на четене може да бъде указан от визуалната йерархия на елементите, той не е задължително обусловен от нея. И все пак във всички тези примери се осъществява четене на езиково ниво. Причината за съществуването му се корени в граматологичната фонографична функция. В цялата типология, когато е налична тази функция, тя е винаги граматологична, фонографична, но нейната роля не е идентична. Тоест е налице една и съща функция, на едно и също равнище, но тя взаимодейства по различен начин.

Тип 4, *езиково и визуално нелинейният символичен разказ*, идентично на третия тип, се характеризира с топосинтаксис на лингвистично равнище и съответно – с отсъствие на линейна ос на организация. Както и в предходната категория, щом се осъществява езиково четене, било то и нелинейно, присъства графемологична фонографична функция. Ролята ѝ е същата, както в тип 3. Тя, съвместно със съответната граматологична функция, осигурява четенето на нелинейните изкази. Визуалното равнище отново е подчинено на нелинейна организация. Но за разлика от иконосинтактичните правила и иконичната функция в третата категория, тук се наблюдава топосинтаксис и символична функция. Образите, които изграждат типографските композиции, са израз на абстрактни идеи и понятия. Пълното отсъствие на хроносинтаксис в съчетание с липсата на визуална конкретика отчуждава още повече процеса на четене в настоящата група от конвенционалното му проявление в тип 0.

Следващите две категории дефинират нелинейните разкази, в които четенето е проведено единствено на визуално равнище, тъй като лингвистичното отсъства. Въпреки че са изградени само със средствата на типографията, те не предоставят на читателя смислово свързани думи, изречения или текстове. Разказът се осланя само на визуалното съобщение, което може да има конкретен (тип 5) или абстрактен (тип 6) характер.

Визуално иконичният разказ, тип 5, не разполага със синтаксис и функция на лингвистично равнище, поради липсата на текстово съобщение. На визуално равнище единиците се организират чрез иконосинтактични правила и функцията е иконична. Това определя тип 5 по следния начин: фигуративен образ, изграден от типографски елементи (най-често графем), в който напълно отсъства езиково четене. В резултат се наблюдава петата стъпка на отдалечаване от конвенционалните форми на типографията.

Последната, шеста група от настоящата типология обединява произведения, в които отсъства не само лингвистичното равнище, но и конкретиката на образа. Във *визуално символичния разказ* има само и единствено абстрактни изображения, изградени със средствата на типографията. Отново няма нито езиков синтаксис, нито езикова функция. Разликата между подходите от тип 5 и 6 е единствено на визуално равнище, където в тип 6 се наблюдават топосинтаксис и символична функция. Ако изобщо има текстово съобщение, то е придружаващо, т.е. част от контекста, а не от самата композиция – по същия начин, както в петата категория.

Грамматологичната символична функция във визуалното съобщение обуславя нефигуративния му характер. Следователно *визуално символичния разказ* се определя като най-крайната форма в типографските експерименти, която е най-отдалечена от „прозрачната“ типография. Тези форми залагат върху сетивното възприятие и са възможно най-отворени за лична интерпретация. Шестата категория провокира най-силно асоциативното мислене, а определен литературен или друг контекст би могъл да даде посока на тълкуването и да спомогне за формиране на значението на произведението.

Шестте категории от типологията невинаги се срещат в чист вид. Авторите – художници, поети и писатели, често съчетават няколко различни типографски подхода в произведенията си. Изследвани са начините, по които шестте типа могат да партнират помежду си в рамките на дадена творба или отделна композиция. Анализът на едновременната употреба на повече от два вида синтактично-функционални подхода в типографията на художествените и периодичните печатни издания дава допълнителна яснота за практическото им приложение.

Глава III. Типографията като самостоятелна художествена реалност в книгата

Последната глава се спира на проблема за типографския експеримент като изразно средство за осъществяване на авторските идеи в медията на книгата. Целта е да се определят границите на типографската интерпретация и различните начини, по които подхождат поетите, писателите, художниците като единствени автори и художниците като съавтори интерпретатори. Анализът на техните произведения – съпоставка между концепциите и начините на провеждането им с помощта на типологията, разширява и допълва дефиницията на експерименталните форми на типографията.

Въпреки че подходите са представени като стъпки на отдалечаване от общоустановената конвенция на четене, те не представляват градуация на „нарушенията“ в конвенцията на типографията изобщо. Тоест не може да се каже, че композиция, основана на тип 4, е по-експериментална форма на типографията от такава, основана на тип 1 например. Във всички типове от 1 до 6 се наблюдава престъпване на дадени правила (понякога едни и същи, понякога различни) по отношение на предназначението и ергономията в дизайна, които отключват различни функции и взаимодействия между лингвистичното и визуалното равнище на съдържанието.

Основните гледни точки, които формират структурата на третата глава, са: авторството, съавторството, интерпретацията и нейните граници. Въпросът кой създава лингвистично-визуалното съдържание е пряко обвързан както с

това какво се казва чрез него, така и с това как се казва, тоест с методите на употреба на експерименталните форми на типографията. В това разграничение не се търси степенуване по отношение на неконвенционалност или елитарност на решенията. Всички автори: поети, писатели или художници използват едни и същи прийоми – типове от 1 до 6. Неконвенционалните им типографски решения са паралелни прояви, които използват един същи език, а чрез различната му употреба той се обогатява още повече. Разликата между типографските експерименти на поетите, писателите, художниците като автори и художниците като интерпретатори е в техните концепции и подстъпи към лингвистично-визуалната материя.

Първата подглава коментира изразните възможности на целия типографски диапазон през едно необичайно издание – “Page 1: Great Expectations”. Книгата представлява сборник с 70 изцяло типографски интерпретации от различни художници на един и същи текст – първата страница от „Големите надежди“ на Чарлз Дикенс. Анализът на селекцията примери от изданието показва колко широки, но все пак ясни са границите на типографската интерпретация. Те се намират в постройката на прочита, зададена от художника. Ако той подкрепя и подсилва авторовите намерения по „невидим“ на пръв поглед начин, все още е налице конвенционална интерпретация (тип 0). Тя, подобно на музиката в киното, има силата да създаде среда и по имплицитен начин да внушава усещания, например напрежение, лекота, загадъчност и т.н., като подготвя читателя за случващото се. Дори само няколко композиции от тип 0, които се анализират, показват колко различни могат да бъдат добавените от типографията значения. Следователно даже в конвенцията има огромно поле за интерпретация. В случаите, когато художникът „режисира“ прочит, различен от зададения от автора, вече е налице неконвенционална интерпретация (типове 1-6). Това е и разделителната линия между тип 0 и тип 1 – имплицитното и експлицитното, отвъд която интерпретацията вече се дефинира като съавторство. След нея чрез

експерименталните форми на типографията се изграждат нови лингвистично-визуални произведения.

Втората и третата част на Глава III разглеждат синкретичните лингвистично-визуални произведения, които са изградени чрез експерименталните форми на типографията. Те се разделят в две големи групи. Разликата е в това дали техният автор генерира едновременно лингвистичното и визуалното съдържание, или взема за основа вече съществуващо лингвистично съдържание, което променя чрез вплитане на визуалното в неговата тъкан.

Трите подстъпа към синкретичните типографски лингвистично-визуални произведения: писателят или поетът като автор; художникът като автор; художникът като съавтор посредством интерпретацията, се анализират поотделно, без да се отдава предимство на едни над други проявления.

Извежда се тезата, че: поетът и/или писателят подхожда към синкретичното произведение от специфичните за езика структури, които обективизира чрез визуалния аспект; и обратното – художникът подхожда към синкретичното произведение от специфичните за визуалното изкуство структури, които обективизира чрез езика. Типографията се явява своеобразна „врата“ между тези два свята на изкуството. И единият, и другият свят разполагат със своя инструментариум от конкретни и абстрактни изразни средства. Разликата между тези два подстъпа към синкретичните типографски форми в книгата придава онези фини формални (езикови и визуални) нюанси на съдържанието, които характеризират самите произведения.

Анализират се произведения от жанровете на визуалната поезия и хибридните романи. Разгледаните творби на Филипо Томази Маринети (автор на визуална поезия), Марк З. Даниелевски и Джонатан Сафран Фоер (автори на хибридни романи) са показателни за някои от спецификите, преминаващи от езиковото на визуалното равнище. Тези особености характеризират неконвенционалната употреба на типографията, когато авторът на синкретичното произведение е поет или писател. В обобщение те са: 1. изразяване през материалните свойства на езика, които включват: символични и

ономатопеични стойности, означени или загатнати ефимери; 2. преобразуване на някои аспекти на наратива от словесни във визуални, което включва: промени в наративния глас или гледната точка, както и промени в ритъма и темпото на повествованието; 3. провеждане на визуални наративи чрез използване на присъщите на книгата пространствено-темпорални характеристики; 4. извеждане на имплицитно изразени в езика концепции чрез конкретни образи; 5. визуализиране на неизразими или недоловими части на речта; 6. осъществяване на междутекстови връзки – метатекстуалност и хипертекстуалност.

В авторските издания художникът е единствен автор на лингвистично-визуалното произведение. За разлика от визуалната поезия и хибридните романи, тук визуалната материя е в определена степен първооснова. Споделеното съдържание се генерира едновременно, но както идеята на пишещия се заражда в езика, така тази на художника предизвиква първо образа. Визуалният подстъп към лингвистично-визуалното съдържание в синкретичните произведения, основани на неконвенционална типография, определя как художникът борави с езика.

Анализират се произведения на следните автори: Курт Швитерс и Тео ван Дусбург, Доналд Уол, Уорън Лерер, Шарън Вернер и Сара Форс. Те са показателни примери за това как художниците използват езика, за да завършат визуалния изказ, правейки го синкретичен. В обобщение подстъпите са: 1. експлициране на символични визуални стойности, кодирани в конотативните исторически характеристики на буквените форми и в ритъма и динамиката на тяхната организация като четлив текст; 2. конкретизиране и допълване на абстрактните понятия и идеи, изразени чрез визуални композиционни похвати; 3. обогатяване на значението на конкретния образ с допълнителни, непреки нива на значение; 4. обективизиране на визуалния наратив чрез конкретиката на езика; 5. придаване на контекст, който да спомага за разчитането на значението на лингвистично-визуалните форми, в чието езиково равнище отсъстват

синтаксис и функция; 6. дематериализиране на езика чрез употребата на графемите като чисти визуални структури.

Последната подглава на Глава III се занимава с проблема за създаване на ново синкретично лингвистично-визуално произведение чрез неконвенционална типографска интерпретация. Разглеждат се примери както на художествени издания с поезия и проза, така и на периодични издания. Анализира се типографската интерпретация на следните автори в поезията и прозата: Ел Лисицки с „Дял голоса“; Робер Масин с “The Bald Soprano”, Ричард Екерсли с “The Telephone Book”, Уорън Лерер с “Five oceans in a teaspoon”; и следните автори в периодичните издания: Дейвид Карсън със списанията “Ray Gun”, “Beach Culture” и студио “CYAN” с редизайна на списание “Form+Zweck”. Техният анализ подкрепя тезата, че новите синкретични лингвистично-визуални произведения, основани на неконвенционална типографска интерпретация, са не по-малко пълноценни форми от визуалната поезия, хибридните романи и авторските издания. От гледна точка на синтактично-функционалните подходи и тяхната употреба, в тези нови произведения са налични както характерните за лингвистичния, така и характерните за визуалния подстъп към съдържанието специфики. В този случай съавторството е дори предимство, тъй като осигурява равнопоставени и високи естетически стойности на двете неотделими материи в синкретичното произведение.

Прави се аналогия с „авторската теория“, според която режисьорът изразява своята лична визия и идеи чрез вграждане на артистична си индивидуалност в произведение, което по същество представлява съавторство със сценариста, оператора, художника и т.н. (Роупог 2003, р. 146). Този вид сътрудничество позволява на зрителя както да разпознае произведението като авторско за режисьора, разчитайки неговия стил и концепция, така и да оцени качествата в дяловете на неговите съавтори. Чрез пълния контрол, който художникът типограф държи по отношение на прочита, той се явява „режисьор“ и автор на синкретичното лингвистично-визуално произведение. Анализираните в третата част на настоящата глава примери показват, че няма жанрово

ограничение за типографската интерпретация. Първооснова на новото интерпретативно произведение могат да бъдат както поезията и прозата, така и драматургичният или научният текст.

В обобщение се прави паралел между анализирани в третата глава подходи към съдържанието и модела, който Майкъл Рок предлага по отношение на авторството в графичния дизайн – дизайнерът като преводач, дизайнерът като изпълнител, дизайнерът като режисьор (Rock 1996). Съотнесено към проблемите на типографската презентация и интерпретация, това означава, че художникът има силата: и да направи художествен типографски превод, който имплицитно извежда на преден план определени аспекти на произведението, и да се изрази като единствен автор и изпълнител в изцяло собствено произведение, както и да създаде напълно ново лингвистично-визуално произведение чрез режисираната от него интерпретация.

Заклучение

Изследването и систематизирането на информацията и визуалните примери в историческото развитие на експерименталните форми на типографията утвърждава тяхното съществуване като алтернативно изразно средство в изкуството на книгата. Наличието на предшественици на тези оформителски решения във всички исторически периоди – от ръкописните, през първопечатните до съвременните, верифицира линията на приемственост между тях. Предоставянето на български език на синтезиран и изчерпателен за целта хронологичен преглед на възникването и еволюцията на типографските експерименти е приносен момент в дисертацията. Проучването също така доказва, че авангардните течения от началото на 20. век легитимират неконвенционалните проявления на типографията и същевременно отключват безпрецедентни дотогава прийоми. Превръщат ги в нов визуален език, който се развива и до днес.

Хронологията на експериментите в оформлението на текста показва, че се унаследяват не само формалните характеристики на подходите, но и

лингвистично-визуалната им синкретичност. Настоящата дисертация доказва, че именно специфичното взаимодействие между двете неотделими помежду си равнища на съдържанието – езиковото и визуалното, е сърцевината на пълноценния типографски експеримент. Тя също така установява, че процесът на четене е ръководещ за разбирането и класифицирането на неконвенционалните типографски решения. Пресечната точка между становищата на някои от водещите теоретици по въпросите на типографията, графичния дизайн, визуалната и езиковата граматика, семиотиката и литературната теория способства за изследването на симултантното четене на двете нива на съдържанието. Представена е тезата за неконвенционалното четене като алтернативен и интерактивен процес, който се управлява от автора (поет, писател, художник или художник интерпретатор) и представлява средство за реализиране на неговите идеи.

Въз основа на ключовите вътрешноприсъщи механизми за декодиране на езиковата и визуалната информация е изведена типологията на експерименталните форми на типографията – основният принос на настоящата дисертация. Класификацията е изградена чрез паралелен анализ на синтаксиса и функцията в двете равнища на съдържанието. В зависимост от това дали са налице хроносинтаксис или топосинтаксис и графемологична или граматологична функция са разграничени шест типа неконвенционални синтактично-функционални подхода. Същевременно са отчетени и техните формални аспекти. Конвенционалната „невидима“ типография също е дефинирана през типологията. Ефективното приложение на тази категоризация е доказано чрез анализа на произведенията на над 100 автори. По този начин става възможно разбирането на принципа на действие на експерименталните форми на типографията, а типологията доказва своята резултатност като инструмент за анализ – допълнителен принос на дисертацията.

Класификацията се превръща и в основен метод, чрез който се изследват границите на типографската интерпретация. Конвенционалните и неконвенционалните художествени решения, които интерпретират един и същи

текст, добавят различни значения, имплицитно или експлицитно изразени. Сравнителният анализ показва, че дори когато намеренията и вложените от художника смисли са обяснени, начинът им на провеждане остава неясен. Предложената класификация внася необходимата яснота за това как е реализирано и как функционира дадено типографско решение.

Настоящата разработка доказва, че осъществяването на авторските концепции чрез неконвенционалните типографски подходи в печатната медия на книгата е изключително мощен инструмент както за художниците, така и за поетите и писателите. Независимо дали служат за създаване на изначално ново или за превръщане чрез интерпретация на вече съществуващо в ново синкретично произведение, синтактично-функционалните подходи са едни и същи. Дисертацията установява, че определящи качествата на произведенията са не толкова формалните аспекти, колкото умело проведената синкретичност – допълващите се езиково и визуално значения. Форми, при които премахването на едното от двете води до разрушаване на цялото съобщение, се откриват както в поезията и прозата, така и в авторските издания и интерпретативните художествени решения.

Проучването разкрива разликите в трите възможни подстъпа към синкретичното неконвенционално типографско произведение – поетичния/писателския, художествения и художествено-интерпретативния, което е още един принос на разработката. Във всеки един от трите случая са коментирани абсолютно „крайни“ и неразложими лингвистично-визуални форми. Доказва се, че не става дума за превъзходство на едните над другите, а за различни специфики и преимущества. Белезите на езиковата и визуалната първооснова охарактеризират различните видове издания – визуалната поезия, хибридните романи и авторските издания. През анализа на творбите на автори в трите категории се потвърждава също наличието на особено добре издържаните както езикови, така и визуални стойности на съдържанието в интерпретативните произведения. Новите синкретични лингвистично-визуални творби, изградени чрез неконвенционална типографска интерпретация, предоставят прочит,

различен от зададения от поета или писателя. Художникът има пълен контрол върху крайното значение посредством вграждането на визуалното равнище на информация и сливането му с езиковото. Този процес позволява на дизайнера не само да надгражда вече съществуващото, но също да го променя, опровергава и дори да изразява изцяло нови идеи.

Някои от възможностите за следващи изследвания по темата включват тестване на приложимостта и евентуална адаптация или допълване на настоящата типология като метод на анализ както в други писмени системи, така и в други печатни и непечатни медии.

Контекстът на съвременната цивилизация определя друг, особено отличителен белег на експерименталните форми на типографията – тяхната интерактивност. Както Жан-Клод Кариер (Кариер, Еко 2022) казва: въпреки промените, които исторически настъпват в установените норми, „можем все още да четем текст, напечатан преди пет века“, за разлика от редица дигитални носители, излезли от употреба през последните десетилетия или години. Книгата като най-устойчив носител на информация и поле за извеждане на авторски концепции се развива непрекъснато. Без да търси съревнование с други медии, тя естествено разширява своята палитра от напълно присъщи ѝ изразни възможности. Неконвенционалните типографски подходи позволяват на изкуството на книгата да разгърне своя потенциал в още една посока – тази на по-отворената творба, чийто читател е активен участник, а не пасивен получател на вербално-визуалното съобщение.

4. Научни нововъведения и приноси на дисертацията

1. Дисертацията дефинира експерименталните форми на типографията – тяхното естество, принципи на функциониране и употреба като изразно средство в изкуството на книгата.
2. Дисертацията извежда типология на експерименталните (като включва и конвенционалните) форми на типографията въз основа на ключовите вътрешноприсъщи механизми за декодиране на езиковата и визуалната информация. Също така дисертацията доказва ефективността на тази типология като инструмент за анализ чрез прилагането ѝ спрямо произведенията на автори от различни исторически периоди и държави.
3. Дисертацията разкрива разликите в трите възможни подстъпа при изграждане на синкретичното неконвенционално типографско произведение – на поета или писателя, на художника като единствен автор и на художника като съавтор и интерпретатор. Дисертацията предлага ново гледище за стойността на интерпретацията като форма на авторство в полето на неконвенционалната типография в изкуството на книгата.
4. Дисертацията има известен принос с направения исторически обзор и анализ на възникването, развитието и утвърждаването на експерименталните форми на типографията. Изводите са формулирани въз основа на представените визуални примери от 22 ръкописни книги и 77 художествени и периодични печатни издания. Включените 102-ма автори и техните произведения до настоящия момент не са разглеждани в рамките на едно и също чуждоезично или българско изследване.

5. Научни публикации по темата на дисертацията

1. ПАВЛОВА, Бояна, 2022. Произход и характеристики на еврейската средновековна микрография: Предвестник на неконвенционалните типографски решения в съвременната книга. *Изкуство и критика*. 2022. Том 3, Брой 1, с. 29-38.

http://izkustvo-i-kritika-nha.bg/wp-content/uploads/2022/12/BoyanaPavlova_Micrography.pdf

достъпен на 29.12.2022 г. в 23:00 ч.

2. ПАВЛОВА, Бояна, 2023. Типографската интерпретация на Ел Лисицки като функционална промяна в многокодов дискурс: Взаимодействие между лингвистичното и визуалното съдържание в „За гласа“ на Владимир Маяковски. *Визуални изкуства и музика*. 2023. Том 4 (под печат)

6. Библиография на цитираните източници в автореферата

КАРИЕР, Жан-Клод и ЕКО, Умберто, 2022. *Това не е краят на книгите*. София: Enthusiast.

КЛИНКЕНБЕРГ, Жан-Мари, 2019. *Курс по обща семиотика*. София: СОНМ.

МАНГЕЛ, Алберто, 2004. *История на четенето*. София: Прозорец.

HIGGINS, Dick, 1987. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press.

MEGGS, Philip and PURVIS, Alston, 2012. *Meggs' History of Graphic Design*. 5. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

POYNOR, Rick, 2003. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. New Haven, CT: Yale University Press.

ROCK, Michael, 1996. Eye Magazine | Feature | The designer as author. *Eye Magazine*. Online. 1996. [Accessed 2 December 2022]. Available from: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>

TRIGGS, Teal, 2003. *Type Design: Radical Innovations and Experimentation*. London: Thames & Hudson.