





**В.И. ЛЯХОВ**

# ФОРМЛЕНИЕ

**СУПЕРОБЛОЖКА**

**ПЕРЕПЛЕТ**

**ОБЛОЖКА**

**ФОРЗАЦ**

СОВЕТСКОЙ  
КНИГИ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»**

**МОСКВА · 1966**



Задача каждого человека, занятого в создании книги,— писателя, издателя, художника, полиграфиста — заключается в том, чтобы повысить действенность советской книги, сделать более доступным и понятным для читателя ее содержание, превратить каждое издание в образец художественной и полиграфической культуры.

Для этого сделано уже много. Однако непрерывно растущие требования нашего народа заставляют из года в год искать новые резервы в повышении качественного уровня книгоиздательского дела.

Эти резервы есть и в искусстве оформления советской книги. Оно развивается в русле социалистического реализма и служит тем же великим созидательным целям, что и литература, живопись, скульптура, кино и театр. Вместе с мастерами этих видов искусства художники книги и их коллеги по работе — издатели и полиграфисты — настойчиво стремятся к созданию произведений большой художественной значимости. Для достижения этого необходимо прочное единство теории и практики, нужна хорошо обоснованная методика работы. Без этих условий трудно двигаться вперед, не отставая от потребностей общества.

В искусстве советской книги есть много назревших теоретических и методических проблем, которые ждут своего разрешения. Они касаются прежде всего идейно-художественных сторон книжной графики, вопросов оформления отдельных видов литературы, принципов иллюстрирования и многого, многого другого.

В комплексе этих проблем на одном из первых мест стоит проблема оформления внешних элементов советской книги: ее переплета, обложки, суперобложки, форзаца. Эти элементы неразрывно связаны со всем организмом книги, представляют часть ее целого и, казалось бы, неправомерно рассматривать принципы их оформления автономно. Однако в действительности для этого есть основания.

Главное из них — специфические функции переплета, обложки, суперобложки и форзаца во всем ансамбле книжного оформления. Не менее важно и то, что восприятие этих элементов зрителем-читателем происходит на несколько иных основах, чем восприятие внутреннего оформления книги. Специфичен и сам процесс композиционного мышления художника-оформителя, создающего переплет, обложку, форзац, суперобложку, в том числе и в случаях, когда он работает также над внутренним оформлением книги. И наконец, нельзя игнорировать факт, что технология полиграфического исполнения внешних элементов книги также своеобразна.

## ОТ АВТОРА

Все это, вместе взятое, дает право в настоящем издании заняться рассмотрением сравнительно узкого круга вопросов. Они касаются методики работы художника, издателя и отчасти полиграфиста с элементами внешнего оформления книги. Такая локализация темы способствует, во-первых, пристальному и последовательному анализу принципов оформления переплета, обложки, суперобложки и форзаца на всех стадиях — от формирования издательского проекта до выполнения тиражного экземпляра книги. Во-вторых, она дает возможность обратиться к исследованию ряда творческих вопросов, отражающих специфические особенности в оформлении внешних элементов книги. Без их освещения, даже краткого, обойтись невозможно. Проблемы композиции, пластики, связи оформительского решения с характером книги и ее содержанием в общем изложении рассматриваются как часть общей методической системы, с акцентировкой на специфику тех или иных особенностей, обусловленных творческой природой искусства книги.

Под углом зрения издательских интересов и интересов художника разбираются в этой книге и особенности полиграфического воспроизведения изображений на переплете.

В заключение следует отметить, что эта книга писалась на основе изучения опыта работы наших художников, а также издательств, накопленного почти за пять десятилетий. Изучение этого огромного и интереснейшего материала позволило сделать ряд обобщений и выводов теоретического характера, которые читатель найдет в разных главах этого издания.

Однако поскольку предлагаемая книга является первой работой, построенной по указанному выше плану, она не претендует на исчерпывающую полноту и бесспорность высказанных суждений. В ней, вероятно, имеются и недостатки, несмотря на то, что к их устранению приложили усилия в процессе подготовки книги А. Д. Гончаров, Е. И. Коган и Е. Б. Адамов.

Автор приносит им благодарность за критические замечания и помощь. С таким же уважением и благодарностью он встретит пожелания и критику читателей, которые познакомятся с этой работой.

# ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

---

ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ  
РУССКАЯ КНИГА

СОВЕТСКАЯ КНИГА





В записях на папирусе и пергаменте, на глине и кости дошли до нас мысли великих философов, писателей, ученых и полководцев, описания событий, некогда потрясавших мир, бессмертные поэмы и замечательные прозаические произведения. Сохранять и передавать из поколения в поколение эти сокровища человеческого разума помогает величайшее изобретение людей — письменность.

Письменность породила книгу. Созданная для того, чтобы хранить и распространять записанное в ней содержание, книга долго была достоянием немногих. Изготовленная в тесных стенах монастырских скрипториев, богато украшенная, переплетенная в дорогие переплеты, рукописная книга была диковинной драгоценностью.

На широкую дорогу общественной жизни ее вывело книгопечатание. Оно в корне изменило природу книги: из редкой — книга стала массовой, распространяемой во многих экземплярах, из продукта художественного ремесла — продуктом полиграфического производства. Распространяясь в тысячах экземпляров, книга стала могучим средством общественного воздействия, к которому прибегали и прибегают в своей борьбе различные классы и партии.

Как продукт материальной культуры книга в своем развитии претерпела много изменений. Элементы ее организма — страница, блок, переплет, титул, форзац — появились не сразу, их форма и функции формировались постепенно. Этот процесс был длительным. Исторически он обусловлен общественным характером книги, ее экономикой, производством, эстетикой и многими другими причинами.

На эволюции внешних элементов оформления книги все указанные факторы отразились в полной мере.

Современные формы переплета, обложки, супер-обложки и форзаца можно оценить во всем их своеобразии, только проследив их изменения, начиная с того времени, когда они стали приобретать черты массового полиграфического изделия.

Главные этапы этой эволюции от индивидуального ремесленного производства к массовому фабричному можно проследить в кратком историческом очерке, который дается ниже. В нем ставится цель — на основе анализа типичных образцов внешнего оформления книги доказать зависимость идейно-художественных тенденций от общественных и производственно-экономических факторов.

□ □

## **ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ РУССКАЯ КНИГА**

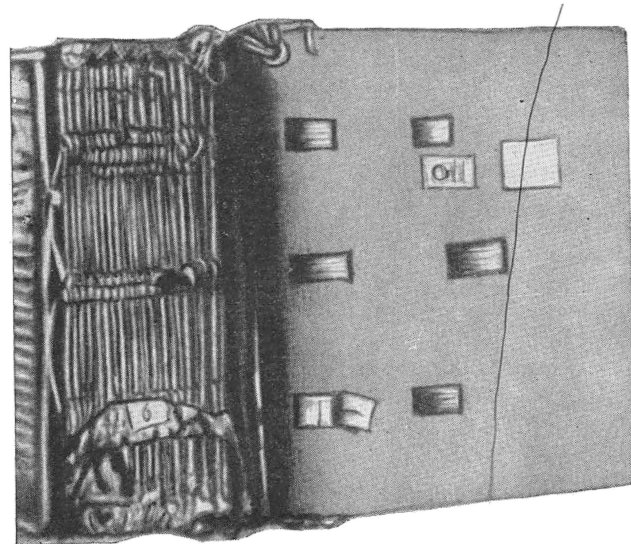
Переплет книги возник в результате потребности защитить книжный блок от повреждений. Уже рукописные книги переплетались. Их защитной одеждой был то кусок кожи, то ткань, то деревянные пластинки, так или иначе прикрепленные к сшитым страницам. Каждый переплет изготовлялся индивидуально и в зависимости от вкусов владельца книги мог быть либо очень скромным по оформлению, либо роскошно украшенным, подчас золотом и драгоценными камнями, т. е. очень дорогим (изготовление его требовало много труда и времени).

Естественно, что подобные переплеты подходили лишь для уникальных изданий. Рукописные книги были именно такими.

Другое дело печатная книга. Появившись в середине XV века, она сразу столкнулась с проблемой совершенствования переплета. Ее решали по-разному. Гутенберг выпускал из своей мастерской уже переплетенные книги, в других случаях отпечатанные книги переплетались особо, мастерами этого дела. Однако по мере того, как совершенствовалось книжное производство, росли тиражи и книга дешевела, как расширялся круг ее читателей и владельцев, все острее и острее вставал вопрос о поисках новых издательских видов переплета, новых способов его производства.

В XVIII веке этот вопрос был решен. В конце его появились издательские переплеты и обложки, которые стали изготавливаться с применением механизации. Благодаря этому удалось связать в единую производственную систему изготовление механическим путем тиража книжных блоков, переплетов и обложек.

Так было во всех странах, так было и в России. В конце XVIII века начинается история русской обложки. Одним из первых ее образцов была простая наборная обложка «Академических известий» 1799 года. Трудно с категоричностью утверждать, что именно она была родоначальницей наших обложек. Вероятнее всего, у нее были предшественницы, которым повезло меньше, и они не дошли до нас. Во всяком случае, доподлинно можно сказать, что до обложки, на которой напечатан текст, была слепая обложка, точнее просто обертка из плотной бумаги, часто цветной.



Конструкция старого русского переплета.

Наборная обложка смогла ответить на требования, которые предъявлял к книге издатель и покупатель: она была очень дешевой, относительно предохраняла книгу и была удобной в производстве. Напечатанные на ней название книги и фамилия автора помогали быстро находить ее и в книжной лавке и в библиотеке. Таким образом, уже первые издательские обложки выполняли, пусть не очень хорошо, и защитную и информационную функции. В дальнейшем они совершен-

своились и развивались, приобретая какие-то новые качества. Так, они стали довольно скоро украшаться и приобрели новую эстетическую ценность.

Поиски более прочного покрытия книги привели к появлению издательского переплета. Конструкция его варьировалась. Иногда это был кусок картона, согнутый в корешке,— картонаж. Он в России употреблялся с начала XIX века, в дальнейшем все более совершенствуясь. Чтобы картонажи лучше открывались, их впоследствии стали делать не из цельного куска, а из двух сторонков, которые оклеивались бумагой, позже тканью, благодаря этому, корешок получался гибким. Коленкор, который чаще всего применялся для оклейки переплета, улучшал их внешний вид и увеличивал прочность.

О книжных обложках и переплетах трех первых десятилетий XIX века можно сказать, что они были очень рациональны и лаконичны по оформлению. И это понятно, так как строго ограниченными были их функции: защищать блок и давать читателю минимальную информацию о книге. В соответствии с этим проста и устойчива композиционная схема построения обложки. Центральное место в ней отводится названию, ясно и четко набранному, размещенному по оси симметрии как и остальные шрифтовые надписи. Весь набор замыкается рамкой, тоже наборной. Иногда в композицию вводится изобразительный элемент — политипаж, не имеющий, однако, конкретной связи с содержанием. Если эта связь и существовала, то не прямая, а косвенная: изображение на политипаже было обобщенно-символическим.

Множество обложек и переплетов первых тридцати лет XIX столетия были оформлены только типограф-

скими средствами. Их стиль отвечал духу классицизма, столь характерному для России 30-х годов.

Интересные заметки об обложках того времени можно найти в статье И. Н. Розанова «Книги и люди XIX века» в сборнике «Книга в России» (Т. 2. М., Госиздат, 1925). Он подмечает, что обложки, примерно с середины второго десятилетия до 30-х годов, не имеют никаких усиления, перемены ритма в рамках. Они состоят из различных элементов: линий, звездочек, точек, расположенных в очень простом раппорте. Четвертая сторонка обложек и переплетов имела в большинстве случаев ту же рамку, что и лицевая, в нее нередко был вставлен аллегорический политипаж. Такими же наборными средствами оформлялся и корешок. Обложки печатались на цветной бумаге, чаще всего отечественного производства.

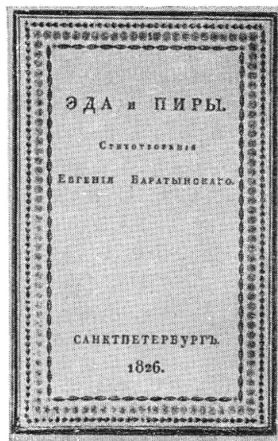
Разбирая книги того периода, нельзя пройти мимо изданных у Семена в 1826 году басен Крылова на французском языке. Здесь сторонки были покрыты не бумагой, а шелком. Однако в этом тканевом переплете можно найти все характерные для того периода средства оформления: наборная рамка, шрифт и политипаж.

В первые три десятилетия издательский переплет, определившись конструктивно, не представлял собой самостоятельного художественного элемента и полностью повторял приемы оформления обложки.

Интересно, что в большинстве случаев внешнее оформление книги не исчерпывается обложкой или переплетом. Более того, под простой и лаконичной обложкой первых десятилетий прошлого века, как правило, скрывались великолепные гравированные на



Наборная обложка.



Наборная обложка.

металле титульные листы — авантитулы. Они зачастую и несли ту сюжетную «картинку», которая со временем перешла на обложку и переплет.

Проблема образного комментирования книги в начале XIX века, таким образом, решалась не на обложке, а в гравированных на меди титульных листах. Они делались первоклассными художниками и граверами: А. Брюлловым, В. Лангером, И. Ческим, С. Галактионовым и др. и представляли собой выдающиеся образцы книжного оформления. Изобразительный титульный

лист имел уже давно сложившиеся традиции, в то время как обложка и издательский переплет в России существовали всего несколько десятилетий.

Закономерно было ожидать, что в дальнейшем на переплетах и обложках русских книг будут использованы традиции гравированных титульных листов, позволяющие вскрыть в образной форме идею книги. Так и произошло. Толчком к образному оформлению переплета и обложки послужило изменение общественной роли книги, начавшаяся ее демократизация, связанная с разложением дворянско-помещичьего строя в первой половине XIX века. Широкие возможности для развития книжного искусства возникли и в результате применения новых техник (с 20-х годов) — литографии и (с середины 30-х годов) ксилографии, значительно упрощавших процессы воспроизведения изображений в книге.

Уже в начале 30-х годов стали появляться издания, на обложках и переплетах которых печатались изображения иллюстративного характера. К ним следует отнести выпущенные прогрессивным издателем А. Смирдиным два тома альманаха «Новоселье». Литографии, выполненные художником К. Беггровым специально для переплета-картонажа этого издания, имеют большую художественную и, особенно, документальную ценность. На них запечатлены многие деятели русской литературы и искусства, собиравшиеся в книжной лавке А. Смирдина.

Со второй половины 30-х годов появляется все больше и больше попыток сделать книжное оформление образным и доступным для понимания широких слоев читателей. Однако нельзя утверждать, что изобразительная обложка окончательно победила гра-

вированный титул. В изданиях художественной литературы 30—40-х годов можно найти много примеров, говорящих об обратном.

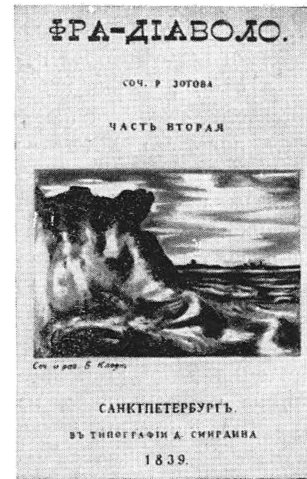
Наборная обложка книги «Вчера и сегодня» Соллогуба (1845 г.) проста во всех элементах и шрифтовых и орнаментальных. Зато гравированный на дереве авантитул этого издания украшен очень интересной реалистической картинкой; он сложен и декоративен по построению. Эти качества приближают его к обложке.

Второй развернутый титул выполнен набором. Таким образом, если убрать настоящую наборную обложку, то книга будет иметь обычный вид — изобразительная обложка с жанровой композицией, за ней наборный титул и дальше текст. Обращает на себя внимание тема картинки «Вчера и сегодня». Это бытовая сценка у книжного магазина, остро характеризующая состав читающей публики 40-х годов: здесь и купец, и разночинец, и ребятишки, к которым обращается продавец книжной лавки.

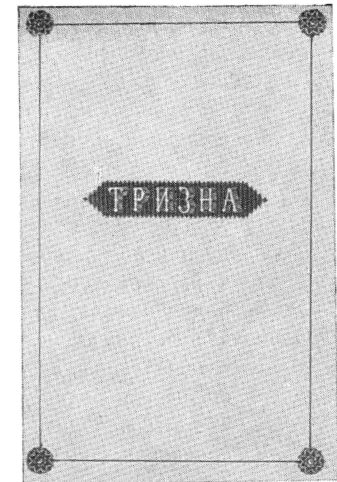
В 40-х годах наряду с литографской техникой все больше и больше распространяется ксилография. Она выступает и в союзе с наборной формой и самостоятельно на обложках, переплетах и титульных листах, целиком гравированных.

Тесный союз художника-гравера и типографа помог русской книге 40-х годов стать книгой реалистической и демократической по своему оформлению (в лучших образцах) и доступной широкому кругу читателей.

В книге стал работать широкий круг мастеров. Среди них были такие крупные художники, как А. Агин, В. Тимм, Г. Гагарин и другие интересные рисовальщи-



Наборная обложка с гравюрой К. Клодта.



Наборная обложка. 1840.

ки, прекрасные граверы по дереву Е. Бернадский, К. Клодт, О. Неттельгорст, А. Маслов.

40-е годы — это в какой-то степени переходный период в истории оформления книги в России. С середины XIX века процесс расслоения общества и капитализации России принял очень острые формы. Появление крупного промышленного капитала стимулировало возникновение новых, больших издательств; нарождаются новые капиталистические принципы в книжной торговле и издательском деле.

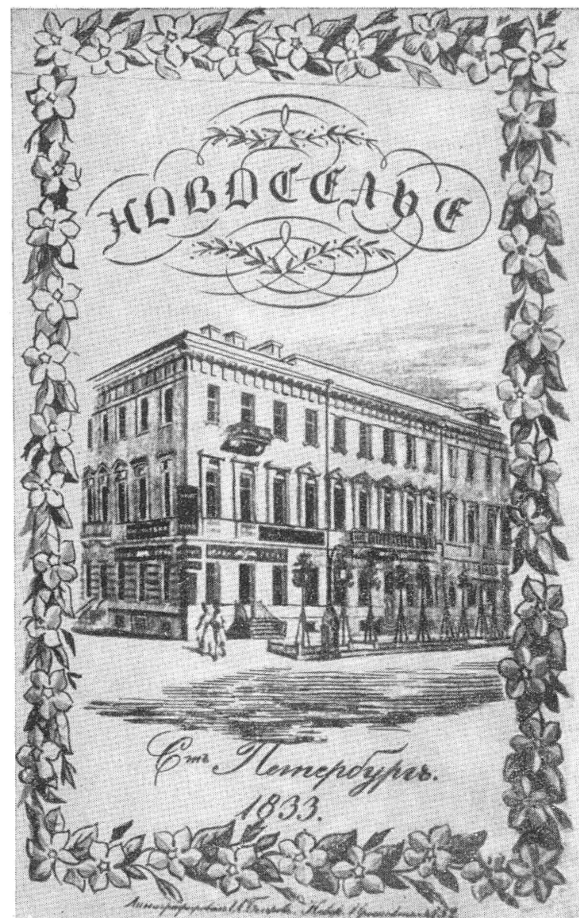
Взгляд на книгу как на рыночный товар распространялся все шире. В издательском деле стали появляться люди, стремившиеся к наживе вопреки всему. Вторая половина XIX века ознаменовалась в оформлении книги торжеством именно этих, капиталистических принципов. Обложки и переплеты второй половины XIX века представляют собой очень пеструю картину и по стилю, и по идейно-художественным качествам, и по технике исполнения. Резкое деление издательской продукции по классовому признаку нашло свое выражение в характере оформления книг для имущих сословий и для народа. Большинство издательств специализировалось на выпуске литературы по тому или иному читательскому адресу: в расчете на рабочую и крестьянскую бедноту, на мещан, на интеллигенцию, на «богатых». Однако и среди «ярмарочных» и среди «роскошных» изданий было мало оформленных по-настоящему хорошо. В большинстве случаев и здесь и там для этих изданий характерны пестрота, вычурность, крикливость.

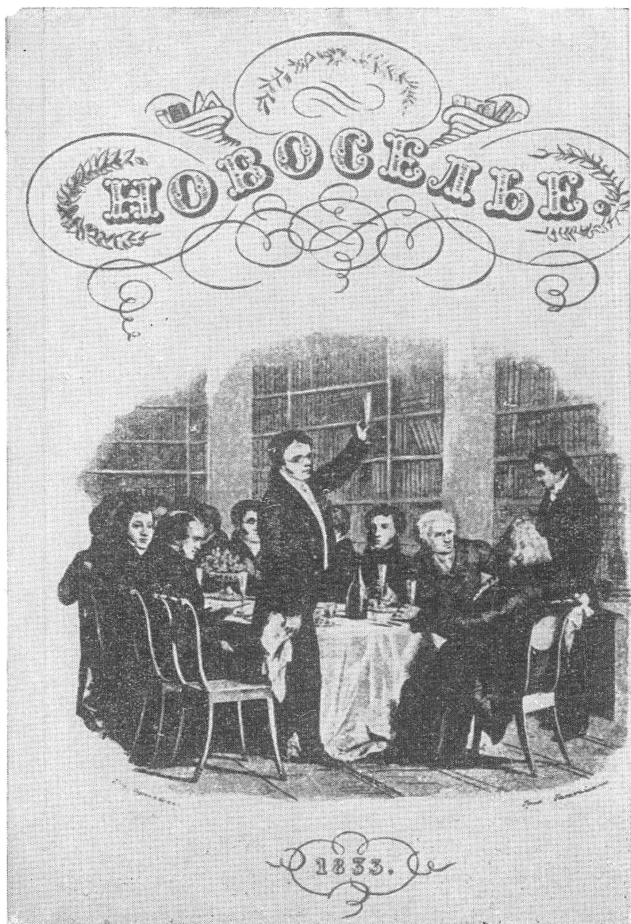
Обратимся к двум, почти одновременно выпущенным в издательстве М. Вольфа книгам: «Басням» И. Крылова и «Параше Лупаловой» К. де Местра (1863).

У переплета «Басен» с рисунком модного в то время художника М. Микешина (гравер М. Стариков) все признаки «роскошного» переплета: причудливо изогнутая гирлянда, обрамляющая рисунок, импозантные дамы, изображенные на нем, и при всем этом никакой ха-

---

Гравированная обложка.





рактики содержания... Даже шрифт теряется в этих украшениях. Все здесь дышит безвкусицей, желанием понравиться обывателю.

Совершенно по-иному решается оформление «Параша Лупаловой». Эта книга рассчитана на людей небогатых. Поэтому здесь все сделано для того, чтобы удешевить издание: примитивная рамка, повторяющаяся на обеих сторонках и взятая, очевидно, из другой книги; маленький формат и плохой рисунок. В этом же духе выходили сотни книг и в других издательствах.

В 70—80-х годах в книжном переплете все больше распространяется рекламно-декоративное оформление. Это сказывается и в многокрасочности изображений, и в стремлении «живописно» обработать шрифт, имитируя в нем предметы: сосульки, поленья и т. п., очень часто извращая этим буквы до неузнаваемости.

Большое распространение в это время получает в оформлении псевдорусский подражательный стиль, который должен был знаменовать собой национальные черты в оформительском искусстве. В редких случаях этот стиль «рюсс» увязывается с содержанием книги по существу.

С 70-х годов книжный рынок завоевывается крупными издателями, которые очень последовательно проводят свою оформительскую политику. В угоду яркости и броскости жертвуется и качество рисунка и удобочитаемость шрифта, утрачивается связь с содержанием.

---

Гравированный авантитул.

Некоторое оживление в оформлении переплетов и обложек внесли 90-е годы. В это время организовались и развернули свою деятельность крупнейшие издательские фирмы, часто объединявшие в себе и издательство, и типографию, и книготорговую сеть. М. О. Вольф, А. Ф. Маркс, А. С. Суворин, А. Ф. Девриен, Ф. Ф. Павленков выпускали громадное количество книг самого разнообразного содержания. По оформлению книги резко делились на «роскошные» и «дешевые». У первых, как и в 80-х годах, лейтмотивом была «роскошная» декоративность и завлекательность, мало изменившаяся от того, что в книгу пришли новые художники. Такой тип оформления «роскошных» изданий сохранился без изменений почти до самой революции.

В противовес им, начиная с 90-х годов развивается и получает широкое распространение «книга для народа», выходящая огромными, по тому времени, тиражами в издательстве И. Д. Сытина, в «Посреднике» и других издательствах.

Что представляло собой оформление этих книг легко представить себе, например, по сытинскому изданию «Сказки о царе Салтане»: на обложке яркая литографированная картина художника Н. Богатова, очень скверно нарисованная, и название сказки. Обложка покрыта лаком, очевидно для «прельщения» публики. Однако нельзя не отметить и большую положительную роль книг для народа: они несли ему слово Пушкина, Лермонтова, Крылова, Грибоедова и других русских писателей. Эти книги постепенно вытесняли лубочную книгу, дожившую, впрочем, до самой революции. «Повесть о приключениях милорда Георга»,



Переплет. 1864.





Переплет. 1881.

например, выходила в издательстве Сытина вплоть до 1918 года параллельно с нашими классиками, что красноречиво говорит о «многогранности» сытинской деятельности.

Иногда среди изданий «для народа» того же Сытина можно увидеть и хорошо оформленные книги. Например «Полный народный песенник» Н. Лопатина украшен очень хорошей обложкой по рисунку Ф. Соллугуба, сумевшего тактично и без слащавости использовать русский орнамент.

Во второй половине XIX века появился ряд прогрессивных издательств, преследующих главным образом просветительские цели. К ним следует отнести «Посредник», издательства Ф. Ф. Павленкова, Л. Ф. Пантелеева, М. и С. Сабашниковых, О. Н. Поповой, выпустившие много полезных книг. Оформление их было гораздо более скромным, деловым, чем оформление книг других издательств. Деловой характер книг подчеркивался простотой наборной композиции, часто сделанной с большим мастерством.

В конце XIX века был широко распространен «слепой», переплет, применявшийся главным образом для научных изданий. Сделанный из прочного материала, с кожаным корешком и углами, он надежно защищал книгу и не нес на себе никаких изображений. Название книги обычно печаталось золотом на корешке. Так оформлена, например, книга Брэма «Жизнь животных», выпущенная товариществом «Общественная польза».

В это время поднялось на новый уровень книжное производство. В книгу пришла фотомеханика, появились новые материалы и машины, по-новому организовалось издательское дело.



В конце века в России работают крупные переплетные фабрики — мастерские вроде переплетного заведения Гагена. Они были оснащены большими прессами для тиснения, машинами для резки картона и прочим оборудованием. Широк был ассортимент материалов, применяемых для переплетов, различные сорта кожи, креп, парча, холст и т. п. Кроме того, в ходу была бумага художественной выработки для обложек и форзацев: мраморная, тисненная, окрашенная в разные цвета, с орнаментом и т. п., большей частью заграничного происхождения. В качестве красок для переплета применялись тертые переплетные краски и тонко катаное золото и серебро.

Конструкции переплетов того времени были тоже весьма разнообразны: цельнобумажные, цельнотканевые, составные, с прямым английским корешком, с углами из ткани и стороной, покрытой бумагой, и т. д.

Книга конца XIX—начала XX столетия по своему оформлению, по своему облику была типичным детищем капитализма. Многовековая культура самобытной русской книги постепенно изживалась под напором требований, предъявляемых рынком. Лишь в немногих изданиях, по преимуществу научных, сохранялась культура русских наборных обложек, восходящая еще к традициям начала века, к пушкинскому времени. Очень редко на переплетах и обложках появлялись высокие образцы графики, подобные тем, которые создавались в иллюстративных сериях крупнейшими

---

М. МИКЕШИН. Переплет. 1864.

русскими художниками — Серовым, Врубелем, Васнецовым, Репиным и др. Налет модерна и декаданса в оформлении переплета, обложки, форзаца и других элементов обезличивал книгу, лишал ее облик содержательности и индивидуальности. Слепое подражание европейским образцам и дешевая имитация оформления под «русский стиль» — явления по сути дела очень близкие.

Тупик, в который зашла русская книга перед революцией, объясняется прежде всего кризисом художественных идей. Для разрешения его нужно было уничтожить почву, на которой эти идеи взошли, развивались и загнивали. Этой почвой был социальный строй царской России. Все попытки реставрации и «воскрешения» книги в условиях капитализма были обречены. Деятельность «Мира искусства» нельзя рассматривать иначе, как попытку наиболее культурной части русской буржуазной интеллигенции противопоставить свое рафинированное «искусство для искусства» оформительскому искусству того времени, измельчавшему и ставшему рыночным.

Эта группа, весьма разнородная по своим социальным взглядам, стремилась создать новое искусство через возрождение старых стилистических форм. Сделав многое в освоении национальной культуры, в разработке вопросов формы, «Мир искусства» не смог преодолеть своей ограниченности. Его эклектизм и ретроспективность мешали даже левому крылу мирискусников полностью понять роль искусства в жизни.



1



2



3



4

1. Е. ЛАНСЕРЕ. Обложка. 1904.      3. Ф. СОЛЛОГУБ. Обложка. 1885.  
2. Н. САМОКИШ. Переплет.      4. Г. НАРБУТ. Обложка. 1915.

ни народа. Только Великая Октябрьская социалистическая революция заставила многих из них повернуться лицом к современности, познать величие происходящих в то время событий и стать в первые ряды советских художников.



## СОВЕТСКАЯ КНИГА

Великая Октябрьская социалистическая революция коренным образом изменила не только социальное лицо России. Она стала той базой, на которой возникла и стала развиваться новая общественная идеология, новая советская культура, искусство, литература, театр, кино. Книга, роль которой после Октября неизмеримо выросла, в процессе социалистического строительства нашла новое место в жизни народа и обрела в полной мере свой общественный смысл. Как средство просвещения она стала служить самым широким массам, как орудие классово-борьбы она стала их верным помощником. Но, кроме того, она способствовала и эстетическому воспитанию трудящихся, входя в их жизнь как предмет искусства, как образец материальной культуры эпохи.

Годы, прожитые советской книгой,— сравнительно короткий исторический срок. Однако эти годы были очень емкими и содержательными— они вместили в себя множество интереснейших событий, исканий, больших художественных находок, ошибок, порой серьезных и поучительных. За эти годы воспиталось не-

сколько поколений художников книги, среди которых было много оригинальных мастеров, не только нашедших свой индивидуальный почерк, но и создавших целые направления и школы в искусстве книжного оформления.

Советская книга за свою историю не раз переживала сложные и трудные времена. Не имея в прошлом традиций, которые бы с достаточной полнотой отвечали новым идейно-художественным задачам, советские мастера книги сами постепенно закладывали основы своего метода, своего подхода к творческим проблемам книжного оформления.

Эта работа сопровождалась почти на всех этапах борьбой за новое, достойное эпохи, художественное качество. Особенно острой эта борьба была в первое десятилетие Советской власти.

С первых дней установления Советской власти довольно точно были определены основные направления в издательской деятельности.

Госиздату, организованному специальным декретом (11 января 1918 г.) предлагалось выпускать массовые издания классиков русской и мировой литературы, учебники и, конечно, массовую агитационно-пропагандистскую революционную литературу. Однако как ее оформлять, было далеко не ясно.

Как и во всем искусстве 20-х годов, поиски нового явились поводом для острых дискуссий, размежевания художников на лагеря, между которыми происходили весьма серьезные столкновения.

Представители «левых» группировок, провозгласившие лозунг борьбы за пролетарское искусство, нередко были связаны с возникшим еще до революции футу-

ризмом. Их отрицание искусства прошлого, классических традиций часто приводило к нигилизму, а желание создавать новое на основе лишь собственного опыта и экспериментов — к отрыву от интересов тех революционных масс, которым они хотели служить.

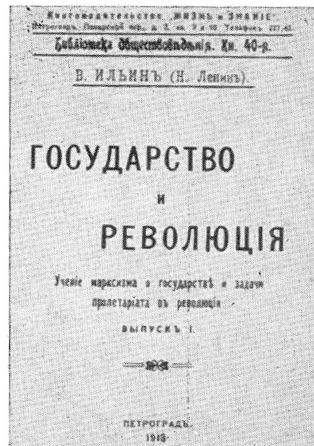
«Правые» группировки, «академики», как их часто называли,— люди, прошедшие школу дореволюционной книжной графики,—стремились удержать свои позиции и пытались работать, не изменяя своим основным принципам. И «левые» и «правые», работая в различных издательствах, на практике пытались доказать свою правоту.

Среди первых послереволюционных изданий можно найти множество книг, оформленных в духе самых единственных футуристических тенденций, и рядом с ними издания, прямо продолжающие традиции «Мира искусства» или очень напоминающие по стилю оформления книги того или иного дореволюционного издательства.

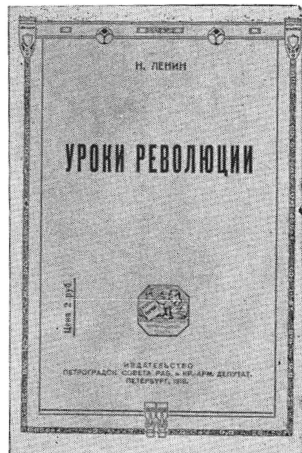
Однако, быстро растущий спрос на книгу заставил наших издателей и художников серьезнее и строже взглянуть на книгу, как на объект оформления. К этому обязывало и то, что книга нередко расходилась в тираже около полумиллиона экземпляров и то, что для ее издания требовалось затратить неимоверные усилия. Ведь страна была полуразрушена, в типографиях не хватало бумаги, электроэнергии, квалифицированных рабочих и многого другого. Налаженный издательскими отделами ВЦИК, Политуправле-

Обложка. 1920.





Наборная обложка.



Наборная обложка.

ния Реввоенсовета, издательствами «Волна», «Прибой» и другими выпуск брошюр, листовок и книг покрывал далеко не все потребности в издательской продукции. Все более и более ощущалась нужда в книге, сделанной профессионально, в книге, способной нести людям свет просвещения и основы большой культуры.

Под влиянием этих факторов постепенно начали кристаллизовываться новые идейно-художественные принципы подхода к книге. Из среды «левых» и «правых» стали выделяться художники, плодотворно ра-

ботавшие над практической реализацией этих принципов.

Госиздат в этом отношении был основным центром, где искались ответы на самые острые идейно-творческие вопросы времени. Советская книга сформировала здесь свои основные качества не только в общественном плане, но и в художественно-оформительском. Госиздат в то время обладал чрезвычайно скромными материальными возможностями. Это и служит объяснением тому факту, что большинство его изданий было одето в бумажную обложку, отпечатанную в одну-две, редко три краски. Но художественное качество этих обложек заслуживает самого пристального внимания и в наши дни, несмотря на то, что далеко не все из них могут удовлетворить сегодняшние представления о том, как нужно решать современную обложку.

Если проанализировать разнородные по художественному решению обложки книг, которые выпускались в первые послереволюционные годы, то можно выделить несколько их основных типов. Наиболее интересными из них были те, которые строились на художественно-образном отражении содержания книги. Они в значительной мере были иллюстративными, а шрифт не играл в них доминирующей роли. Очень широко были распространены и обложки, в которых идея книги выражалась в форме концентрированного, обобщенного образа-символа, а иногда эмблемы. Обложки, в которых конкретная образность, а значит и прямая связь с содержанием отсутствовали, оформлялись с преимущественным использованием шрифта и различных элементов декоративного характера.

Каждый из этих типов художественного решения складывался постепенно, и новое, появляясь в работах художников, мало-помалу отодвигало привычные, традиционные для дореволюционной книги приемы. Этот процесс можно проследить буквально на творчестве каждого крупного мастера. Среди них было много художников, чье творческое кредо сформировалось еще до революции, но было много и тех, кто начал свой путь в искусстве с 1917 года.

К числу выдающихся мастеров первого послереволюционного десятилетия принадлежал Б. Кустодиев. Он так же, как Д. Митрохин, М. Добужинский, С. Чехонин, А. Остроумова-Лебедева, Д. Кардовский, был связан с деятельностью «Мира искусств». Начав заниматься графикой с 1901 года, он в советское время был уже вполне сложившимся мастером. Талант Б. Кустодиева — живописца и декоратора был широко известен и сформировался под влиянием русской реалистической школы. Это обстоятельство, вероятно, более всего и определило быстрое развитие художника в новых условиях советской книгоиздательской деятельности. Первые обложки Кустодиева по стиливым качествам напоминали его старые работы. В них еще нет той точной и ясной характеристики темы и идей произведения, которая появилась у него как главная художественная тенденция позже. Она с полной силой прозвучала в работах Кустодиева середины 20-х годов, причем не только в обложках изданий художественной литературы, но и книг, при-



1



2



3



4

1. М. ДОБУЖИНСКИЙ. Обложка. 3. В. КОНАШЕВИЧ. Обложка.  
2. А. РОДЧЕНКО. Обложка. 1923. 4. В. ФАВОРСКИЙ. Обложка.



ближающихся по типу к массово-инструктивным. Обложки брошюр для деревенских мастеровых, которые он оформлял, были просты по сюжету, но очень выразительными и понятными. Считая простоту изобразительного решения одним из крупных достоинств обложки, Б. Кустодиев не шел на упрощенчество. В оформлении таких произведений классики, как «После бала» Л. Толстого, «Дело Артамоновых» М. Горького, он добивался раскрытия большой и важной социальной идеи, понимание которой могло обогатить читателя.

Значение практически разработанных Кустодиевым методических основ в оформлении изобразительной обложки трудно переоценить. Его опыт дал возможность целой группе мастеров, идущих за ним, сознательно совершенствовать свой творческий метод в этом направлении. Несмотря на стилевое различие, такие художники, как Е. Белуха, В. Замирайло, бр. А. и Н. Ушины, М. Ушаков-Поскочин и другие ленинградские мастера 20-х годов, объединялись на общей творческой реалистической платформе. Благодаря этому ленинградская обложка этого времени стала явлением в истории нашей книжной графики. Она вырисовывается как очень крупное достижение художников, нашедших правильное решение общественно-художественных задач. Недаром в скромной литературе о книжном оформлении обложка ленинградских художников отражена довольно полно. Этот материал дает возможность говорить о программном

---

Б. КУСТОДИЕВ. Обложка.



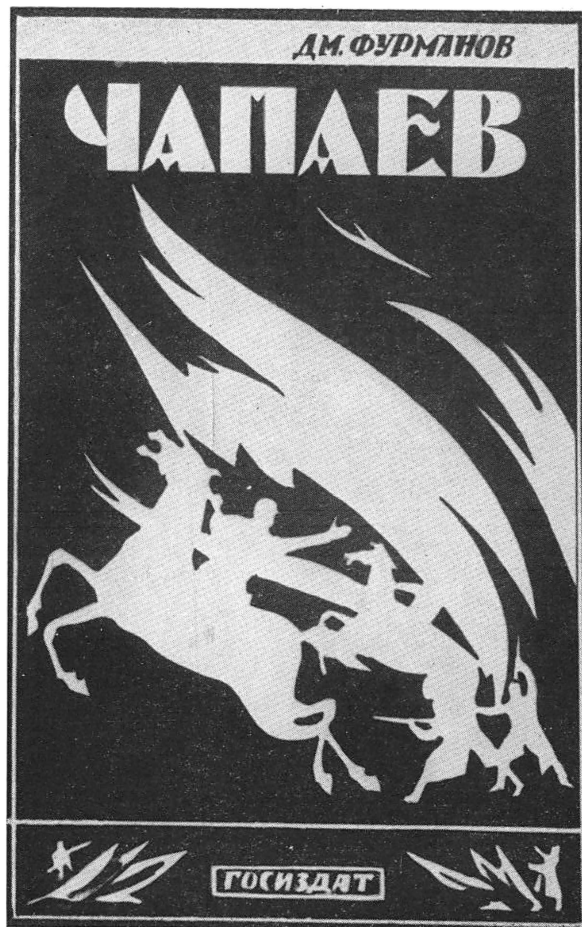
и сознательном поиске нового качества в оформлении советской книги.

Творческий метод Кустодиева, основанный на выражении идеи книги через сюжетную композицию, не был единственным в обложечной графике того времени. Были художники, которые стремились иначе, с другой точки зрения, решить книжную обложку. Если Б. Кустодиев олицетворял первую из тенденций во внешнем оформлении книги, то вторую наиболее ярко выражал Д. Митрохин. Он стремился трактовать идею книги в символической форме, в традиционном для «Мира искусства» стилистическом ключе.

В большинстве работ Д. Митрохина прежде всего чувствуется желание художника сделать связанную во всех элементах (шрифтовых и изобразительных) декоративную композицию с единым ритмическим строем и тонко решенным цветовым ансамблем. Это хорошее само по себе стремление к цельности и законченности очень часто в своем развитии превращалось Митрохиным в самоцель, и тогда художник, замыкаясь в рамках своей излюбленной манеры, начинал повторяться, выпячивать в своих работах формальные достоинства, причем делал это явно в ущерб широкому и полнокровному отражению жизни. В этих случаях символ, выражающий какую-то идею в композиции, низводился до украшения, равнозначного любому другому орнаментальному элементу. Беда многих очень красивых и стройных обложек Митрохина и его последователей именно в этой нивелировке качественно

1. Б. КУСТОДИЕВ. Обложка. 3. Е. БЕЛУХО. Обложка.  
2. М. УШАКОВ-ПОСКОЧИН. Обложка. 4. В. ЗАМИРАЙЛО. Обложка.





различных элементов обложки по их отношению к идее, которую они призваны выражать.

Еще более спорными с этой точки зрения были обложки, выполненные С. Чехониным. Легко и быстро усваивая внешнюю сторону явления, Чехонин, впечатляясь формой, создавал много красивых, эффектных, но зачастую совершенно непонятных буквизм-виньеток, рисунков, шрифтов. Эклектизм его манеры очень хорошо выразился в надписи на обложке собственной монографии. Но среди его работ есть и такие, которые подкупают, помимо своей графической красоты, силой и остротой звучания, большим художественным темпераментом. Таково оформление книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», романа Д.М. Фурманова «Чапаев». Вероятно, содержание этих книг помогло художнику избавиться от стилизаторских приемов.

В анализе истории оформления советской книги первого десятилетия нельзя обойти такого мастера, как Г. Нарбут, представлявшего своим творчеством третью оформительскую тенденцию.

Его декоративные, большей частью орнаментальные, обложечные композиции служили школой для целого ряда художников, творчество которых созрело в более поздний период. Он оказал сильное влияние на М. Кирнарского (работавшего, как и Нарбут, одно время на Украине), С. Пожарского, Л. Хижинского и других, чьи работы в основном строились на орнаментальной основе. Орнамент, дающий художнику большие возможности в области декоративных исканий,

---

С. ЧЕХОНИН. Обложка.

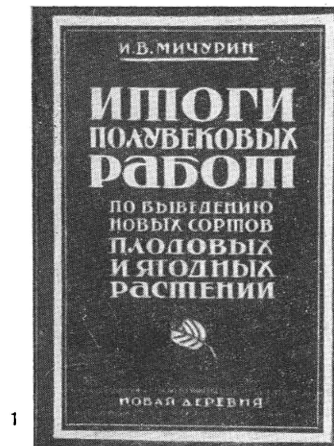
всегда был «питательной» средой для книжной графики, однако он часто служил и почвой для пассивного ухода в сторону от идейно-тематического решения оформления.

В 20-е годы было сделано немало усилий в создании шрифтовых обложек. В это время начал свои поиски замечательный мастер шрифта И. Рерберг, талант которого в полной мере развился позже. Самым плодовитым художником шрифта в то время был А. Лео, работавший очень много и довольно однообразно. Его шрифт служил образцом для подражания целому ряду художников.

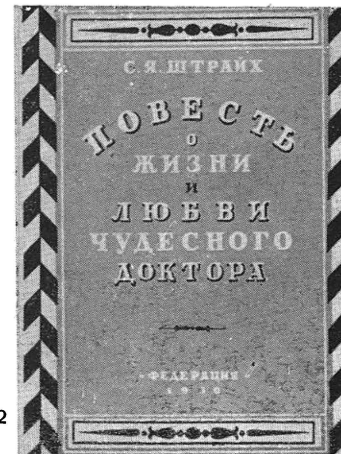
Как уже говорилось выше, большинство из упомянутых ленинградских мастеров обложки в известной мере продолжали стилистическую линию, намеченную художниками «Мира искусства».

Однако принципиально новое качество у ленинградцев в 20-е годы было по-настоящему достигнуто лишь в обложке детской книги. Пионером в области создания ее на новой художественной основе был В. Лебедев.

Художник острого и живого темперамента, получивший закалку, как плакатист РОСТА, в котором он сыграл выдающуюся роль, В. Лебедев дебютировал в детской книге в 1918 году. Однако в полной мере он проявил свой оригинальный дар рисовальщика лишь в 1922 году, когда оформил сказку Р. Киплинга «Слоненок». Обобщенный рисунок и вместе с тем яркая характерность образов, плакатная динамичность их бы-



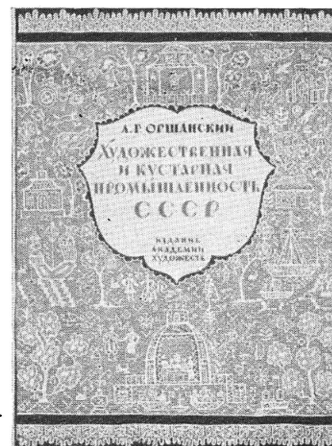
1



2

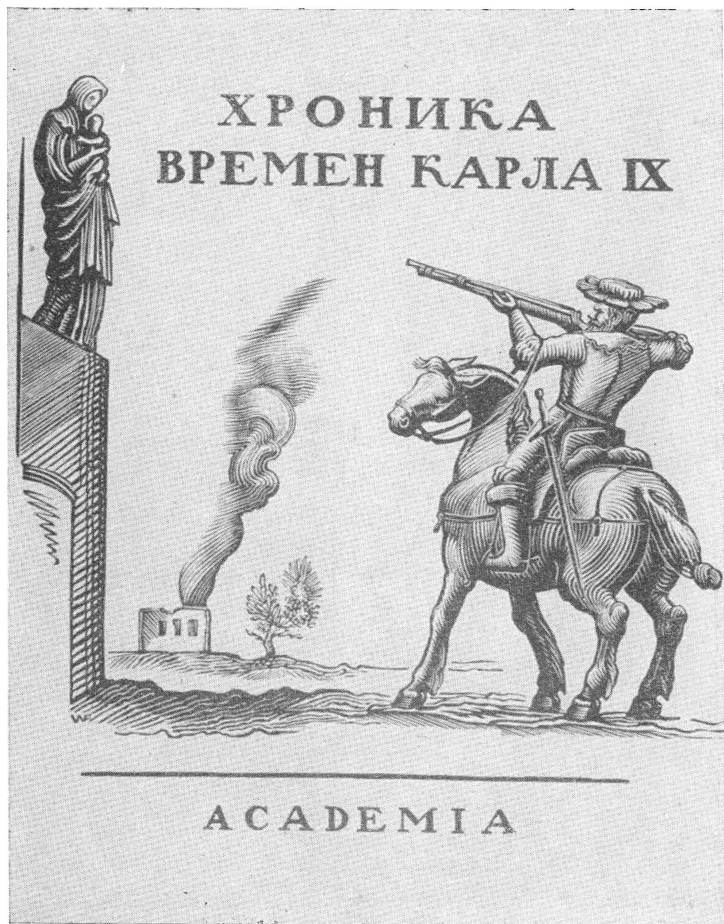


3



4

1. А. ЛЕО. Переплет. 1929.      3. Д. МИТРОХИН. Обложка. 1926.  
2. И. РЕРБЕРГ. Обложка. 1930.    4. Е. БЕЛУХО. Обложка. 1928.



ли настолько неожиданны, что вызвали множество откликов и споров. Лебедев своими работами утверждал право художника на новый художественный метод решения книги, на лаконичный и динамичный стиль. Плоскость листа он считал незабываемой основой изображения и, как в плакате, создавал на ней приведенные к выразительному силуэту изображения. В этой системе по-новому зазвучал и цвет, подкрепляющий собою общий композиционный замысел. Так было в иллюстрациях и, пожалуй, еще больше в обложках.

В книге они выполняли роль своеобразного рекламного плаката, и поэтому все элементы лебедевских обложек были крупными, яркими, лаконичными и организованными в крепкую устойчивую конструкцию. Очень показательны в этом отношении обложки к книгам С. Маршака «Цирк», «Мороженое», «О глупом мышонке» и другие.

Вместе с В. Лебедевым над разработкой новой художественной системы трудились такие мастера, как Н. Тырса, Н. Лапшин, В. Ермолаева, М. Цехановский, а позже Е. Чарушин, А. Пахомов, В. Курдов, Ю. Васнецов, которые вскоре обрели индивидуальность, собственный почерк, во многом унаследовали принципы своего учителя.

В Москве, которая в книжной графике не была так сильно связана с деятельностью «Мира искусства» как Ленинград, оформление книжной обложки развивалось своим очень оригинальным путем. В первое десятилетие он был означен двумя крупнейшими на-

правлениями. Одно из них было связано с развитием ксилографии, а второе — с новаторскими поисками в области наборных конструктивистских композиций. Кроме того, для таких художников, как М. Соломонов, было характерно желание продолжать старые традиции.

Московская гравюра, представленная в 20-е годы В. Фаворским, А. Кравченко, П. Павлиновым, Н. Пискаревым и другими, прославилась главным образом в книжной иллюстрации. Однако ее значение не исчерпывается только этой областью. Подход московских гравюров к созданию элементов внешнего оформления был очень серьезным и последовательным.

В творчестве В. Фаворского можно найти много замечательных примеров решения обложек, суперобложек и переплетов.

Подходя к книге как к архитектурному сооружению, где каждый элемент имеет свою определенную функцию, Фаворский рассматривал обложку как своеобразный «вход» в книгу. Он был сторонником такого художественного решения, в котором бы отражался смысл книги, но не в прямом, открытом художественном толковании, предвосхищающем прочтение текста, а в лаконичном и сдержанном намеке. Кроме того, большое внимание Фаворский уделял обложке и переплету как элементам, придающим книжному тому законченность вещи. Трехмерность книги, ее пространственный строй должны в композиции обложки и ее пластической форме выражаться как конструктивное начало, сознательно развиваемое худож-

---

Эль ЛИСИЦКИЙ. Переплет. 1923.





А. РОДЧЕНКО. Обложка. 1926.

ником. Фаворский учил чувствовать пропорции книги во всех трех измерениях и, работая с изображением и шрифтом, увязывать их по ритму, пластической характеристике и смысловому соподчинению. Теоретические основы в композиции внешних элементов книги, разработанные Фаворским, легли в основу художественной практики всей его школы. Уже в 20-е годы можно было видеть плоды этой работы. Оригинальные по решению обложки к книгам различных видов литературы, выполненные В. Фаворским и его учениками, представляли собой новое явление в советской

книжной графике, не имевшее прецедента в прошлом. В этом отношении они могут быть сопоставлены только с обложками детских книг, созданными усилиями школы В. Лебедева, о которых говорилось выше.

В самом деле, достаточно лишь познакомиться с работами В. Фаворского 20-х годов, чтобы убедиться в своеобразии, которое заключено в их содержании и форме. Типичны в этом отношении обложки «Книги Руфь», «Домика в Коломне» А. Пушкина, издательства «Academia», томики произведений П. Мериме, журнальные обложки. Все они представляют собой синтез изобразительных и шрифтовых элементов, слитых воедино для того, чтобы дать книге законченную образную характеристику как литературному произведению и как предмету материальной культуры.

В дальнейшем Фаворскому и его сторонникам удалось развить принципы, о которых говорилось выше. Благодаря этому в советском книжном искусстве углубилось творческое отношение к работе и появилось много прекрасных изданий, которые могут служить образцами подлинно высокого художественного качества.

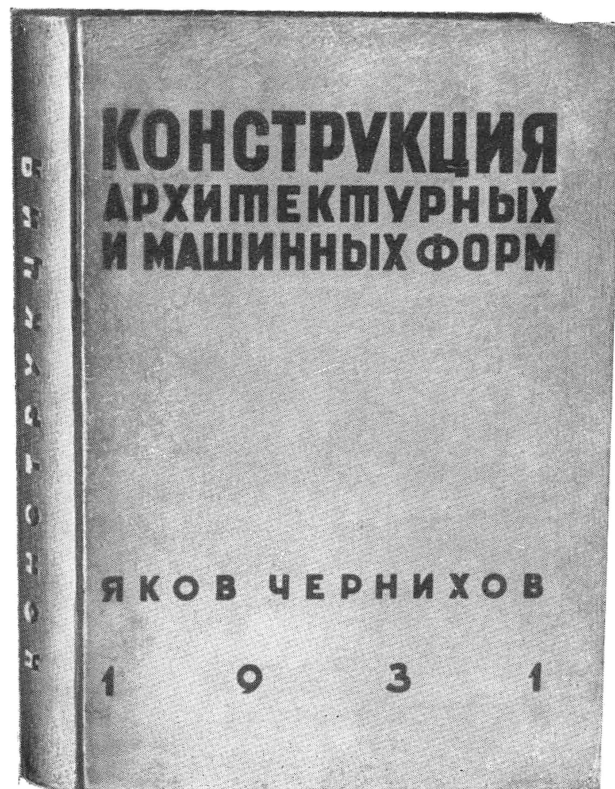
До сих пор говорилось об обложках и переплетах, которые в основном содержали элементы, созданные рукой художника,— рисунки и шрифт. Но послереволюционные годы первого десятилетия были интересны и наборными обложками. Они были очень разнообразными. Среди них были обложки, построенные по классическим канонам, и обложки, в которых отразились тенденции конструктивизма.

Заслужой конструктивистов следует считать намерение сделать художника творцом художественной формы в процессе самого полиграфического производства. Набор был их главным арсеналом, а стремление к выражению функционального начала книги — творческим принципом. Крупнейшими представителями этого направления были Эль Лисицкий, А. Родченко, В. Степанова. Не случаен факт, что их работа в книге была близка и понятна В. Маяковскому, чьи произведения много раз оформлял и Лисицкий и Родченко.

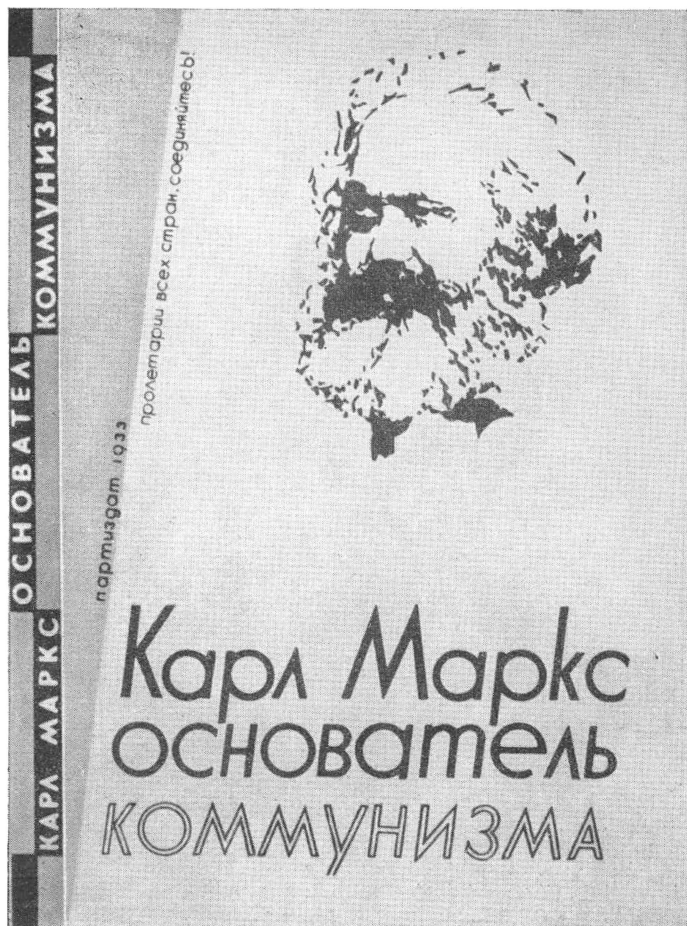
Набор в руках этих художников оказался гибким и интересным материалом, при помощи которого можно создавать выразительные и динамичные композиции. Иллюстративный художественный образ сюжетного типа в них встречался редко. Его заменял фотомонтаж или документальная фотография, роль которых заключалась в ясном и точном выражении идеи. Нередко она была публицистически острой, и тогда обложка превращалась в своеобразный политический плакат.

Социальная содержательность обложек этого типа в лучших образцах была сильным средством образного воздействия на зрителя, и именно к этому стремились лучшие художники-конструктивисты. Их новаторство было построено на соединении двух тенденций: на развитии и пропаганде идейного содержания книги и на разработке методов художественного «конструирования» издания с преимущественным использованием набора и фотографии.

У конструктивистов было много удач, были и крупные ошибки, помешавшие им в дальнейшем развить



Я. ЧЕРНИХОВ. Переплет. 1931.



свой метод. Многочисленные эпигоны, окружившие талантливых представителей этого направления, компрометировали живую мысль стандартным повторением традиционных композиционных схем. Результатом всего этого был поток безликих книг, в которых вычурная расстановка строк набора выдавалась за новое решение. Однако все это не может принизить те интересные творческие достижения, которые можно найти не только в работах Эль Лисицкого, А. Родченко, В. Степановой, В. Елкина, С. Сенькина, С. Теллинггера и других, но и у художников, работавших на периферии, например у Н. Ильина.

Основные общественно-художественные тенденции их, выразившиеся в сознательном стремлении к разработке методов оформления массовой полиграфической продукции самыми экономичными и целесообразными полиграфическими средствами, внимание к выражению особенностей изданий различного типа, прекрасное знание издательского и типографского дела, фотографии и фотомонтажа, яркая агитационно-пропагандистская направленность — все это заслуживает изучения в наши дни.

Итак, в книжной обложке первого послеоктябрьского десятилетия со всей определенностью наметился принципиально новый подход к задачам книжного оформления. Художники начали стремиться к отражению в своем творчестве идейно-тематических основ произведения с точки зрения современных об-

---

Г. БЕРШАДСКИЙ. Суперобложка. 1933.



щественных тенденций. Это дает возможность говорить о формировании нового творческого метода, который художниками разных направлений разрабатывался в разных аспектах.

Мастера старшего поколения в своих поисках нового нередко смыкались с традициями прошлого, в частности со стиливыми тенденциями «Мира искусства», стараясь, однако, наполнить их новым содержанием. Значительно оригинальнее были обложки детской книги Ленинграда (школы Лебедева), книжное оформление, связанное с развитием советской ксилографии и наборная обложка с использованием фотомонтажа, отражающая лучшие тенденции конструктивизма. Преобладание обложки в 20-х годах было явлением, обусловленным экономическими факторами, но обложка не воспринималась художниками как суррогат переплета. Черты своеобразия этого элемента книги в первое послеоктябрьское десятилетие были очень хорошо выявлены и осмыслены мастерами книжной графики.

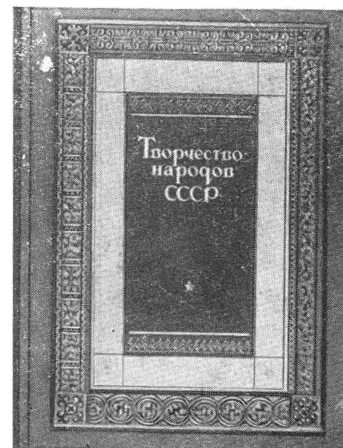
Это обстоятельство позволило в последующие годы найти ключевые позиции в оформлении и книжного переплета, начавшего все больше и больше распространяться в конце 20-х годов.

Для понимания направления, в котором развивалась деятельность советских художников-оформителей во второе десятилетие, нужно указать на те конкретные организационные мероприятия в области издательского дела, которые явились залогом их успешной работы.

Во-первых, принятое 23 июля 1928 года постановление ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по улучшению юно-



А. ГОНЧАРОВ. Обложка. 1933.



Н. ИЛЬИН. Переплет. 1937.

шеской и детской литературы» ясно и четко сформулировало идейные принципы создания советской юношеской литературы, которые могли быть распространены на всю нашу литературу и с успехом применены в книжном искусстве.

Во-вторых, перестройка государственной издательской системы и сведение на нет частных издательств, привели к тому, что в Советском Союзе появилась мощная база для развития планового издательского хозяйства. Это позволило также упорядочить полиграфическое производство, книжную торговлю и нала-

дить подготовку кадров, роль которых в то время была решающей.

В-третьих, постановление ЦК ВКП(б) «Об издательской работе», принятое 15 августа 1931 года, утвердило принцип типизации книги, который гласил: «Тип книги, ее содержание, язык должны отвечать специальному назначению ее, уровню и потребностям той группы читателей, для которой она предназначена». Этот принцип лег в основу сложной и кропотливой работы художников над формированием типов оформления различных книг в зависимости от принадлежности их к той или иной отрасли литературы и целевой направленности. Тридцатые годы в разработке этих положений сыграли очень большую, можно сказать, историческую роль. В массе переплеты, обложки, суперобложки книг этого времени стали оформляться на значительно более высоком профессиональном уровне, с учетом комплекса социальных, художественных, технологических и издательских условий.

Усилия художников разных направлений, до тех пор разобщенные, начали сливаться в едином русле социалистического реализма. В оформлении политической, научной, художественной, детской литературы этот метод давал возможность сохранять художникам разнообразие творческих индивидуальностей и, в то же время, нацеливал на последовательное проведение важнейших идейно-художественных тенденций. Эти тенденции выразились в стремлении трактовать содержание книги, ориентируясь на конкретные читательские требования и руководствуясь общей идейно-политической направленностью нашего искусства.

В центре внимания художников-оформителей в начале 30-х годов стал переплет. Освоение его позволило значительно улучшить оформление капитальных изданий различных типов литературы. Среди них на первом месте была политическая книга научного типа, прежде всего произведения классиков марксизма-ленинизма. Естественно, что изданию этих книг уделялось самое серьезное внимание, они печатались на хорошей бумаге, были покрыты тканевым переплетом и служили как бы образцом полиграфического качества для оформления книг остальных категорий.

Художники, работавшие в этой области, очень правильно и тактично нашли черты, в которых воплотилась основная идея оформления издания — монументальная образность, говорящая о значительности и научной революционности книги. Выдающимся в этом отношении было издание Собрания сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса. Оно было выпущено в оформлении П. Алякринского\*. Его тканевый переплет № 7 решен при помощи одних лишь шрифтовых средств, но пропорции и начертание букв, соотношение пятна текста и фона, композиция корешка воспринимаются как архитектурное единство. Заложенные в этом и подобных ему изданиях черты оформления политической книги стали традиционными и они были подхвачены и развиты последующими поколениями художников, работавших и работающих в этой области.

Знакомые каждому красные томики сочинений В. И. Ленина с черным силуэтом на переплете на-

---

\* Начато в 1928 г.

столько удачны по оформлению, что долго служили классическим образцом яркого выражения типичных черт оформления нашей политической книги. Художественное оформление и полиграфическое исполнение этих книг говорят о том, что во втором десятилетии в области политической книги произошли большие сдвиги и были достигнуты замечательные результаты, наглядно говорящие о зрелости наших оформительских и полиграфических кадров, способных создавать высококачественные и художественно-совершенные образцы выдающихся изданий политической литературы.

А как же обстояло дело с выпуском второй, не менее важной группы изданий этой литературы — массово-политической книги?

К сожалению, в ее оформлении нельзя отметить такого быстрого и крутого подъема. Брошюры, многотиражные издания, направленные к огромной читательской аудитории, очень часто отставали от требований, которые к ним предъявлялись. Однообразие наборных обложек, безликость, а иногда и штамп в оформительских приемах, свидетельствовали о том, что издательства мало обращали внимания на выявление типичных черт этих изданий.

Переходя к научной, научно-популярной и технической литературе, следует отметить, что тенденции ее оформления во многом соприкасались с тенденциями оформления политической книги.

Если в первое послеоктябрьское десятилетие в этой области оформления были сделаны какие-то сдвиги по сравнению с дореволюционной научной книгой, то в начале 30-х годов были сформированы основные типовые черты оформления научного издания. Их эво-

люция в дальнейшем шла спокойно, без коренных смен стилевых особенностей. Эта устойчивость объяснялась прежде всего характером самих научных произведений. Здесь нужно оговориться, что так же, как и в оформлении политической книги, эти слова относятся прежде всего к группе капитальных изданий.

К числу хорошо оформленных книг научного характера можно отнести труд И. В. Мичурина «Итоги полувековых работ по выведению новых сортов плодовых и ягодных растений», выпущенный издательством «Новая деревня» в 1929 году. Художник А. Лео сумел найти для нее архитектурную форму, четкий шрифт, скромное убранство, которое гармонирует с научным содержанием книги. В этой работе оформителю удалось преодолеть свойственную ему стилизаторскую манеру и штамп.

Значительным достижением для всей нашей полиграфии и оформительского искусства было первое издание Большой и Малой Советской Энциклопедий. Интересно оформлялась серия «Классики естествознания», которую в переплете и суперобложке выпускал Гостехиздат.

Среди научных изданий 30-х годов выделяются высоким художественным качеством издания по искусству. В то время их выпускалось много, в разных издательствах и в разных типах оформления. И. Рерберг, имя которого уже упоминалось, в этой области добился исключительно хороших результатов. В его творчестве этого периода с замечательной органичностью сочеталось новаторство с наследованием классических традиций, которые он понимал как стимул к творческой разработке.



Архитектор по образованию, И. Рерберг стремился к выявлению в композиции архитектурной целостности всех элементов. Главным достоинством его шрифтовых, по преимуществу, работ была стройность общего замысла и безукоризненная законченность его выражения в материале. Рерберг создал классические по ясности начертания шрифта, великолепные орнаменты, графическая основа которых позволяла им органически входить в книгу. Среди шедевров, созданных Рербергом в 30-е годы, нельзя не упомянуть оформление книги Андреа Палладио, «Сочинения» Вазари и многие другие.

В искусствоведческой книге с успехом работали и такие мастера как В. Фаворский, Н. Пискарев, М. Маторин, Г. Бершадский, А. Гончаров, В. Белкин и многие другие. Эти художники умели проникать в стиль эпохи, которой посвящена книга, но не занимались стилизаторством, поскольку для них было принципиально важно наделить книгу чертами современности.

С тех же позиций рассматривали свои творческие задачи художники, работавшие в области оформления художественной литературы. Однако их работа значительно усложнялась необходимостью в той или иной степени комментировать конкретное содержание произведения, учитывая при этом специфику читательского восприятия.

Естественно, что рост читательских масс требовал от художников-оформителей еще более активной пере-

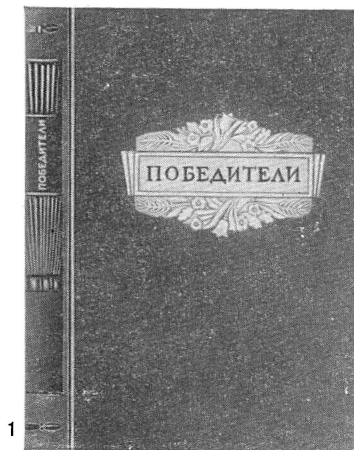
---

А. ДЕЙНЕКА. Суперобложка. 1935.

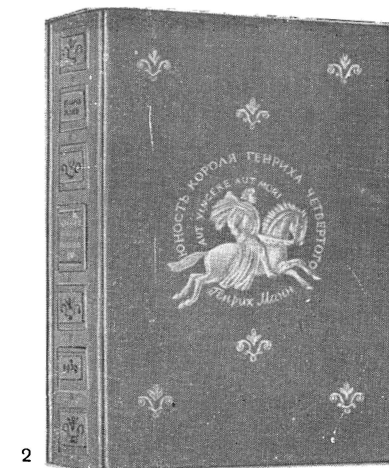
стройки работы и углубленного внимания к идейной и художественной стороне творчества, к поискам ясного и красивого образного языка, понятного каждому трудящемуся. Это было достигнуто не сразу, и многим художникам пришлось серьезно работать над преодолением ошибок, которые бывали в их творчестве.

Издательским центром по выпуску художественной литературы в то время было Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ). Много книг классической литературы и литературы по искусству было выпущено в издательстве «Academia». Если ГИХЛ стремился к разговору с огромной массой читательской аудитории, выпуская книги большими тиражами, то «Academia» специализировалась в основном на малотиражных изданиях, весьма дорогих по цене. Художественная литература выпускалась и в «Молодой гвардии» и в издательстве «Федерация» и других. Выпускалась она и во многих издательствах союзных республик и в крупнейших городах Союза.

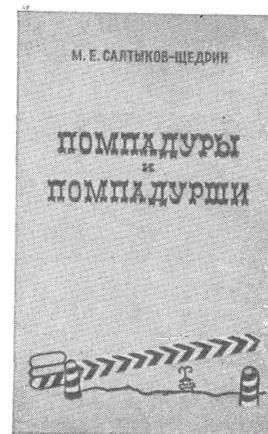
В первой половине 30-х годов еще не произошло резкого деления художников на иллюстраторов и оформителей, поэтому в оформлении изданий художественной литературы переплеты и обложки чаще всего оформлялись теми, кто их иллюстрировал. Это придавало оформлению необходимое единство во всех элементах, архитектурную стройность. Особенно ясно это видно в таких изданиях, как вышедшие в 1935 го-



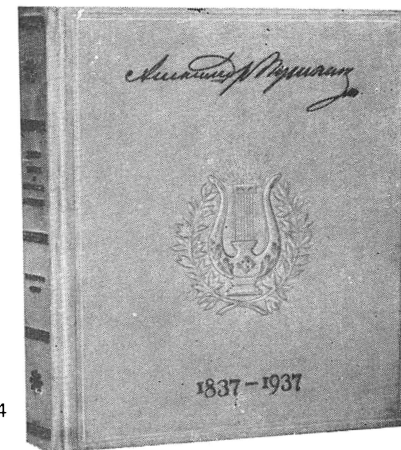
1



2



3



4

1. Д. БАЖАНОВ. Переплет. 1938. 3. А. КАНЕВСКИЙ. Переплет. 1935.  
2. Е. КОГАН. Переплет. 1939. 4. Б. ЗЕМЕНКОВ. Переплет. 1937.



ду книги Д. Д. Руффини «Заговорщики» (П. Павлинов), «Черниговцы» (Н. Бриммер), «Парижская коммуна и художники» (С. Мочалов), М. Салтыков-Щедрин «Помпадурсы и помпадурши» (А. Каневский).

Нередко художники, оформляющие издание художественной литературы, создавали обобщенные, подчас символические образы, сила которых ощущается по сей день. Мы должны упомянуть великолепный переплет к книге А. Барбюса «В огне» А. Дейнеки, на котором предельно лаконичное изображение солдата, покидающего окопы, дано с необыкновенной убедительностью и простотой. Обобщенный, гротесковый образ прусской военщины нашел М. Поляков в оформлении поэмы Г. Гейне «Германия», изобразивший вместо живого человека манекен, олицетворяющий собой образ прусского служаки, о котором так остро и зло писал великий немецкий поэт.

Однако рост выпуска неиллюстрированных изданий, а также появление во второй половине 30-х годов иллюстраторов, которые не занимались оформлением внешних элементов книги, привело к тому, что профессия художника-оформителя стала все больше обособляться.

Этим объясняется то, что появившаяся в начале 30-х годов группа молодых художников сразу после окончания художественных вузов начала специализироваться в области художественного оформления книги. К ним можно отнести известных художников советской книги И. Бекетова, А. Ермакова, Я. Егорова,

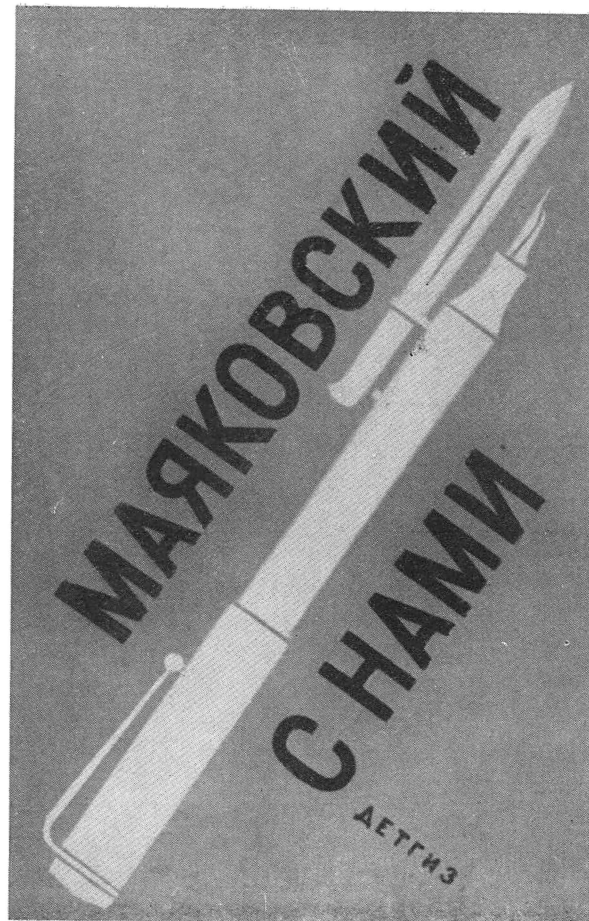
---

С. ТЕЛИНГАТЕР, И. РЕРБЕРГ, Н. СЕДЕЛЬНИКОВ. Переплет. 1939.

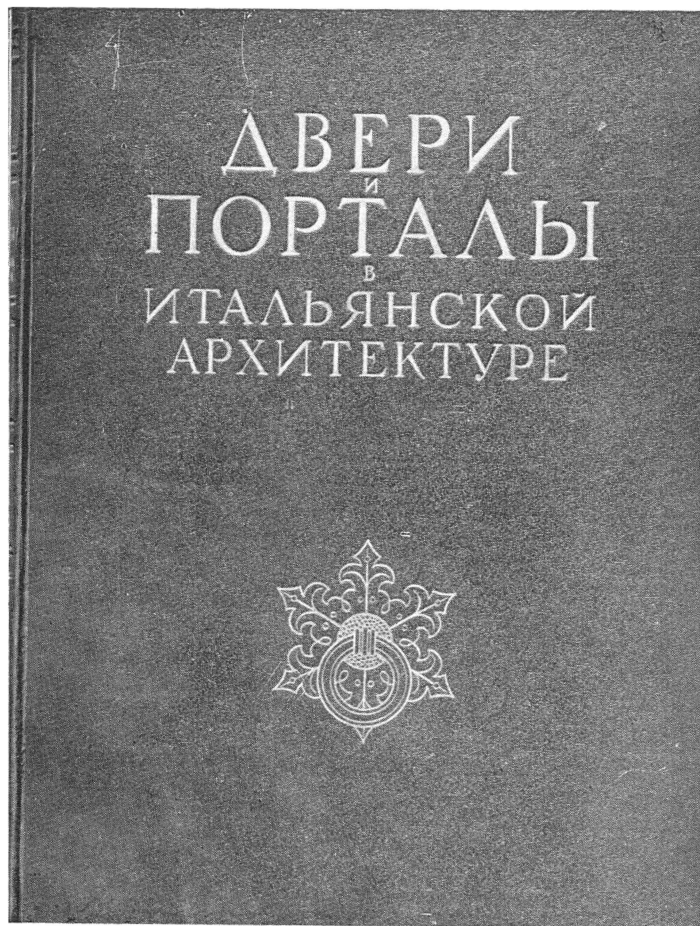
Е. Когана, Г. Кравцова, И. Кричевского, Б. Никифорова. Явную специализацию в оформительском плане можно было наблюдать в это время и у других художников: Д. Бажанова, Н. Ильина, Б. Титова, Г. Фишера, А. Радищева и др.

Их работа имела большое значение потому, что профессионально относясь к искусству шрифта, владея богатыми знаниями в области технологии полиграфического производства, они сознательно направили свой талант на разработку многих важных проблем художественного оформления внешних элементов советской книги. Высокий профессионализм принес свои плоды: многие из книг, выпущенных в предвоенные годы, с точки зрения оформления переплета были очень интересны и поучительны. Особенно это относится к тем изданиям, которые были связаны с юбилейными датами или принадлежали к числу специальных юбилейных изданий. Тип оформления этих изданий, выработанный во второй половине 30-х годов, сохранял основные черты и в последующие годы, до самой войны. А затем, уже в послевоенное время, продолжал довольно долго оказывать влияние на наше книжное искусство.

В большинстве случаев главным объектом оформления в юбилейных изданиях являлся прежде всего переплет № 7, чаще всего ледериновый. Его возможности и художественные, и технологические были изучены художниками очень хорошо. Широкое применение тиснений сухими полиграфическими красками



Г. ФИШЕР. Переплет. 1942.



ми, блинт, конгрев, инкрустация давали художникам книги повод для создания работ, в которых чувствовалось желание оформить книгу богато, сделать ее значительной. Часто это удавалось, особенно в первых опытах, когда попытки найти интересное решение сопровождались творческим поиском новых идей в содержании и форме.

К числу удач можно отнести многие работы Д. Бажанова, В. Двораковского, Я. Егорова, Е. Когана, Н. Ильина, С. Телингатера. В них была найдена индивидуальная выразительность, рожденная тонким пониманием литературного произведения, в них в полной мере было продемонстрировано владение художественно-полиграфическим искусством. Характерно, что эти издания были превосходно выполнены в тираже — это часто объяснялось участием художника в самом процессе производства книги, как творца и советчика. Достаточно красноречивым подтверждением сказанного могут служить такие работы как «Юность короля Генриха IV» Г. Манна в оформлении Е. Когана, «Ад» Данте в оформлении Я. Егорова.

Однако по мере того как разбираемый нами тип оформления книги завоевывал признание, стало все больше появляться работ, в которых творческие усилия художника стали сводиться лишь к тому, чтобы найти какое-то более или менее удачное сочетание обоих элементов — шрифта и украшения.

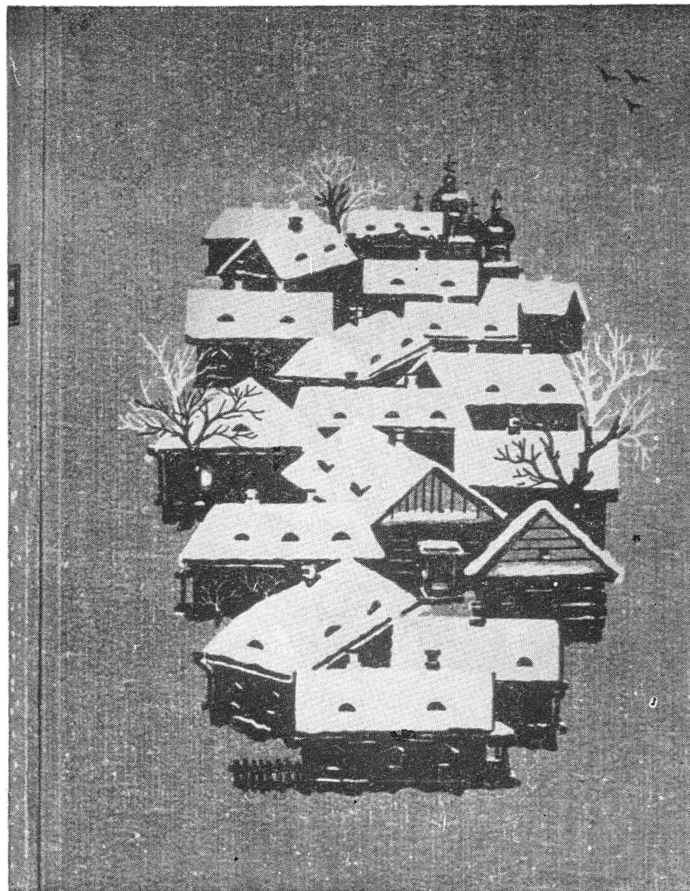
Так, в книге стало развиваться украшательство, приводившее во многих случаях к нивелировке и худож-



ников, и оформляемых произведений. Эти недостатки были свойственны оформлению многих предвоенных изданий, в которых традиционные аксесуары и символы заменяли живую творческую выдумку художника. Дубовые и лавровые ветви, ленты, картуши, «особремененные» национальные орнаменты можно было видеть даже тогда, когда этого не требовала тема книги. Перегрузка переплетов золотым тиснением, конгревами часто свидетельствовала о недостатке вкуса, о стремлении к помпезности.

Естественно, что эти черты «роскошных» изданий трудно совместимы с представлением о настоящем произведении искусства. Это хорошо понимали те художники, которые, не боясь труда, старались преодолеть рутину «фасадничества» в то время, когда она принималась за подлинное выражение современного оформительского стиля. Они противопоставляли шаблонным работам свои решения, по-настоящему серьезные и связанные со стилем произведения. Их и сейчас можно считать образцами высокого художественного вкуса и глубокого понимания творческих задач художника книги.

Назовем в качестве примера обложку В. Фаворского к драме В. Шекспира «Гамлет», вышедшей в 1941 году. В ней Фаворский с классической ясностью соединяет в одно целое традиционные приемы художественного оформления книги с очень современным пониманием законов пластики шрифта и изображения. Эта работа — одно из крупнейших явлений в книжной



Е. КОГАН. Переплет. 1948.



В. ФАВОРСКИЙ. Супербложка.



И. ФОМИНА. Переплет. 1954.

графике, которое бы, вероятно, могло помочь нашей книге избежать в дальнейшем ошибок.

Но война помешала это сделать. Она отвлекла от работы в книге многих художников, ушедших на фронт. Силы других понадобились для выполнения работ в области плаката, в выпуске пропагандистской литературы — всего того, что могло помочь фронту.

Книгоиздательское дело во время Великой Отечественной войны, естественно, не могло располагать теми

средствами, что до войны. Материально-техническая база советской книги была доведена до минимума, переживая вместе со всей страной трудности фронтового времени.

Но и после войны оказалось нелегко добиться прежнего уровня материальных возможностей нашей полиграфии. Многие типографии были полуразрушены, не хватало бумаги, картона, тканей, шрифтов. Мало было квалифицированных кадров. Однако, несмотря на это, нужно было ликвидировать в стране книжный голод, дать советским читателям много самых разнообразных изданий. Нужно было издавать книги экономно, быстро и в большом количестве.

Однако, если проанализировать как эта задача конкретно решалась на практике, то можно увидеть ряд ошибок, которые привели к тому, что наша книжная продукция еще больше, чем до войны, стала делиться на две категории: массовую и «подарочную». Первая, как правило, оформлялась скучно и бедно, вторая чрезвычайно богато, с применением дорогих материалов, со сложными полиграфическими приемами оформления. На этот недостаток указывало постановление ЦК КПСС 1948 года.

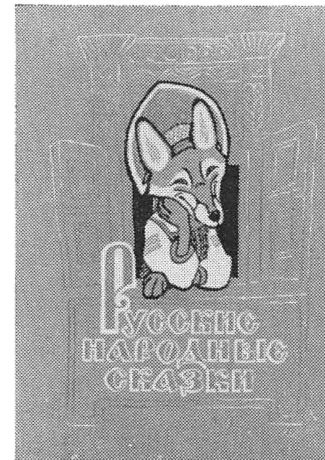
Внешняя парадность, злоупотребление орнаментами, эмблематикой в первые послевоенные годы сказывались очень сильно. Даже в произведениях крупных художников этот недостаток иногда давал себя знать как дань времени, связанного с культом личности Сталина. Однако в массе книжной продукции было немало книг, обложки и переплеты которых представляли значительный интерес. Чаще всего это были издания художественной литературы, оформленные

художниками, получившими известность еще в довоенное время. В этом отношении, несомненно, заслуживают самой высокой оценки работы И. Рерберга в области оформления литературы по искусству и архитектуре, Б. Титова в художественной литературе, И. Фоминой, сделанные для Музгиза и Детгиза, В. Лазурского для издательства «Искусство» и Музгиза, Я. Егорова, выполненные им для Издательства литературы на иностранных языках. С большим интересом можно в наше время рассматривать содержательные работы, сделанные в первое послевоенное десятилетие художниками Е. Коганом, С. Телингатером, С. Пожарским и иллюстраторами: А. Каневским, Е. Кибриком, Н. Кузьминым, Т. Мавриной и др. Замечательную галерею книжных обложек для детской литературы создали в эти годы мастера книжной графики Ленинграда В. Лебедев, В. Конашевич, Ю. Васнецов, Е. Чарушин, В. Курдов и другие. С большим артистизмом, каждый очень своеобразно и тонко, продолжали они в своем творчестве разрабатывать тенденции, в полном блеске проявившие себя еще до войны.

Успешная работа мастеров, перечисленных выше, все же не давала повода для заключения об общем благополучном положении дел в искусстве книжного оформления первого послевоенного десятилетия. В республиканских издательствах это чувствовалось особенно сильно. Нехватка квалифицированных художников-графиков, отсутствие хороших полиграфических материалов, совершенной технической базы мешали развитию книгоиздательского дела даже в таких крупных республиках, как Украина, Белоруссия, Грузия,

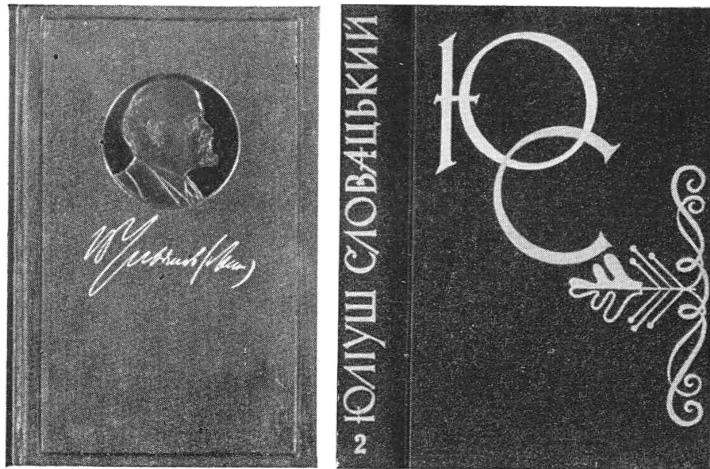


Ю. ВАСНЕЦОВ. Обложка.



Е. РАЧЕВ. Переплет. 1960.

Армения. Существенным тормозом в поисках нового было и то, что в книжной графике после войны почти не появлялось новых художников. Притока молодых сил по сути дела не было до 50-х годов, когда начали работать художники первых послевоенных выпусков художественных вузов. К этому времени потребность в обогащении советской книги новыми оформительскими тенденциями ощущалась со всей остротой. В середине 50-х годов во весь рост стали вопросы и теории, и практики, которые нужно было решить



Н. СИМАГИН. Переплет. 1958.

И. ХОТИНОК. Переплет. 1959.

для того, чтобы добиться нового подъема в книжном искусстве.

Конкретным шагом в этом направлении было начало борьбы прежде всего художников Москвы за целостность книги, против украшательства и станковизма. Эта борьба требовала больших усилий: привычка к штампу мешала многим мастерам старшего поколения в творческой работе. Но здоровые тенденции советской книжной графики преодолели рутину, и доб-

рые традиции нашего оформительского искусства, обогатившись новыми идеями, победили.

Послевоенные работы В. Фаворского — его оформление «Сонетов» Шекспира, «Слова о полку Игореве», «Бориса Годунова» Пушкина — явились тем необходимым творческим импульсом, который помог нашим художникам на практике увидеть и оценить подлинное художественное качество, рожденное единством поиска идейной и пластической завершенности в книге. Далее, начиная с середины 50-х годов, в нашей книге стало появляться все больше и больше нового в иллюстрациях и внешнем оформлении.

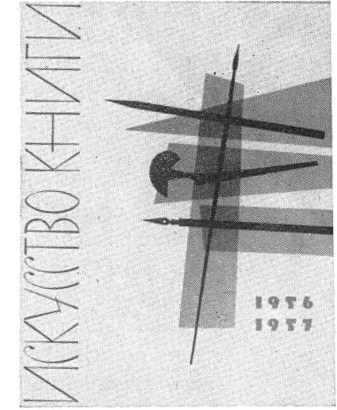
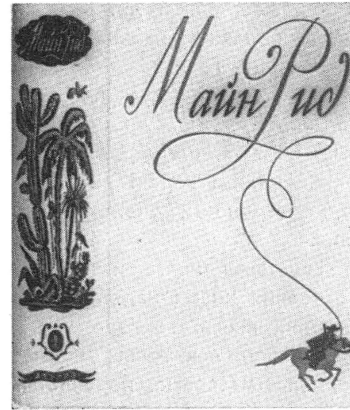
Особенно часто это новое можно было увидеть в работах молодых художников. А. Васин, Б. Маркевич, М. Клячко, Ю. Красный, Д. Бисти, В. Носков, Ф. Збарский, Е. Ганнушкин, Б. Кыштымов, В. Дувидов, А. Белюкин и другие, стремясь делать книгу от начала до конца как единый организм, находили возможности для яркой, образной трактовки содержания и оригинальной декоративной формы. Их работы, часто спорные, тем не менее встретили поддержку художественной и издательской общественности. Мало того, выступление молодых помогло мастерам старшего поколения активнее взяться за работу и найти новые интересные творческие решения.

Процесс становления новых качеств в оформлении советской книги захватил многие республиканские и областные издательства, где также появилось много молодых художников, успешно работающих в контакте с мастерами старшего поколения. Больших достижений добились эстонские художники П. Лухтейн, Х. Витсур, В. Тоотс, П. Реевер, Х. Линнус. Они с большим

вниманием к своей национальной культуре разрабатывали шрифты и приемы оформления переплетов, что сыграло немаловажную роль в развитии книжного искусства середины 50-х годов. Интересно, что в Эстонии до сих пор продолжает жить индивидуальный художественный книжный переплет. Как область прикладного искусства он существует очень давно, однако в последние годы усилиями Г. Рейндорфа, Э. Адамсона, П. Лухтейна в его оформлении внесены новые оттенки, отражающие современные особенности книжной графики.

Год от года в республиках нашей страны появляются все новые и новые интересные оформительские работы. Их авторы, опытные мастера или молодые художники, добиваются, чтобы хорошо оформлялись не только дорогие издания, как раньше, а вся литература, выпускаемая издательствами.

Результаты этого можно было видеть со всей очевидностью уже в 1957 году, когда в Москве была проведена Всесоюзная книжная выставка, посвященная сорокалетию юбилею Советского государства. На ней было представлено свыше 12 тысяч книг, изданных советскими издательствами за 1956—1957 годы. Эти книги показали, каким широким фронтом началось наступление наших художников и издателей за повышение качества оформления и издания советской книги. Конкретно это выразилось в разнообразии художественных приемов, в широком использовании декоративных возможностей различных средств оформления — от шрифта до сюжетного изображения. Причем это делалось с точным расчетом на тип



С. ПОЖАРСКИЙ. Переплет. 1956. Б. МАРКЕВИЧ. Суперобложка. 1961.

литературы, на выражение ее идейных и тематических особенностей.

Так, в политической литературе, которая многие годы оформлялась довольно однообразно и сухо, появились новые черты: плакатная острота образа, разнообразие в шрифтовых композициях. Довольно широко стала применяться фотообложка и т. д. Выразительнее стало оформление научной и особенно научно-популярной книги, искусствоведческой литературы и литературы по архитектуре и градостроительству.

В оформлении изданий художественной литературы значительные улучшения были также налицо. Всеобщее признание получила серия Гослитиздата «Зарубежный роман XX века», типовое оформление которой было предложено Л. Зусманом. Сочетание индивидуальных и типовых черт в ее оформлении было найдено очень удачно. Причем характерно, что в этой серии было предусмотрено и экономичное полиграфическое исполнение.

Выставка показала, что советская книга находится на подъеме и в смысле освоения новых издательских решений внешнего оформления книги: гораздо чаще стали применяться суперобложки, лакировка, новые типы переплетного шитья, пластмассовые переплеты и т. д.

Характерно, что узкая специализация оформителей и иллюстраторов, которая, как говорилось выше, принесла с собой довольно много неприятных явлений в прошлом, к этому времени стала изживаться. Многие художники, не только старшего поколения, но и молодежь, стали заниматься книгой в целом. Особенно это стало заметно в оформлении изданий художественной литературы для взрослых и детей, а также в научно-популярной книге.

О быстром успешном развитии книжной графики в союзных республиках и в крупных областных центрах можно судить по Всесоюзным конкурсам на лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению книги. Среди дипломированных изданий с 1958 года книги не только Москвы и Ленинграда, но и Украины, Латвии, Литвы, Эстонии, Армении, Казахстана, Кабардино-Балкарской АССР,

Новосибирска, Свердловска, Воронежа и т. д. Очевидность высокого уровня художественного оформления советской книги была подтверждена успехом советских художников на международных выставках, в частности на выставке книжного искусства в Лейпциге в 1959 году.

Последующие годы для искусства советской книги были характерны усилившимся вниманием художников к принципам целесообразного конструирования всего книжного организма и внешнего оформления в частности, а также стремлением расширить диапазон оформительских средств. Благодаря этому советская книга стала освобождаться от пассивного украшательства, в ее облике появились черты, соответствующие духу времени.

В середине шестидесятых годов стали гораздо чаще, чем раньше, применяться наборные шрифты для создания выразительных композиций обложек, переплетов и суперобложек, органически связанных со всем книжным ансамблем. В таком плане выходили многие поэтические сборники издательства «Советский писатель», оформление которых своей лаконичностью и архитектурной напомидало издания 30-х годов.

В шестидесятые годы происходили серьезные изменения и в функциях элементов внешнего оформления книги. Усиление книгоиздательского дела в стране привело к необходимости развивать книжную рекламу. Это нашло отражение в книжном искусстве, поставившем на повестку дня разработку рекламных тенденций, благодаря которым книга должна вступать в более близкий контакт с читателем.



В. ФАВОРСКИЙ. Вариант суперобложки. 1958.

Развитие рекламных тенденций в книжном оформлении 60-х годов было естественным явлением в условиях, когда книг становилось все больше и между ними начиналось нечто вроде соревнования. Задача художника в этой ситуации была сложной — он должен был тактично, не злоупотребляя эффектными приемами, стремиться к рассказу о существовании книги, о ее характеристике и отличии от других изданий подобного рода.

К сожалению, на практике нередко случалось иначе. Поверхностно понятая проблема рекламности и декоративности иногда приводила к тому, что художник увлекался лишь формальными исканиями в цвете, ритме пятен, которые сами по себе немного значат, если они не поддержаны ясными идейно-художественными устремлениями.

Поэтому в последние годы так часто говорилось не только о достижении советских художников в области книжного искусства, но и об ошибках и недостатках, которые выявлялись по ходу дела. Большую роль в этом отношении как и прежде играли издательства, призванные быть организаторами творческих сил художников книги, центром, в котором формируются и находят свое ясное выражение актуальные задачи советского книгоиздательского дела.

Научиться мудро направлять усилия художника на достижение нужного художественного и общественного результатов — это, пожалуй, самая актуальная потребность наших издательств. Она может быть реализована только в процессе творческого развития искусства книги. Весь многолетний опыт советского книжного искусства подтверждает это.

Приведенные в данном историческом очерке примеры показывают, как на разных этапах становления метода социалистического реализма в книжной графике завоевывалось новое, как проверялось оно жизнью, как отбрасывалось ошибочное и укреплялось в истории подлинно ценное. Сохранившие свою значимость шедевры книжного искусства, как бы давно они ни были созданы, дороги нам сегодня тем, что в них нашла свое совершенное отражение воля художника — плсно ответить на требование времени, на дух его.

Наше время делает эти требования значительно более сложными, разнообразными и бескомпромиссными. Не поверхностность, а глубина, не подражательство, а творческое новаторство нужно современной советской книге, которая должна как можно лучше помогать в строительстве нового мира.

Здоровые реалистические традиции советской книги, громадный опыт наших художников в служении своему народу, руководство партии, постоянно нацеливающей деятелей культуры на развитие в творчестве идей партийности и народности, несомненно, помогут преодолеть частные недостатки, которые сейчас становятся заметны на фоне успехов нашего социалистического государства.

Повышение культуры книгоиздательского дела в Советском Союзе как задача, поставленная Коммунистической партией, требует внимательного отношения ко всем звеньям процесса создания советской книги.

В дальнейшем изложении будет сделана попытка осветить те конкретные вопросы, которые отражают принципиальные стороны работы издателя и художника над внешним оформлением советской книги.



# ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ

---

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ  
ПРОЕКТИРОВАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗНОГО  
ОТРАЖЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ  
КНИГИ В ЕЁ ВНЕШНЕМ  
ОФОРМЛЕНИИ



Еще в 1927 году в книге «Современная обложка» Э. Ф. Голлербах писал, имея в виду обложку: «Создание книги — техническая и художественная проблема, от более или менее счастливого решения которой зависит впечатление, вызываемое книгой (как вещью) и отчасти степень ее распространения». Далее Голлербах отмечает те конкретные функции, которые, по его мнению, выполняются обложкой. Она должна оформлять книгу, «как вещь», рассказывать о сущности данной книги, а также пропагандировать книгу, заинтересованность читателя.

Несмотря на некоторое упрощение проблем книжного оформления обложки, Э. Ф. Голлербах был прав в основных положениях. Они подтверждались, как мы видели из исторического очерка, и лучшими образцами художественного оформления книги того времени. Работа художников в дальнейшем помогла увидеть шире и полнее те задачи, которые перед ними стояли как творческие, общественные, технические и даже экономические.

Какие же функции обложка, переплет, суперобложка выполняют сегодня, учитывая современное положение книги в советском обществе? Какие из этих функций традиционны, родились в далеком прошлом и сохранились до наших дней, а какие развились и оформились в советское время?

Переплет с самых древних времен был призван защищать книжный блок от повреждений. Защитная функция внешних элементов книги сохраняется и по сей день как главная функция. В истории книги можно увидеть множество различных конструктивных решений переплетов — от деревянных крышек и футляров до

различных вариантов пластмассовых переплетов, появившихся в последние годы. Все они в той или иной степени определены конкретными требованиями производства, условиями, в которых жила книга и наконец, характером самой книги, ее размером, материалом, типом брошюровки.

Но переплет (или обложка) не только защищают книгу. Они выполняют роль носителя информации о ней, сообщая название, фамилию автора, издательство, год выпуска. Все эти данные помогают найти нужную книгу среди прочих изданий. Эта информационная функция явилась как бы дополнением к защитной тогда, когда книга перестала быть уникальной вещью, когда она стала собираться в библиотеках, накапливаться на книжных полках магазинов. Информационные элементы книги, располагаясь на сторонке обложки или переплета, на корешке, служат своеобразной и необходимой «вывеской» книги, ее именем. Характер этих двух функций не зависит от классовой природы книги, в них отражается общечеловеческая потребность оформить книгу как вещь и сделать ее удобной в пользовании.

Распространение книги в человеческом обществе потребовало от внешних элементов оформления выполнения новых, эстетических функций, которые явились отражением конкретных социальных потребностей и вкусов, желания видеть книгу украшенной.

Эстетическая функция в оформлении книги, ее переплета, обложки, неразрывно связана с развитием общественных взглядов на роль книги. В истории книгопечатания можно увидеть периоды, когда декорирование книги даже в малой степени не отражало ее со-

держания. Но было и по-иному, когда связь оформления книги с ее содержанием, становилась главной художественной проблемой. Она решалась по-разному, но всегда в очень четком классовом аспекте. Например, в капиталистическом обществе главные тенденции оформления связывались с политикой книжной торговли, с целями коммерции и с ее конкурентным характером. Неизбежным был налет торгашеской рекламности на всем книжном оформлении, а более всего на его внешних элементах. Рекламность часто вступала в конфликт с истинными задачами искусства книги в отражении содержания книги. Советской книге уже в первые годы ее существования удалось освободиться от гнета традиций капиталистической книги, от подчинения книжного оформления деляческому, рыночным соображениям.

Противопоставляя советскую книгу капиталистической, мы имеем в виду всю сумму ее качеств, которыми она связывается с жизнью нашего общества, с его борьбой, с его развитием, становясь сама орудием этой борьбы. Эти качества нашей книги родились в процессе ее формирования — об этом говорилось в историческом очерке — и выразились в развернутой программе требований, которые являются, по сути дела, социальным заказом на советскую книгу, как на продукт советской культуры.

В этом социальном заказе требование социалистической идейности, партийности существует рядом с требованием высокого мастерства и технической, экономической целесообразности, важной для каждого издания. Все эти требования, аккумулированные в общем социальном заказе, находят свое конкретное отраже-

ние и в требованиях, которые общество предъявляет к оформлению книги. В жизни единство этих факторов нерасторжимо. Оно выступает в живой связи всех элементов книжного оформления и полиграфического исполнения комплексно. Однако в плане методического исследования главную проблему художественно-полиграфического оформления и исполнения можно расчленить на две.

Одна из них заключается в том, чтобы найти целесообразное издательски-полиграфическое решение издания. Оно должно отвечать в максимальной степени требованиям удобства пользования книгой, как «приспособлением для чтения» (В. Фаворский) и предусматривать определенное идейно-художественное воздействие на зрителя. Естественно, при этом учитываются возможности издательства и типографии в материально-технических средствах и технологии исполнения того или иного решения.

Вторая заключается в нахождении индивидуального образного решения для конкретного издания. Глубоко и серьезно вникая в сущность книги, в ее стиливые и формальные особенности, художник должен сделать ее оформление художественно своеобразным, найти выразительную и целесообразную архитектурно-художественную форму и превратить книгу в целостный ансамбль, имеющий значительную эстетическую ценность. Это в равной степени может относиться и к оформлению издания художественной литературы и к книгам научным, техническим или учебным. Разница заключается лишь в характере восприятия произведения, в соотношении логических и эмоциональных факторов в творческом процессе. От этих условий в конечном счете

зависит мера художественной образности в оформлении книги.

Работа художника, художественного редактора и полиграфиста над созданием книги связана теснейшим образом. Процесс формирования издательского замысла, творческой его разработки и полиграфического воплощения с самого начала должен базироваться на общей методической основе, чтобы в конце концов получился законченный комплекс. Поэтому целесообразно обратиться к исследованию некоторых звеньев работы над созданием книжного оформления, начиная с издательского проекта.

□ □

## ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

Выше мы приводили слова старейшего советского книжника В. А. Фаворского: «книга — приспособление для чтения». Точнее они звучат так: «Книга — техническое приспособление для чтения литературного текста» и далее: «В этом книга похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а вернее не тем не менее, а тем более, так как в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления» \*.

Остановимся подробнее на этих словах Фаворского, поскольку они имеют практическое значение для соз-

дателей советской книги. С этой точки зрения легко найти ключ к пониманию цитируемого ниже очень важного постановления ЦК ВКП(б) от 15 августа 1931 года, прямо касающегося издательской работы. В нем говорится: «Тип книги, ее содержание, язык должны отвечать специальному назначению ее, уровню и потребностям той группы читателей, для которой она предназначена». Конкретизируя смысл этого постановления в области оформительских задач, можно сказать, что книга должна оформляться целесообразно, в соответствии с условиями пользования ею, быть удобной и практичной. А ее художественное оформление должно быть понятным для читателя и активно на него воздействующим.

Чтобы этого добиться, издательский работник, в данном случае художественный редактор, на первой стадии работы анализирует издание: уточняет его назначение, условия, в которых им будут пользоваться, специфику читательской аудитории, срок, в течение которого данным изданием будут пользоваться, а также материально-технические и экономические ресурсы, которыми располагает издательство и типография. Данные этого анализа чрезвычайно важны: они служат базой, на которой в дальнейшем строится весь проект оформления.

## ВЫБОР КОНСТРУКЦИИ

Решающую роль при выборе конструкции внешних элементов играют назначение издания и условия пользования им.

\* «Искусство книги». Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 60.

С этой точки зрения издания можно разделить на две группы: издания общего типа, предназначенные для обычных условий эксплуатации, и специальные издания, которым приходится испытывать особые разрушительные внешние воздействия и которые предназначены для долгой службы.

Издания обычного типа типизированы по подбору внешних элементов оформления в технических условиях. Сейчас МРТУ 431/61 предусматривает девять образцов переплетов, определенных по конструкции, по материалам, применяемым для них, по методу скрепления с книжным блоком. Помимо переплетов в технических условиях определена и обложка, как средство оформления малообъемных изданий. Из всех девяти номеров наибольшее применение находят три основных конструкции переплета. № 4 — цельнобумажный переплет, малопрочный и сравнительно редко применяемый по этой причине. Чаще всего его используют для издания небольших книг типа сборников поэзии. Переплет № 5 распространен несравненно больше, в нем выпускаются самые различные издания от учебника до художественной литературы. Он значительно прочнее переплета № 4, поскольку его корешок сделан из ткани, сравнительно недорог (издательству выгодно выпускать книги в переплете № 5), но процесс его производства механическим способом довольно сложен.

Самый распространенный в наше время переплет № 7. Он очень прочен — сторонки его оклеены тканью, удобен в производстве. В переплетах такого типа выпускается множество книг различного содержания. Однако в специальном постановлении правительства

применение сравнительно дорогостоящего переплета № 7 из дефицитных тканей было ограничено наиболее важными и ценными изданиями. Среди них значительное место занимают многотомные издания политической и научной литературы, книги по искусству, по технике, научные издания и издания художественной литературы. Как правило, объем книг, выходящих в этом переплете, довольно большой.

Указанные переплеты хорошо освоены в производстве и могут в большой степени удовлетворить требованиям, предъявляемым к обычной книге.

Действующие технические условия на переплеты МРТУ 431/61 предлагают ряд образцов, использование которых сулит экономическую выгоду нашим издательствам и дает значительно больший диапазон возможностей в создании целесообразных покрытий для книг.

Как подсказывает практика, принцип выбора того или иного переплета для каждого конкретного издания регламентируется сравнительно ограниченным количеством факторов. Первый из них — прочность, относительная износостойчивость. При обычных условиях пользования следует одевать книгу в переплет № 7 (реже в переплеты № 6, 8) в тех случаях, когда она рассчитана на долгий срок жизни или значительна по формату и объему, а если она невелика или рассчитана на сравнительно краткий срок жизни, то — в переплеты № 5 или 4.

Второй важнейший фактор — экономический, проявляющий себя вкуче с технологическим. Затраты на материал и производство, в зависимости от тиража и номинала издания, диктуют выбор переплета № 5, когда нужно соблюсти экономию, и переплета № 7,

когда экономическая проблема не превалирует над качественной. Однако было бы неправильно считать, что переплеты № 5 и 7 являются универсальными и самыми подходящими для всех изданий. Среди стандартных переплетов есть весьма интересные и перспективные образцы. К ним следует прежде всего отнести переплеты № 1 и 2, которые до недавнего времени издательствами использовались очень редко, а между тем целый ряд изданий может быть выпущен в этих недорогих и практичных переплетах.

Переплеты № 1 и 2 целесообразны для изданий, не предназначенных для длительного срока службы, недорогих и сравнительно малообъемных (до 15 листов) производственных справочников, которые часто обновляются, различных инструктивных и ведомственных изданий, справочной литературы по туризму, учебных пособий и т. д. Внешний вид этих переплетов и их прочность могут быть улучшены лакировкой или прикаткой прозрачных пленок. В этом виде они могут широко применяться для оформления детских книг, учебных пособий и т. д.

Обложка в обычных изданиях и массовых, и малотиражных появляется тогда, когда объем книги невелик, а расходы на ее производство должны быть минимальными. Это логично. Вся практика книжного производства подтверждает это. Непрочность обложечных бумаг, однако, и в этом случае явление нежелательное. С ним можно мириться лишь тогда, когда срок жизни издания заведомо известен короток. Поэтому наибольшая область распространения обложки — в брошюрных изданиях, изданиях типа «Роман-газета», в дошкольной детской книге.

Кстати говоря, советская детская книга, выпускается по преимуществу в обложке скорее всего потому, что она издается огромными тиражами и должна быть дешевой и красочной. В странах запада, где цены на детскую книгу значительно выше, она чаще всего идет в переплете № 4, что дает ей большую прочность. Какой из указанных вариантов правильнее — вопрос дискуссионный. Учитывая, что ребенок быстро «вырастает» по отношению к своим книгам, это обстоятельство приобретает принципиальное значение и свидетельствует в пользу применения обложек, как это и делается на протяжении почти полувека в нашей книгоиздательской практике.

За последние годы в ряде издательств страны появилась тенденция совершенствовать обложку. Издатели и художники пытаются разнообразить ее конструкцию. Так, например, обложка с приклеенной суперобложкой. Для такой обложки применяется тяжелая, часто низкосортная бумага, а сверху нее по корешку наклеивается суперобложка, которая несет главную изобразительную нагрузку, благодаря чему обложка почти утрачивает значение как оформительский элемент. Представляют интерес новые виды обложек с клапанами. Иногда клапаны равны сторонке, и тогда они как бы удваивают ее толщину, благодаря чему увеличивается прочность. Несмотря на все эти усовершенствования, обложка для больших и ценных книг применяется сравнительно редко.

Издания второй группы, к прочности которых предъявляются особые требования, в принципе должны проектироваться и переплетаться в соответствии с этими требованиями. На практике, к сожалению, почти

не бывает случаев, когда издатели и полиграфисты в целях лучшего сохранения книги идут на какие-то отступления от принятых норм. Именно поэтому, ежегодно приходится вновь перепечатывать огромное количество книг, которые от частого употребления, как например в школьных библиотеках, выходят из строя. Очевидно, что в целях разумной экономии, советские издатели должны выделить из всей многообразной издательской продукции те виды изданий, которые или по причине того, что они находятся в условиях постоянного коллективного пользования, или потому, что они попадают в тяжелые климатические и иные условия, непременно требуют переплетов повышенной прочности.

В большинстве стран мира издания для личного пользования и для публичных библиотек выпускаются в разном оформлении. Книги для библиотек, особенно школьных, одеваются в прочные переплеты, некоторые из них можно даже мыть, у них крепкие корешки, которые не рвутся и не мнутся, когда книги ставятся или снимаются с полок. В нашей стране давно назрела проблема создания особого библиотечного переплета для того, чтобы продлить жизнь книг, стоимость которых значительно превышает стоимость переплета. Особенно перспективным для библиотек может быть переплет № 9 из пластмассы. Его достоинства — в сочетании всех нужных для переплета качеств прочности, технологичности в процессе производства, широчайшего ассортимента по цвету и фактуре и т. д.

В будущем переплет № 9 и его модификации без сомнения займут первое место по распространенности среди других типов переплетов. А пока дороговизна

и дефицитность сырья, отсутствие специальных переплетных пластмасс — серьезное препятствие к его распространению.

Попытки освоить пластмассовые переплеты, которые были предприняты московскими издателями (Политиздат, «Искусство»), украинскими работниками научно-исследовательского института УНИИПП, пока еще эпизодичны. Однако так или иначе, работа над пластмассовыми переплетами уже началась и в будущем она несомненно принесет свои плоды. Переплет № 9 может быть рекомендован и для книг, которыми пользуются как инструментами; это всевозможные таблицы, логарифмические, астрономические, справочники, определители и т. д. Их дешевле переплести в специальный переплет, чем часто переиздавать.

Пластмассовые переплеты влагоустойчивы. Это качество становится особенно ценным для изданий, предназначенных для стран с тропическим и субтропическим климатом.

Для книг, которые не представляют особой ценности, но которые также должны быть прочны и удобны, с успехом может быть использован переплет № 3. Пока он применяется редко, но вполне может заменить дорогостоящие переплеты № 7 и 6 для малогабаритных изданий типа словарей и разговорников.

Учебники для средней школы могут быть отнесены к группе изданий, требующих переплетов повышенной прочности. Пока в нашей стране они выпускаются без особого учета этой специфики, в традиционных переплетах № 5 и 7. Исходя из принципов целесообразности уместно учебники для первых классов выпускать



в переплетах типа № 3, сочетающих удобную и прочную конструкцию с относительной дешевизной материала, из которого он делается. Кстати, для этого переплета вместо ледерина, коленкора или клеенки может быть применен слой пластмассы, скрепленный с форзацем при помощи синтетического клея.

Проектируя издание, решая проблему защиты издания от повреждений, художественный редактор, разумеется, думает о конструкции не только переплета и обложки, он избирает подходящую конструкцию и форзаца. Она зависит прежде всего от объема книги, от технологии ее изготовления, от системы шитья блока. Суперобложки не очень разнообразны в конструктивном отношении. Чаще всего суперобложка представляет собой согнутый лист бумаги или какого-либо иного материала. Прозрачные пленки, которые с недавнего времени стали применяться для изготовления суперобложек, обладают значительной прочностью и надежно защищают книгу. При таком решении суперобложки переплет может быть значительно облегчен.

В определении рациональной конструкции внешних элементов книги порой сталкиваются противоречивые факторы. Например, стремление сделать книгу дешевле сталкивается с противоположной, в экономическом смысле, тенденцией — сделать ее прочнее, а значит долговечнее, что требует обычно дополнительных затрат. Взвешивая все за и против, учитывая интересы читателя, материальные и технические возможности издательства и типографии, автор проекта оформления закладывает одно из важных условий в ту часть социального заказа, которая касается внешнего оформ-

ления книги и обеспечивает возможность удобного пользования изданием.

Однако существуют и другие очень важные факторы, имеющие большое значение в создании книги как полноценного идейно-художественного комплекса. К ним относится заранее предусмотренный характер воздействия книжного оформления на зрителя.

#### ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ОБРАЗНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ВНЕШНЕГО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ

Если книга только одета в переплет (или обложку), но не снабжена средствами, позволяющими ей общаться с человеком, она не может считаться законченным продуктом издательско-полиграфического цикла. Она должна получить специальное оформление, чтобы в той или иной степени рассказать о себе, о своем содержании и назначении.

Средствами художественного оформления можно значительно усилить эффективность воздействия книги на человека, сделать ее содержание более понятным и доступным, можно привлечь внимание к ней даже до того, как она попала в руки читателя. Но, чтобы художественное оформление было действенным, нужно, как говорилось выше, знать интересы человека, уметь ориентироваться на особенности разных читательских групп, представлять себе условия, в которых происходит встреча человека с книгой и, безусловно, точно знать содержание самой книги и цель ее издания. Поэтому в проекте оформления, который составляется издательством как программа к действию, за-

ранее предопределяется степень активности воздействия элементов внешнего оформления книги на читателя, а также устанавливается желаемая полнота информации о ней. Исходя из этих данных ведется работа художником книги, который преследует цель реализовать установленные принципы в художественно-образной системе.

Анализ различных изданий, оформленных наборными или индивидуально-художественными средствами, дает возможность выделить три основных типа решений, отличных по форме воздействия на читателя,— информационный, рекламно-пропагандистский и интерпретирующий.

Первый из них — информационный — самый простой. Он применяется тогда, когда издательская задача заключается лишь в сообщении основных данных о книге: названия, ее автора, указания о месте ее издания и годе выпуска. Множество книг служебного характера выходят в таком оформлении: ведомственные издания, циркуляры, инструкции, информационные бюллетени, приказы и т. д. и т. п. В таком же оформлении выходят различные справочники, технические и научные книги, сельскохозяйственная литература и многое другое. В большинстве случаев эти издания рассчитаны на специалиста, который по долгу службы или по профилю работы интересуется определенной областью литературы, разбирается в ней настолько, что ему достаточно познакомиться с названием книги, чтобы представить ее содержание. Изобразительные комментарии в данном случае нужны как наглядная информация, дополняющая словесную. Это, конечно, не снимает вопроса о культуре оформления изданий,

в которых переплет или обложка выполняют по преимуществу информационную функцию.

При втором типе решения внешних элементов книги — рекламно-пропагандистском — предусматривается более активное воздействие на читателя при помощи художественно-образных средств. Издательская задача в данном случае заключается не только в необходимости информировать читателя о том, что это за книга, но и в том, чтобы расположить к ней человека, вызвать у него желание купить ее или прочитать.

Долгие годы, особенно 40-е и начало 50-х, нашими издателями не изучалась важнейшая проблема — роль художественного оформления в распространении книги, в ее пропаганде и рекламе. В стороне оставался и связанный с ней вопрос изучения психологии восприятия книги в разных условиях — в витрине, в библиотеке, дома. Не обращалось внимания и на введение в обиход таких элементов, как суперобложка и манжетка, главное назначение которых — рекламировать книгу, и т. д.

После того как в нашей стране был ликвидирован послевоенный острый книжный голод, распространение книги потребовало со стороны издателей и книготорговцев большого умения и энергии. Нужно было искать пути к читателю, искать с ним контакта тогда, когда книга еще находится в магазине на полке или в витрине, а иногда и до ее выхода в свет.

Особенно желательно наличие в оформлении рекламно-пропагандистских тенденций для массово-популярных изданий. Чем больше издатель проявит энергии для того чтобы установить контакт с массовым

читателем, чем нагляднее, интереснее и концентрированное сумеет на переплете, обложке или суперобложке рассказать о сути данной книги, тем более благородную роль он сыграет в продвижении народу знаний и культуры.

Рекламность в массово-популярных изданиях должна базироваться на трех «китах»: на точно и кратко выраженной основной идее книги, на остро найденной форме подачи ее, и наконец, на сильном декоративно-художественном звучании, на броскости, позволяющей книге быть заметной издали.

За последние годы художественные редакторы многих издательств, поняв это, стали ориентировать художников на сознательную разработку внешних элементов книг с учетом этих признаков. Практическим результатом явилось лучшее распространение книги среди читателей. Особенно это заметно в области издания политической и научно-популярной книг, которые приобрели в настоящее время ряд качеств, не свойственных им в недавнем прошлом. И политическая, и научно-популярная литература, ставшие теперь по содержанию более интересными, близкими к жизни, начали оформляться гораздо интереснее и разнообразнее.

Стремясь привлечь и заинтересовать читателя, оформитель очень часто создает на переплете или обложке, а еще чаще на суперобложке изображения, которые в прямой или ассоциативной форме дают представление о самых ярких сторонах содержания книги. Характерно, что в связи с этим появляется вполне естественное сходство книжной обложки с плакатом, ибо ее воздействие тоже должно быть кратким, но

сильным. В этих случаях нередко применяется гиперболлизация образности, подчеркивается контрастность цветных и масштабных отношений и т. д.

В изданиях, которые направлены более узкой и специализированной читательской аудитории, рекламность нужна в гораздо меньшей степени и содержание ее — иное. Хорошо подготовленный читатель, следящий за литературой, больше заинтересован в информации о новинках, чем в активном пропагандистском рассказе о содержании книги. Часто одна и та же книга, но изданная для разных читательских групп, выходит в принципиально разном оформлении. Выпущенная в Гослитиздате массовым тиражом в 50 тысяч экземпляров «Одиссея» Гомера не похожа на подарочное издание той же книги, выпущенное в том же издательстве десятитысячным тиражом. Динамичная композиция художника Д. Бисти на суперобложке массового издания рассчитана на то, чтобы издали привлечь внимание зрителя, дать ему представление о сюжете эпоса. Во втором случае художник Г. Епифанов стремился не развивать этих качеств — его суперобложка построена значительно спокойнее. Художник предполагает, что читателю уже известен сюжет книги и весь образный рассказ он переносит внутрь. Таким образом, оба издания по своим характеристикам соответствуют особенностям читательской аудитории.

Смысл рекламы не ограничивается только привлечением внимания читателя к данной книге. В ряде случаев она может способствовать развитию более широких контактов читателя с деятельностью всего издательства. На суперобложке и обложке книг уместно

разместить сведения, относящиеся к выходящим из печати изданиям, к их авторам и т. д. На клапанах суперобложек зарубежных книг нередко даже размещаются бланки-заказы на выпускаемую фирмой литературу.

Естественно, рекламность, как качество полезное в пропаганде книг, не исчерпывает собой все способы воздействия на читателя. Часто издательство стремится к тому, чтобы оформление выпускаемой книги воспитывало у читателя развернутое и мотивированное отношение к содержанию, чтобы оно, это содержание, было интерпретировано художником в соответствующей для данного издания и данной читательской группы формы.

Наибольшую широту в изобразительной трактовке произведения дает художественная литература. В ее основе лежит словесный художественный образ, сюжет; она заключает в себе богатство эмоциональных оттенков и разнообразие идей, характеризуется полнотой жизненных ощущений. Все это позволяет нацеливать художника на создание образной характеристики литературного произведения. Ориентируясь на такое решение, можно рассчитывать, что большая группа читателей воспримет книжное оформление как своеобразную аннотацию в образах, лучше и скорее поймет смысл заложенного в книге содержания и оценит его.

Для читателя разной квалификации «емкость» художественной характеристики имеет очень большое значение. От нее в сущности зависит первая реакция зрителя (еще не читателя) на книгу, которая может быть благоприятной или отрицательной. Стремясь, естественно, к положительной реакции читателя, издатель

(а с ним, разумеется и художник), должны ясно видеть перед собой читателя, с его вкусами, с его образованностью и психологическим складом восприятия. Это поможет избежать при выборе основного типа художественного решения и чрезмерной усложненности образного языка, и упрощенности, которая нередко выступает как элементарность, не оставляющая для зрителя возможность творчески воспринимать изображенное.

Научная, техническая, сельскохозяйственная литература, учебники и т. п., которые оперируют в основном не художественными образами, а логическими понятиями, не вызывающими эмоциональной реакции со стороны зрителя, дают меньше возможностей для изобразительной трактовки содержания произведения. При их оформлении художник часто вынужден ограничиваться обобщенной трактовкой книги, выявляя лишь ее принадлежность к определенному типу издания при помощи рисунка, шрифта или орнамента, уточняя ее тему. Указанные выше особенности изданий приобретают важное значение при составлении проекта художественного оформления книги. Предусмотреть, каков должен быть основной аспект отражения содержания, какие элементы комплекса художественного оформления должны быть главными, чрезвычайно важно и с точки зрения издательской политики, и с точки зрения целесообразного использования творческой энергии художника. Последнее условие настолько существенно, что его рассмотрению будет посвящена отдельная глава.

Суммируя сказанное, можно установить следующее. Основной замысел книжного оформления как кон-

кретный типовой ответ на социальный заказ, выполняемый изданием, рождается в издательстве. Он формируется под влиянием объективных факторов — общественных, экономических, технических. При этом важно помнить, что, учитывая их, издатель (художественный редактор), в сущности, уточняет в проекте оформления каждый раз определенные функции элементов книжного оформления и ищет пути их творческой реализации.

В проекте оформления издания, как в схеме, намечается, с одной стороны, целесообразное конструктивное решение, экономически и технологически приемлемое, а, с другой стороны, закладываются основные предпосылки для художественно-образного решения.

С этой точки зрения проект оформления часто является отправным пунктом в творческих поисках художника. Художник книги силой своего дарования превращает найденные логическим путем элементы проектного задания в живую ткань книжного организма, индивидуализирует общие принципы в конкретном образном решении. Причем характерно, что ему часто приходится наслаивать одну задачу на другую, сочетая в общем комплексе разные цели. Он должен заботиться и о рекламности, и о воспитании, и об экономичности, и о прочности издания, и т. д., а вместе с тем — о совершенстве художественного решения.

Сложность творческого художественного процесса книжного оформления требует его специального рассмотрения, главным образом с позиций отражения содержания книги.

## **ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗНОГО ОТРАЖЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ КНИГИ В ЕЕ ВНЕШНЕМ ОФОРМЛЕНИИ**

В книге читатель находит ответы на интересующие его научные и технические проблемы, на множество вопросов, связанных с его жизнью, с жизнью современников и людей прошлого. Хорошая книга помогает человеку понимать сложности окружающего мира, воспитывает в нем представление о прекрасном.

Произведения, созданные методом социалистического реализма, в художественной форме отражают этические и эстетические идеалы, исходя из основных для нашего искусства требований — идейности, партийности, народности. Генеральная линия нашей идеологической концепции в области искусства — всемерно способствовать воспитанию человека будущего, человека коммунистической эпохи. В этом аспекте и художник, и издатель борются за идейность и художественную содержательность искусства книги, пропагандируя передовые идеи и мысли, заложенные в литературе.

Эти мысли могут быть выражены в различной форме. В одних случаях — при помощи логического, стройно организованного научного изложения, в котором авторы книг, обращаясь к разуму читателя, формулируют сложные понятия, пользуются различными способами доказательства истины, абстрагируясь от чувственных восприятий и художественных образов. В других — картины реального мира, жизнь людей дается в художественном отражении, в расчете на чувственное познание, на эмоциональную реакцию. В третьих, автор может воспользоваться сочетанием двух предыдущих методов. Естественно, что к тому

или иному методу изложения прибегают в зависимости от содержания книги и от ее назначения. В зависимости от этих условий можно всю существующую литературу разделить на три типа.

1. Литература познавательная, не пользующаяся методами художественно-образного отражения действительности, к которой можно отнести все виды научной, политической и технической литературы, большинство учебников, справочники, энциклопедии и т. д. и т. п.

2. Художественная литература, отражающая действительность в художественных образах.

3. Научно-художественная и научно-популярная литература.

Каждый из указанных типов литературы специфичен и по содержанию, и по форме, несмотря на то, что предмет познания у них общий — действительность. В отражении ее различных сторон возникает то несравненное разнообразие, которым характерна литература. Каждое издание содержит в себе в большем или меньшем объеме зерна общечеловеческого познания, поэтому оно и представляет для нас ценность. Задача любого человека, принимающего участие в создании книги, заключается в том, чтобы сделать это содержание как можно более доступным читателю. От художника-оформителя в очень большой степени зависит повышение, если можно так сказать, коэффициента полезного действия книги.

В этой главе будет сделана попытка установить основные типы образного отражения содержания книги, определить возможности различных художественных средств, которыми может пользоваться художник-

оформитель внешних элементов книги для этой цели. В связи с этим, возникает необходимость уточнить некоторые понятия, без которых невозможно говорить о целесообразной методике проектирования и оформления таких элементов книги, как переплет, супер-обложка, обложка и форзац.

Обратимся в первую очередь к такому сложному и многоплановому понятию как содержание книги. Уточняя его, следует прежде всего определить главные компоненты: идею и тему, выступающие всегда в комплексе. Под темой мы будем полагать круг жизненных явлений, вошедших в орбиту внимания автора произведения. Тема локализуется в процессе отбора материала: незначительные явления отпадают, главные акцентируются. Происходит это под влиянием многих обстоятельств. Главное из них — мировоззрение, позиция, точка зрения автора на объективно происходящие явления, находящая выражение в идее. Мировоззрение автора в каждом отдельном случае обнаруживается в его отношении к фактам как критерию идейной оценки. Развиваясь, формируясь в системе, эта оценка, наконец, выступает перед читателем как главное начало, организующее весь строй произведения, всю его внутреннюю логику. Прослеживая ее, читатель осознает главную авторскую идею произведения и, уже в зависимости от собственной точки зрения, признает ее или отрицает. Книга всегда носитель идей. Помня об этом, художник и стремится к их активному познанию, чтобы потом передать читателю свой опыт общения с книгой, как общественной ценностью. Однако здесь возникают известные сложности.

Первая из них заключается в том, что существует множество идей, которые не поддаются прямой образной форме отражения. В научной литературе это бывает особенно часто. Возьмем, например, математическую книгу по анализу бесконечно малых величин. Построенная на ясной и красивой логической абстракции, эта книга содержательна, идея и тема ее определенно очерчены. Однако и идея и тема этой книги вряд ли могут быть выражены в чувственной художественно-образной форме. Таких книг множество. Говоря о задачах художника в оформлении их, приходится иметь в виду выражение не столько содержания конкретного произведения, сколько характерных особенностей содержания всего типа литературы, к которому принадлежит книга.

Вторая сложность в выражении идей произведения заключается в том, что далеко не всегда авторская идея, особенно в художественной литературе, имеет значение в современных условиях, хотя само произведение может представлять большую художественную и познавательную ценность как реалистический рассказ о мире.

На закономерность этого явления обращал внимание К. Маркс. Он не раз указывал, что объективное содержание произведения может не совпадать с субъективной оценкой художником изображаемых в произведении явлений. Из этого видно, что «субъективная оценка» художником явлений может быть уже «объективного содержания произведения», т. е. всей совокупности художественных образов, отражающих действительность, на базе которой формируется идея, познанный читателем. Таким образом, предусматривается

возможность читательской оценки объективного содержания с иной, чем у автора идейной позиции, соответствующей конкретно-исторической обстановке.

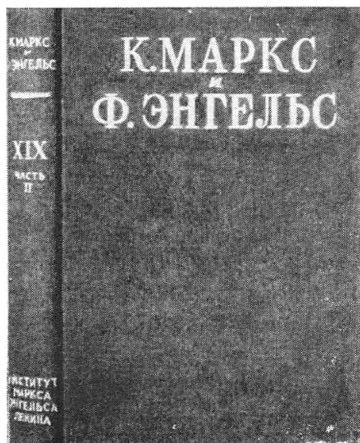
Партийность метода социалистического реализма заставляет художника книги искать и находить в произведении наиболее созвучные современности идеи и, исходя из них, строить свое оформление. По мере того, как общество в процессе развития выдвигает новые задачи, идеи, тенденции, оно часто заново переоценивает идеи даже классических произведений русской и мировой литературы, открывая в них все новые и новые стороны.

Однако не только идея произведения может стать объектом образного отражения. Ею может стать и тема книги. Раскрывая ее, художник может дать читателю представление о содержании произведения.

Выше говорилось, что в зависимости от избранных художественных средств, мастер книжного оформления получает возможность с той или иной степенью полноты отражать различные стороны оформляемого произведения.

Однако заметим, что полностью, исчерпывающе выразить идею и тему произведения средствами изобразительного искусства нельзя. На переплете, обложке можно дать лишь их обобщенную характеристику, натолкнуть читателя на понимание самых существенных сторон произведения. Успех работы будет в данном случае зависеть от правильности выбора главных идейно-тематических связей и от формы их выражения.

Книжная графика располагает различными средствами: шрифтовыми, орнаментально-декоративными, сюжетными. Все они широко применяются при оформле-



П. АЛЯКРИНСКИЙ. Переплет



И. КРИЧЕВСКИЙ. Переплет. 1947.

нии переплетов, обложек и суперобложек и имеют особенности, обусловленные их природой. Широкий диапазон разных по характеру тем и идей, заключенных в книгах, требует очень разнообразной формы их образного отражения. Чтобы выявить особенности тех или иных средств оформления, полезно разобрать их специфику, проведя для этого классификацию различных вариантов решений переплетов, обложек, суперобложек и форзацев в зависимости от характера ведущего оформительского элемента.

Однако эта задача усложняется тем, что в большинстве случаев на сторонах обложек, переплетов или суперобложек используется одновременно несколько различных оформительских элементов: рядом со шрифтом может быть орнамент или изображение сюжетного характера, шрифт часто сочетается с символом и эмблемой и т. д. Выделить «чистые» виды удается не так часто, поэтому мы будем проводить классификацию по принципу установления ведущего элемента в композиции. При этом критерием, определяющим преимущество одного элемента над другим, будет его роль в раскрытии связи с содержанием книги. Установить этот критерий необходимо, ибо очень часто можно встретить, например, обложку с большой орнаментальной нагрузкой, но не относящуюся к орнаментальному типу потому, что сюжетный рисунок, включенный в композицию, является главным по характеристике идеи и темы, а орнамент представляет собой лишь обрамление.

Классифицируя переплеты, обложки, суперобложки, форзацы по принципу преобладания того или иного изобразительного элемента, можно выделить пять групп.

К первой группе относятся те решения, в которых ведущим элементом является шрифт,

ко второй группе относятся те, в которых главное место занимает орнамент или непредметно-декоративное оформление,

в третьей группе преобладающим элементом является предметно-тематическое изображение,

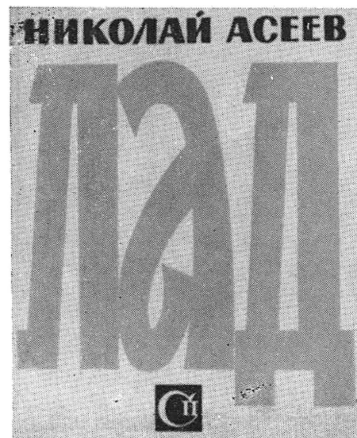
в четвертой группе — символическое и эмблематическое изображение,



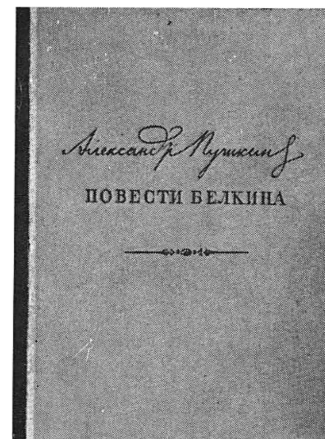
в пятой группе — сюжетно-тематические изображения. Принадлежность оформления к любой из этих групп, не исключает, как уже говорилось, наличия в композиции элементов, характеризующих другие группы. Вся суть в «удельном весе», в соотношении и силе звучания этих элементов, в степени их участия в раскрытии идейно-тематических связей с книгой.

Эти связи могут быть прямыми и выражаться в конкретном образе (предметно-тематическое, символическое, сюжетное изображение) и косвенными, построенными на ассоциативном выражении (шрифт, орнамент), на художественной образности. Художественный образ и художественная образность — понятия близкие, но не равнозначные. Говоря о художественном образе, мы всегда имеем в качестве объекта художественного отражения конкретные предметы или явления реальной действительности. В произведении они приобретают жизненную убедительность в форме, обобщенной до той или иной степени, в специфическом художественном изображении, соответствующем представлениям художника о реальном мире, о функции произведения, которое он создает, о материале, которым он пользуется, о задачах воздействия на зрителя. Но как бы то ни было в реалистическом искусстве художественный образ отправляется от предметного мира и воспроизводит его. Художественный образ, несмотря на специфическую его природу, остается, как и любой образ, «субъективной картиной объективного мира», как отмечал В. И. Ленин, говоря об особенностях образного мышления вообще.

Художественная образность — это качество, которым может обладать и непредметное изображение, не яв-

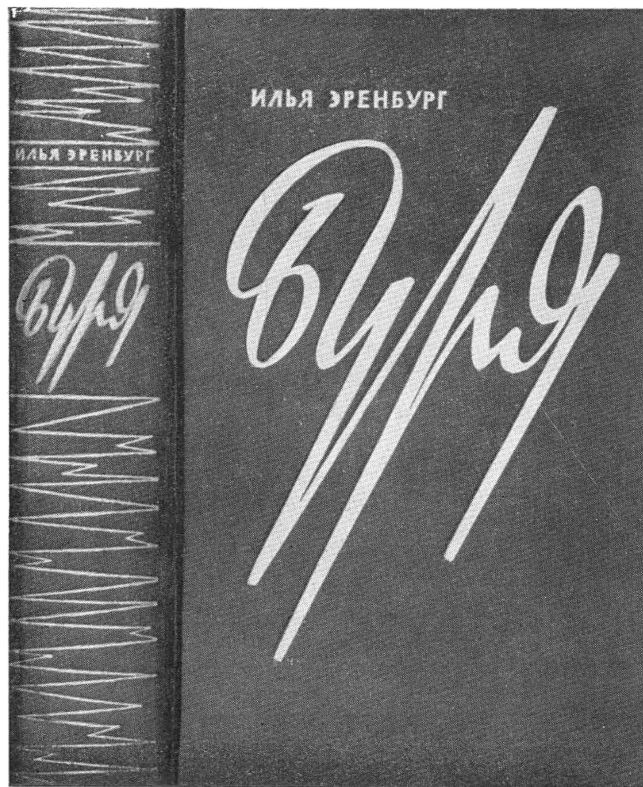


И. КУКЛЕС. Суперобложка. 1961.



С. ТЕЛИНГАТЕР. Переплет. 1949.

ляющееся продуктом непосредственного отражения предметного мира, например шрифт или орнамент; это способность вызывать ассоциативные представления у зрителя, представления, позволяющие в той или иной степени косвенно соотнести непредметное изображение с явлениями предметного мира. Художественная образность порой улавливается как нечто очень тонкое, сложное, метафорическое. Книжное оформление всегда создается художником и воспринимается читателем в контакте с литературным текстом. Содер-



С. ТЕЛИНГАТЕР. Переплет, 1957.

жание и форма его помогают зрителю активно домысливать виденное на основе прочитанного. Поэтому принципиально важно во всех случаях не только сохранять союз литературы и искусства в книге, но и точно соотносить замысел художника и специфику избранных им средств художественной выразительности к особенностям оформляемого произведения, к отдельным его сторонам, к связи с ними.

Этот факт нетрудно установить при разборе конкретных образцов книжного оформления. Их анализ позволит увидеть и разнообразие связей с произведением и разнообразие способов, которыми они могут быть выявлены при помощи художественного образа или художественной образности.

Ниже будут приведены основные типы этих решений в зависимости от возможностей наиболее часто применяемых на практике средств художественного оформления.

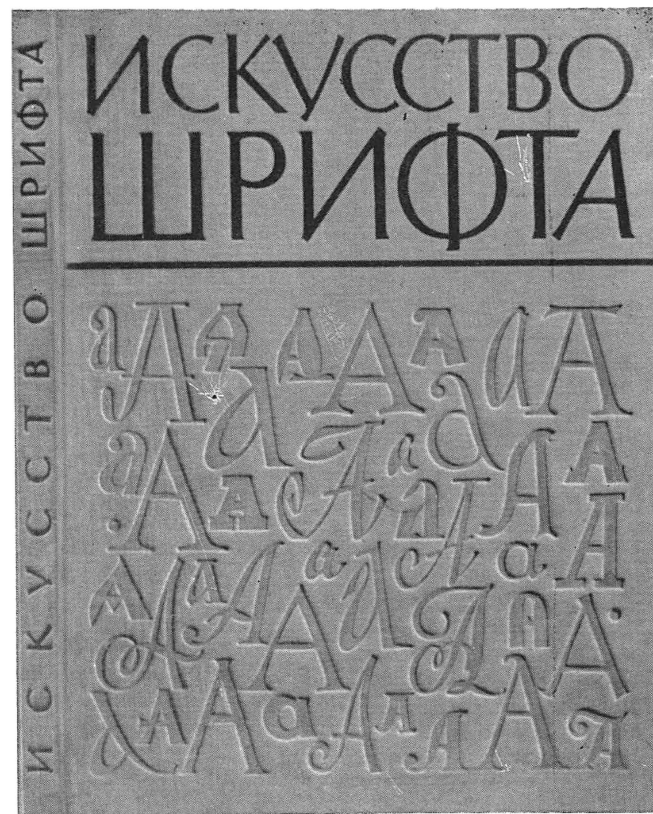
#### ШРИФТОВОЙ ТИП ОФОРМЛЕНИЯ

Часто можно слышать, что при помощи шрифтов невозможно выразить никакой идеи, что шрифт по своей природе лишен индивидуальных изобразительных качеств, которыми обладает, например, рисунок или даже орнамент, что его следует принимать лишь как знаки письменности. Встречается и другая точка зрения: шрифт обязательно должен выражать какую-либо определенную идею или конкретный сюжет. Этот взгляд, свойственный книжным оформителям прошлого, нашел свое крайнее воплощение в пошлых «изобразительных» шрифтах конца XIX и начала XX века, ими-

тирующих сосульки, поленья и другие предметы, а иногда даже людей и животных.

Оба эти полярные мнения неверны в своей категоричности. Вопрос об образности шрифта, его возможностях в плане отражения каких-то особенностей издания или произведения может быть решен только на основе анализа природы шрифта как самого по себе, так и в связи с другими элементами оформления.

Главная функция шрифта — в условной графической форме фиксировать обозначение звуков алфавита. Эта функция вневещная, служебная и обязательная. Любое отступление от нее ведет к ущербу шрифта. Однако шрифт всегда содержит в себе большие потенциальные возможности для выявления эстетических качеств, главным образом — архитектурных. Задача ритмического построения буквы, связь ее с другими знаками, образующими слово, — уже художественная задача, решение которой требует большого опыта и развитого эстетического чувства. В наборных шрифтах классических типов эта задача нашла свое исторически закономерное и часто прекрасное решение. В пропорциях букв, в их насыщенности, в движении элементов их составляющих, всегда чувствуется отзвук стилевых норм эпохи, в которую они создавались. В этих качествах можно увидеть черты художественности, позволяющей причислить лучшие образцы наборных и рукописных шрифтов к произведениям искусства. Но произведения шрифтового искусства очень редко существовали самостоятельно — почти всегда они были деталью комплекса — архитектурного, книжного и т. д. Это содружество, обнаруживающее прикладной характер шрифтового искусства,



Г. ДМИТРИЕВ. Переплет. 1960.

**РУССКИЙ  
РИСОВАННЫЙ  
КНИЖНЫЙ  
ШРИФТ  
СОВЕТСКИХ  
ХУДОЖНИКОВ**

и о к у о с т о о

сообщало ему возможность развивать индивидуальную выразительность, направленную на достижение большей содержательности всего оформляемого комплекса — будь это триумфальная арка или заздравный кубок, книга или дарственная грамота.

Нас больше всего, естественно, интересует шрифт в книге — явлении сложном, разнохарактерном. Мы уже говорили, что внешнее оформление книги может решать разные задачи в плане воздействия на читателя: просто информировать его или давать о книге более сложное представление, определенную интерпретацию идеи и темы произведения, или, способствуя книжной торговле, содержать в себе рекламно-пропагандистские элементы. В зависимости от этого функции шрифта могут меняться, то расширяясь, то сужаясь, но процесс их выявления — всегда творческий процесс.

Работая с наборными шрифтами — наиболее устойчивыми по графическим характеристикам и универсальными — художник или редактор в каждом отдельном случае решает творческую задачу выбора гарнитуры шрифта, его начертания, кегля и т. д. Он вынужден это делать, зная, что в одном случае нужно выделить главное в композиции, в другом — найти пропорциональные отношения шрифтовых групп, в третьем — создать цельную композиционную систему, соответствующую «духу» книги.

В композициях с рисованными индивидуальными шрифтами, выразительность композиционного решения становится еще более наглядной и убедительной, по-

тому что художник может применять значительно более широкий диапазон средств образного воздействия на зрителя, включая и те, которые в случае необходимости оказываются способными давать некоторое представление и об индивидуальных особенностях издания.

Обобщить сказанное может помочь анализ тех элементов наборных и рисованных шрифтов, которые сообщают им черты образности, позволяющей отражать содержание книги или выявлять на обложке и переплете логическую мысль, заложенную в тексте названия.

**Акцентирующие элементы.** Под этим термином мы подразумеваем элементы шрифта, которые позволяют художнику выделять в шрифтовой композиции наиболее существенные (с точки зрения смысла) слова и фразы в тексте переплета, обложки, суперобложки или титула.

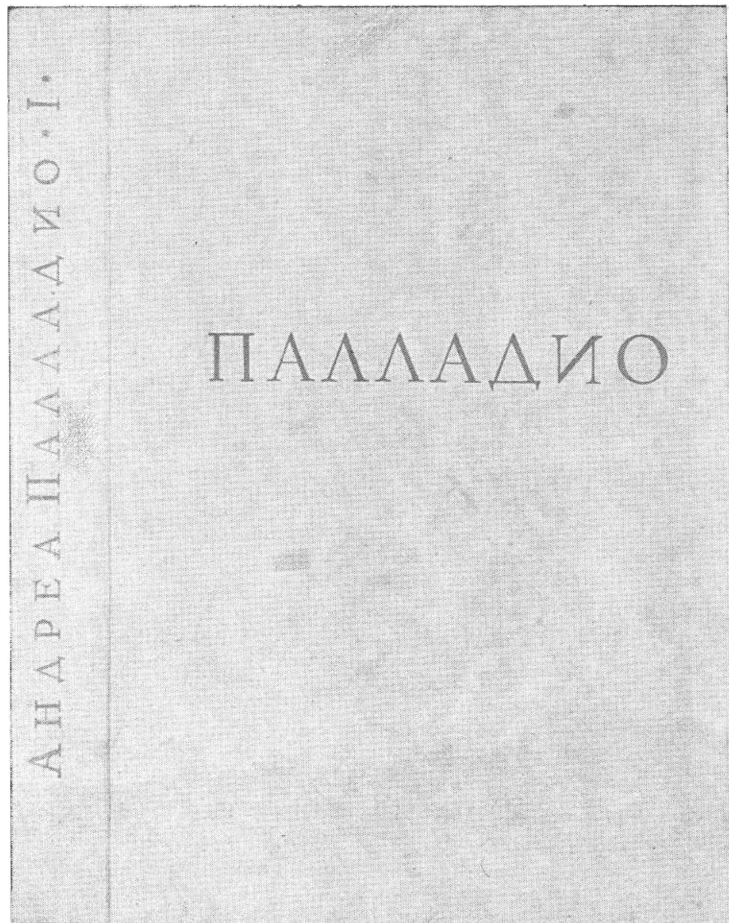
К акцентирующим средствам можно отнести: варьирование размера букв, их наклона и начертания; изменение цвета и фактуры букв и, конечно, порядок разбивки слов текста по строкам и т. д.

Забота об акцентировке текста должна быть проявлена не только при индивидуальном оформлении обложки и переплета, но и тогда, когда оформление производится набором, ибо и в этом случае оформитель (художник или технический редактор) располагает большими возможностями.

Проблема акцентировки главного в надписи на стороне переплета или обложки заключается не толь-



В. ЛАЗУРСКИЙ. Эскиз обложки. 1956.



ко в выявлении смысла написанного, но и в организации стройной шрифтовой композиции, в нахождении правильного пространственного и масштабного соподчинения всех элементов. При этом может встретиться множество случаев отступления от традиционной акцентировки шрифтом названия книги. Часто бывает правильнее выделить, например, фамилию автора, если речь идет об оформлении сборника, обезличенного названием «Избранное» или «Собрание сочинений».

Формальное использование акцентирующих средств может привести к искажению смысла. Типичными примерами нужно считать неоправданное выделение второстепенных элементов текста, бессмысленная акцентировка слогов, образованная ненужными переносами слов.

**Ассоциативно-смысловые элементы.** В эту рубрику мы отнесем такие качества шрифта, при помощи которых художник может вызвать у зрителя представление о характерных особенностях, присущих данному произведению. Например, указание на эпоху, о которой повествует книга, на ее национальные черты, на связь с каким-то определенным явлением и т. д.

Эти особенности шрифта, сложившиеся в процессе его длительного исторического развития, обязывают художников очень тонко подходить к оценке тематики произведения и его характера. Дело в том, что ассоциативно-смысловые оттенки в шрифте воспринимаются зрителем главным образом на основе тех или иных традиций, ассоциаций, сравнений, связей.

Это можно проследить на самом различном материале — от наборного шрифта до рукописного. Яснее всего действие традиционно-смысловых элементов сказывается в гарнитуре, рисунке шрифта, в его цвете, контрастности и рельефности.

Выразительность и характерность наборного шрифта очень наглядно проявляется и на примере сравнения двух гарнитур — елизаветинской и гротеска. У читателя, даже не искушенного в оформлении книги, вызовет недоумение обложка или переплет к произведениям Маяковского, набранные елизаветинской гарнитурой, точно так же, как сочинения Ломоносова или басни Сумарокова с обложкой, набранной рубленым гротеском. Ясно, что причина этой «неувязки» лежит в стилистических особенностях шрифтов, являющихся продуктом культуры разных эпох, так же как и творчество Маяковского, Ломоносова или Сумарокова.

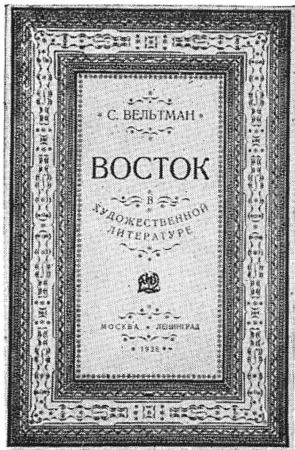
Советские художники широко пользуются изобразительными возможностями шрифта для придания книге черт, дающих историческую или национальную окраску. Примером этого могут служить работы Н. Ильина, Б. Титова, С. Телингатера, В. Лазурского, С. Пожарского, Е. Когана, Я. Егорова, Г. Фишера, И. Фоминой, Д. Бисти, Г. Дмитриева, Е. Ганнушкина и многих других. В лучших своих работах эти художники достигают гармонического сочетания в шрифте традиционных-смысловых элементов, вызывающих у читателя необходимые ассоциации, с содержанием книги и с чертами, характерными для современной советской книжной графики. Наглядным примером этому может служить работа художника Б. Титова «Русский рисованный шрифт советских художников», в которой удачно со-

четаются элементы старого и нового русского национального шрифта.

Интересно сравнить оформление наших книг с оформлением дореволюционной русской книги, в которой тоже практиковался этот прием. В прошлом попытки выявить в шрифтовом оформлении какие-либо черты историзма или национального характера большей частью приводили или к пассивному имитированию стиля или к грубой профанации его (стиль «рюсс», например).

Мы отметили сейчас самые определенные, «осозаемые» черты, придающие шрифту смысловой оттенок. Но сколько нюансов возможно в вариациях пропорций букв, в ритмических сочетаниях и цветовой напряженности, которые нельзя точно учесть, но которые оказывают воздействие на зрителя.

Мы говорим: выразительный шрифт, легкий или тяжелый, динамичный, вялый. Иногда замечаем — для данной книги этот шрифт не подходит и т. д.; часто не отдавая себе ясного отчета в причинах, вызывающих это мнение. А причины всегда есть. Нам ни к чему их анализировать, тем более, что в каждом случае они свои. Однако мы должны сделать вывод, что шрифт имеет ряд качеств, которые позволяют ему характеризовать идейно-смысловую сторону книги или ее тематику. Правда, он не дает конкретного художественного образа, а ограничивается лишь ассоциативной формой выражения. Вспоминая сказанное выше об идее и теме произведения, можно констатировать, что при помощи шрифта удается выявить некоторые стороны содержания книги, особенно такие, которые касаются обобщенной ее характеристики.



А. КРЕЙЧИК. Наборная обложка.



В. КАЛИНАУСКАС. Суперобложка. 1961.

Универсальность шрифта как средства оформления дает возможность пользоваться им значительно шире, чем любыми другими оформительскими средствами. В самом деле, без него не обходится никакая книга. Но особенно часто шрифт как ведущий элемент оформления переплета или обложки применяется в литературе не образного типа. Здесь его функции, в основном информационные, могут обогащаться благодаря использованию тех ассоциативных образных качеств, которые способствуют уточнению типа лите-

ратуры. По ассоциации с нашими представлениями о научной книге, ее строгом логическом строе, шрифтовая композиция переплета или обложки научного издания должна характеризоваться спокойной архитектурной целостностью, может быть даже монументальностью, которая проявится и в начертании отдельных букв, и в масштабности шрифта, и в его ритме. Политическая пропагандистская книга или брошюра, напротив, может быть построена на динамической, яркой композиции, с сильной, почти лозунговой акцентировкой смысла.

В оформлении серийных изданий, где шрифт может не отражать связи с разнообразным содержанием отдельных книг, индивидуальность шрифтового решения должна способствовать тому, чтобы читатель легко запомнил характер шрифта и мог по нему устанавливать принадлежность книги к данной серии.

Советское книжное искусство богато именами отличных мастеров шрифтового оформления. В разное время они создали много прекрасных образцов наборных и рисованных обложек, переплетов и суперобложек. В настоящее время характер применения шрифта в книжном оформлении стал меняться. Декоративность, к которой стремятся наши издатели и художники, теперь часто приводит к отходу от классических форм шрифта. В тех случаях, когда эта тенденция не противоречит природе шрифта, его функциям, декоративность служит на пользу делу.

В связи с этим нужно сказать, что декоративное начало может проявляться в шрифте очень сильно. Ритмическая связь отдельных букв, характер их пропорций, начертание, цвет, фактурность и наличие на



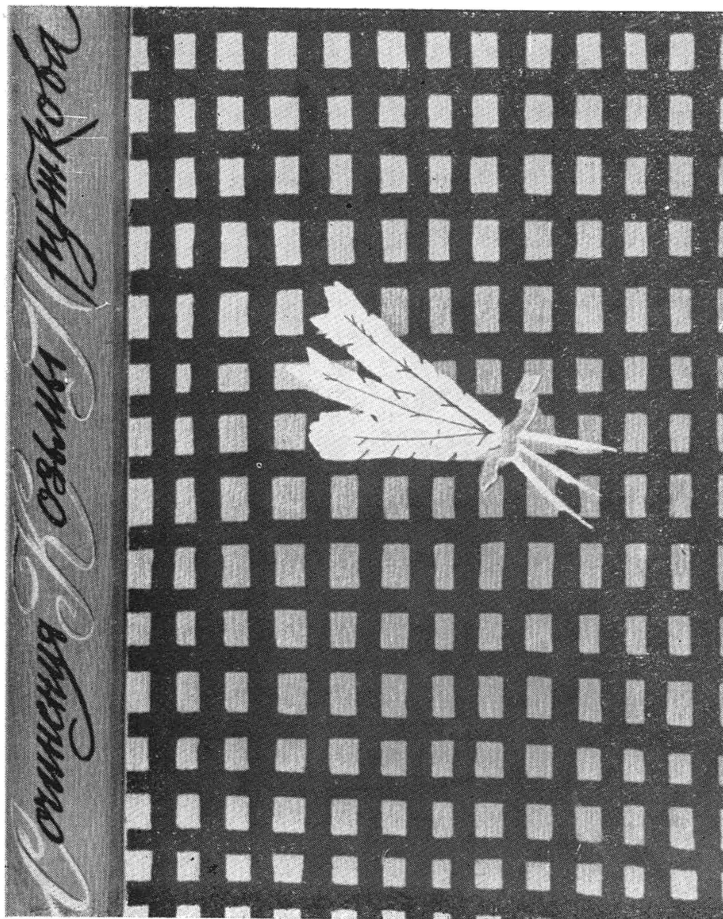
них орнаментальных украшений — все это вместе взятое на плоскости обложки или переплете должно образовывать единый декоративный ансамбль. Все элементы декоративности в шрифте должны быть мотивированы связью с содержанием книги и должны помогать его выявлению.

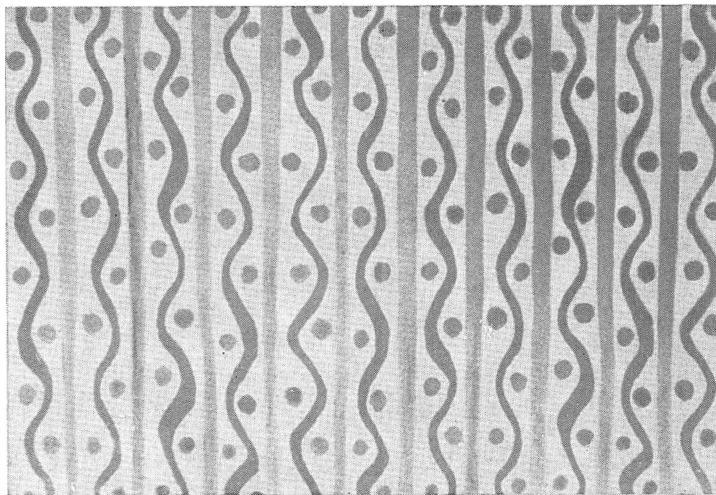
#### ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ТИП ОФОРМЛЕНИЯ

Орнамент так же, как и шрифт, в большинстве случаев косвенно отражает содержание произведения, но орнамент по сравнению со шрифтом более ограничен в выражении смысловой связи с произведением. Поэтому область применения орнамента как самостоятельного средства оформления уже, чем у шрифта.

В книге орнамент используется так же, как и шрифт, в двух формах — типовой наборный и индивидуальный, рисованный. К сожалению, наборный орнамент почти исключен из практики советского книгоиздательского дела и уже давно не применяется для оформления переплетов и обложек. Но была пора, когда регулярный орнамент, богато представленный в разнообразных рисунках и кеглях, отлично использовался для самых разных книг. А тридцать лет назад всевозможные линейки и знаки набора (вплоть до математических символов) с очень большой изобретательностью и умением включались во внешнее и внутреннее книжное оформление.

С. ПОЖАРСКИЙ. Переплет. 1959.





М. КОЗЛОВ. Форзац. 1933.

Рисованный орнамент как главный элемент композиции с успехом используется при создании обложек и переплетов для книг лишь определенной тематики. Зато как подсобный элемент он очень широко применяется на сторонке, на форзаце, корешке и прочих элементах, в которых не ставятся задачи прямого отражения содержания.

Орнамент почти всегда создается на тематической основе — мотиве, который является не чем иным, как декоративным отражением реальных форм окружаю-

щего нас мира — цветов, животных, предметов. Он может состоять из геометрических линий, фигур и т. п. Орнаментальные мотивы, таким образом, неравноценны с точки зрения их тематической сущности.

Геометрический орнамент менее выразителен, чем животный или даже растительный, приобретающий иногда символическое значение (колосья, лавровые и дубовые ветви и т. п.). Исторически сложившиеся классовые различия в орнаментальных мотивах, а часто их религиозно-культурную подоплеку отмечали многие исследователи орнамента. Традиционность в употреблении различных элементов орнамента можно проследить на протяжении многих веков у различных народов, причем эволюция орнаментальности мотивов и форм продолжается и по сей день.

Накопленное многими поколениями богатство орнаментального искусства базируется на единстве двух основ — содержания и пластики орнамента. Содержание, глубоко специфичное, в сути своей часто несет тематические традиционно-смысловые элементы. Советский художник, работая с орнаментом, должен видеть эту основу и уметь ее использовать для развития идейно-тематических связей с произведением. Можно найти много примеров, говорящих об умелом его использовании, в этом плане.

Так вполне уместен орнамент на переплете книги «Цветоводство», где он может явиться главным средством раскрытия темы произведения. Широко применяется орнамент при оформлении книг, посвященных прикладному искусству, кустарным промыслам, художественным ремеслам и т. д., то есть тогда, когда возникает потребность в обобщенной трактовке со-

держания книги на тему, связанную с орнаментом. Примером может служить обложка книги «Художественная и кустарная промышленность СССР», выполненная А. Белухой, использовавшим кружевной орнамент. На мотивах народного орнамента построено оформление книги «Творчество народов СССР», художника Н. Ильина, который умело использовал рельефное тиснение и высечку.

Национальная природа орнамента позволяет широко использовать его как средство для оформления таких изданий, как антологии национальных литератур, в которых нужно найти синтезированное решение, дающее общую характеристику книги с точки зрения ее национальной принадлежности.

Однако следует заметить, что чрезмерное увлечение орнаментом для оформления книжных обложек и переплетов почти всегда приводит к шаблону, к однообразию. Не так давно в практике наших издательств можно было наблюдать этот недостаток в оформлении национальной литературы. Все книги, вне зависимости от их содержания, нагружались национальным орнаментом, который смазывал индивидуальность произведения, ступшевывал его идейно-тематическую сущность. Злоупотребление орнаментом можно было наблюдать в работах украинских оформителей и некоторых московских и ленинградских мастеров.

Такт при использовании орнаментов в книжном оформлении должен присутствовать при разработке любого элемента оформления. Обращаясь к орнаменту, художник должен отдавать себе ясный отчет в том, какую цель он преследует, что хочет он выразить.



Н. КУЗЬМИН. Форзац. 1960.

Орнамент характеризуется очень большой декоративной выразительностью, которая играет весьма значительную роль в системе изобразительных средств. Пластическое развитие орнаментального мотива происходит в декоративном плане, путем ритмизации элементов, разработки тональных и цветовых отношений, сочинения раппортов.

Изменение цветовой напряженности, величины орнаментальных элементов и т. д. влияет на эмоциональное восприятие его зрителем. Изменяя ритмы элемен-

тов, наклон, можно заставлять их «двигаться» с разной скоростью, можно заставлять выступать одни элементы и отступать другие и т. п.

Говоря об орнаменте, нельзя обойти такую область его применения, как форзац.

Форзац, служащий в книге главным образом для связи блока книги с крышкой, не играет значительной роли в комплексе изобразительных элементов оформления. Утилитарные функции форзаца, определяют его второстепенную роль в системе отражения связи с произведением. В большинстве своем однотонный и лишенный изображения форзац, иногда в интересах создания единого книжного организма декорируется орнаментом. Этот орнамент может быть беспредметным, имитирующим мрамор и т. п., или быть тематическим, связанным по смыслу с книгой. В любом случае форзац становится элементом, который должен быть по теме и декоративному строю связан со всем книжным ансамблем, как бы аккомпанируя ему.

С этой точки зрения очень хорош форзац к книге «Русская игрушка» («Academia», 1933). В нем использованы геометрические элементы орнамента из росписи вятских игрушек. Очень плавный по ритму, выдержанный по цвету, этот форзац великолепно декорирует книгу и даже дополняет ее тематическую характеристику.

Иногда на форзацах изображается орнамент, включающий в себя предметы и даже фигуры. В этом случае он должен увязываться с тематической основой произведения и быть очень обобщенным, чтобы не мешать остальным элементам внешнего и внутреннего оформления.

Орнаментальная суперобложка также довольно распространённое явление. Принцип ее построения примерно тот же, что и обложки, с той лишь разницей, что орнамент на ней может получать сравнительно большую свободу звучания. Это оправдывается ее служебной рекламной функцией в книге.

Орнамент в классическом понимании этого слова не исчерпывает собой всего разнообразия образцов орнаментально-декоративного типа оформления внешних элементов книги. За последние годы у наших художников появился большой интерес к введению в книгу неорнаментальных бессюжетных декоративных элементов, которые приобретают смысл в связи с содержанием оформляемой литературы. В таких решениях делается попытка при помощи фактуры, цвета, ритмической организации пятен, полос, линий добиться образных ассоциаций с произведением. Особенно часто это происходит в художественной литературе, в частности в поэзии, где обобщенность образа, его поэтическая ткань заставляют отходить от конкретности реального предметного мира в сторону эмоциональных понятий. Элегическое настроение стихов Есенина, бурная революционность поэзии Маяковского, своеобразная чеховская гамма переживаний, классическая строгость пушкинских произведений и романтика Лермонтова — все это в представлении художника может ассоциироваться с какими-то цветовыми и фактурными аккордами и ритмическими гармониями. Они так же, как орнамент и шрифт, не представляют собой конкретного художественного образа, но их ассоциативная образность очевидна. Чаще всего при оформлении переплета, обложки, суперобложки или форзаца такое решение исполь-

зается в разработке поверхности обложки — фона, который способен оказать порой на зрителя сильное эмоциональное воздействие.

Однако использование непредметных и бессюжетных декоративных приемов оформления вряд ли может претендовать на универсальность и самодовлеющую выразительность. Разговор о качестве художественного решения в этом случае чаще всего ограничивается ссылкой на его «созвучность» общему тону книги. Но иногда декоративность такого типа может носить в какой-то степени нейтральный характер по отношению к книге, ничего не выражать, а просто украшать книгу. Это можно наблюдать, например, тогда, когда создается серийное оформление, объединяющее общим «фоном» внешнего оформления разнохарактерные и разнотипные произведения.

Рассмотренные выше два типа художественного оформления — шрифтовой и орнаментально-декоративный — косвенно отражают содержание. Другие типы оформления полнее и понятнее связываются с идеей и темой книги, благодаря конкретности образа, который лежит в их основе.

В последующем разборе мы будем исходить из особенностей предметного изображения как основного элемента того или иного типа оформления и в зависимости от этого определять характер и глубину отражения в нем содержания книги.

#### ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ТИП ОФОРМЛЕНИЯ

В литературе, посвященной книжному оформлению, обычно указываются четыре типа оформления пере-



Е. ЧАРУШИН. Форзац. 1936.

плета и обложки: шрифтовой, орнаментальный, эмблемо-символический и сюжетно-тематический.

Анализ конкретного материала позволяет выделить еще один тип оформления — предметный. К нему можно отнести оформление книг на переплетах, обложках, титульных листах, форзацах и прочих элементах, на которых изображен какой-либо предмет, сообщающий читателю о теме книги. Чаще всего такой рисунок играет второстепенную роль, поясняя название,

но иногда изображение предмета становится основным, ведущим элементом композиции.

Что же представляет собой этот предметный рисунок, какова его природа и характерные особенности?

Искусствоведы в большинстве случаев не причисляют изображения такого типа к художественным образам. Они объясняют это тем, что даже лучшие образцы предметно-познавательных изображений не воздействуют на зрителя эмоционально, а дают лишь наглядную информацию. Однако это не дает права принципиально отрицать, что предметные изображения познавательного характера относятся к категории художественных изображений.

Дело в том, что создавая полноценное изображение такого типа, художник обязан стоять на общих для всего искусства позициях пластического художественного отражения мира, то есть понимать как художественными методами построить на плоскости трехмерное пространство, уметь конструктивно мыслить, изображая предмет, творчески относиться к композиции и декоративности изображения, чувствовать ритм, масштабы, цветовые гармонии и т. д. Таким образом, налицо художественное отражение действительности, но в большинстве случаев не сложное, как в картине или сюжетной иллюстрации, а упрощенное. Становясь главным инструментом выражения тематической связи с произведением, предметно-тематическое изображение может быть в разной степени обобщенным пластически, по-разному построенным, решенным с использованием различных художественных материалов. Решающим фактором, от которого зависит характер



И. КАБАКОВ. Переплет.



Б. КЫШТЫМОВ. Переплет.

предметно-тематического изображения на переплете, обложке, суперобложке или форзаце, почти всегда является мера потребной наглядности и достоверности изображения, зависящая от характера издания. Особенно часто предметно-тематические изображения применяются для оформления изданий познавательной литературы: научных и тематических изданий, справочников, определителей, учебников, книг по искусству и т. д. В этом случае изображение строится на принципах точного научного изложения, мера обобщения здесь невелика, ясно выражено стремление к объективному показу факта, к документальности. Поэтому в оформлении научной литературы широко используются фотографии, а декоративность обычно достигается с помощью фона, шрифта и т. п.

При предметно-тематическом типе оформления изданий других видов литературы, характер изображения меняется. Так, в научно-популярной книге, особенно в детской, учитывается специфика детского восприятия. Поэтому «доза информации» о предметных качествах здесь обычно значительно меньше, чем в научной книге и форма ее передачи иная.

В зависимости от образного восприятия возрастной группы читателей предметно-тематическое изображение может упрощаться — предмет освобождается от деталей или приобретает черты, делающие его более декоративным и интересным. Часто изображения такого типа соединяются в сложные композиции, благодаря чему они становятся более содержательными. Хорошим примером решений такого типа может служить оформление некоторых книг издательства «Детская литература». На переплетах книг А. Дорохова



«Карлики и великаны» и К. Домбровского «Про луну и про ракету». Б. Кыштымов смог развернуть целый тематический рассказ об использовании химии в промышленности, о космосе.

От таких изображений один шаг до сюжетно-тематических образных решений, применяемых, как правило, при оформлении изданий художественной литературы. Однако в этом нет ничего странного — «перетекание» одной образной характеристики в другую есть следствие общей их художественной природы единства типовых признаков при всем богатстве отличий.

Однако при всех достоинствах предметно-тематической формы выражения, она может привести к пассивному, натуралистическому решению. Это происходит чаще всего тогда, когда художник, не вдумываясь в содержание, не выделяя идейно-существенных моментов, идет формально по пути «иллюстрирования» темы, причем раскрывает ее очень поверхностно, иногда прямо отправляясь от названия книги. Примеров подобного рода, к сожалению, можно найти много и чаще всего в художественной литературе.

Так, в одном издании пьесы А. Н. Островского «Гроза» на суперобложку был вынесен рисунок, изображающий грозу. Изображение грозы, как атмосферного явления, не только не дает ключа к пониманию произведения, но даже искажает представление о нем. Причина неудачного оформления этой книги — желание найти буквальное образное выражение названия, что в данном случае безусловно неправильно.

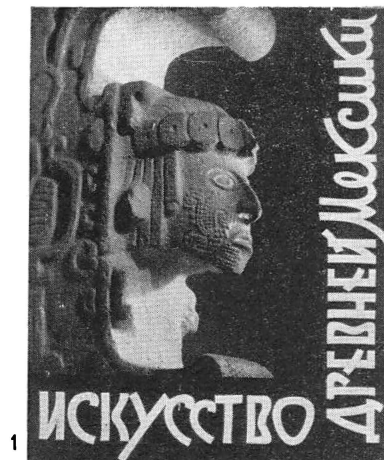
В. ГРЮНТАЛЬ. Суперобложка. 1964.



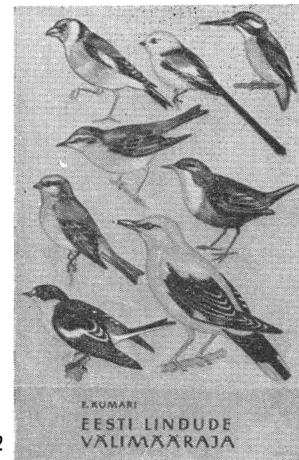
Однако научная, научно-популярная литература, книги по искусству, учебники и т. д. вполне допускают пояснение названия прямой иллюстрацией — предметным изображением. Оно во многих случаях может быть фотографией, дающей максимальную документальность и точность. Эти качества ни в коей мере не снимают проблемы художественности общего решения. В последние годы стал часто применяться монтаж из нескольких фотографий, связанных воедино при помощи различных декоративных приемов. Таким способом значительно повышается познавательная ценность внешнего оформления книги, рассказ о ее теме становится емким и занимательным.

Говоря о широком распространении решений предметно-тематического типа в оформлении познавательной и учебной литературы, мы не раз подчеркивали ограниченность изображений такого типа по отношению к общепринятому представлению о художественном образе, почерпнутому из практики всего мирового искусства. Однако эта ограниченность не порок, а свойство, вызванное определенным прикладным характером книжной графики. В дальнейшем нам придется столкнуться с символическими и сюжетно-тематическими типами художественных образов, которые так же, как и предметно-тематические изображения, наделены специфическими чертами функциональности, отражающими характер их связи с книжным изданием.

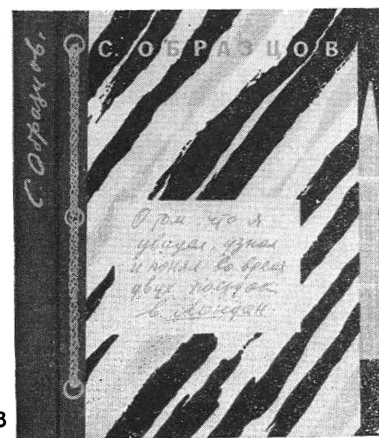
1. Д. БИСТИ. Суперобложка. 1961. 3. С. ОБРАЗЦОВ. Переплет, 1956.  
 2. Х. ИЗЕРЮТ и Л. КРУУСМАА. 4. С. БАРАБОШИН. Суперобложка. Переплет. 1959 1961.



1



2



3



4

Большой интерес в этом отношении представляет символический художественный образ, сложная структура которого рассматривается ниже.

#### ИДЕЙНО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ ТИП ОФОРМЛЕНИЯ

Символ и эмблема относятся к той категории образных явлений искусства, в которых жизнь отражается преломленной через призму понятий или идей. Эта общая черта позволяет объединить в одну группу те элементы внешнего оформления книги, которые строятся на образно-символическом отражении идейных связей с содержанием произведения. Однако различия, принципиальные и глубокие, между понятиями «символ» и «эмблема» заставляют нас рассмотреть их порознь для того, чтобы лучше понять их природу и, исходя из этого, художественные возможности в оформлении книги.

Природа символа предусматривает, с одной стороны, иносказательность, возможность ассоциативного домысливания, некоторую метафоричность, а, с другой стороны, — наличие скрытой под предметной формой идеи или понятия. Особенно четко эти качества символического образа проявляют себя в поэзии. Широко пользуясь сравнениями, метафорами, поэзия погружает читателя в мир идей и понятий, воспринимаемых по аналогии или ассоциации. В результате происходит как бы сдвигание образов — чувственного, реально-конкретного и привлеченного по ассоциации из сферы может быть совсем иной.

Существуют, как известно, и графические символы, совершенно абстрагированные от реальных предмет-



Р. ВАРШАМОВ. Обложка. 1963.

ных форм. Большинство этих символов имеет служебное назначение в различных областях науки, техники, общественной жизни. Таковы математические символы, дорожные знаки, условные топографические обозначения и т. д. Природа этих символов другая, чем у художественно-образных символов, и поэтому мы можем ими не заниматься.

Искусство книги может использовать те качества символа, которые позволяют воплощать разнообразные идеи и понятия, прямое чувственно-образное вы-

ражение которых затруднено или вовсе не возможно. При оформлении изданий политической литературы, художественной прозы и поэзии художник часто сталкивается с необходимостью выразить большую мысль, охватить сложное представление и донести его до зрителя-читателя. Иногда эта мысль или представление четко сформулировано автором в образной форме, а иногда они — вывод из всего написанного и логически или чувственно воспринятого.

У Маяковского, например, дан конкретный поэтический образ-символ:

«Я хочу, чтобы к штыку приравняли перо...». Художник-график может буквально воплотить его, «вооружив» им обложку книги стихов поэта.

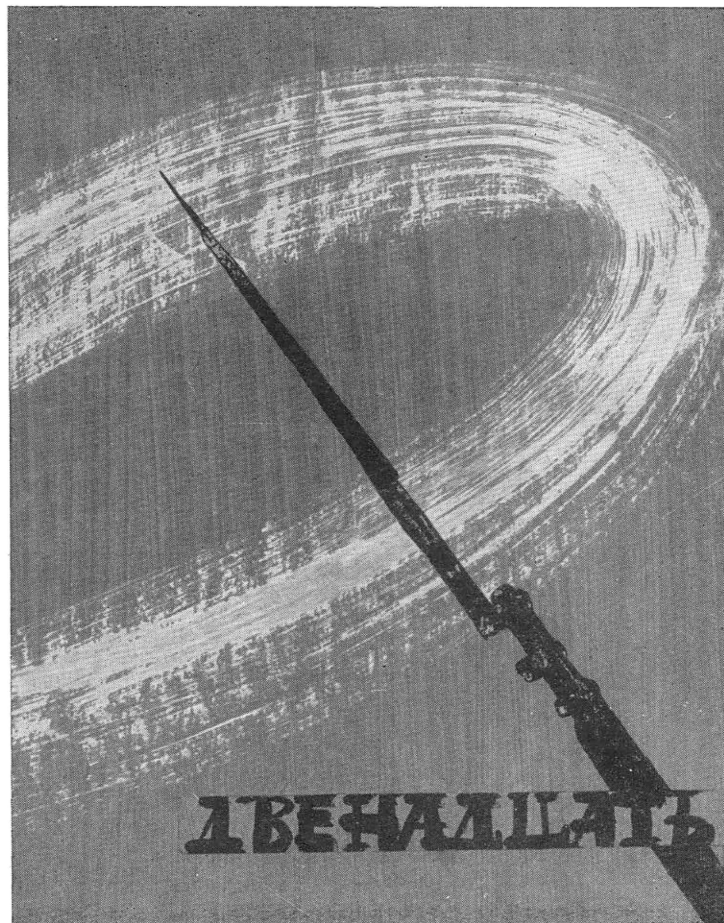
В другом случае, например, при оформлении сборника очерков и рассказов об Америке, критикующих американскую лжедемократию, политическая идея вытекает из всего содержания. Образная форма ее трактовки находится художником самостоятельно, в остром социально-политическом символе.

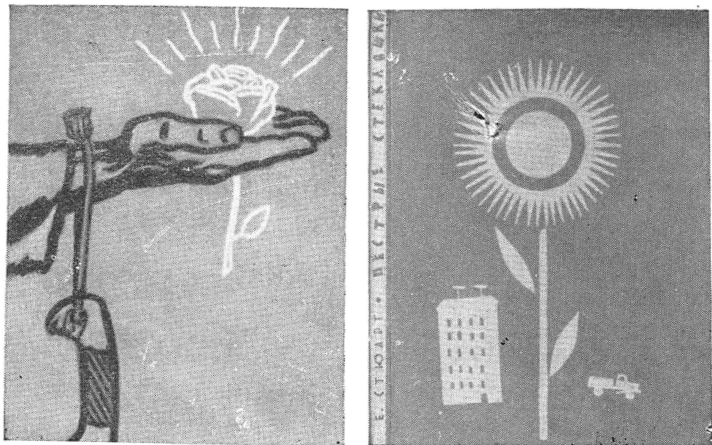
Художник Б. Пророков нашел его в изображении плачущей статуи Свободы, из глаз которой выглядывают полицейские.

Символ, как художественный образ, строится либо на очень сильной акцентировке и концентрации существенно важных для выражения идеи качеств предмета, отказывается от мелочного перечисления других, либо на метафоре, на выражении одного понятия через другое.

---

Б. МАРКЕВИЧ. Эскиз переплета. 1956.





И. СЕЛИВАНОВ. Переплет. 1962. С. КАЛАЧЕВ. Переплет. 1961.

В первые послереволюционные годы символы, построенные на художественной гиперболизации, были очень распространены в нашей графике. Красная фигура пролетария на земном шаре, огромная по масштабу, с подчеркнутой мускулатурой, очень динамичная, была символом мировой революции и встречалась на обложке многих книг. Условность подобных изображений несомненна, но она ни в какой мере не противоречит нашему представлению о реализме, поскольку мотивирована ясной политической и художественной идеей.

Символы второго типа — метафорические — также широко применялись и применяются в искусстве. «Голубь мира» Пабло Пикассо стал общепонятным символом, дорогим для всего прогрессивного человечества.

Широкое использование символических художественных образов в книжной графике объясняется тесной связью с литературным содержанием книги, с ее названием, которые их рождают и объясняют.

Станковая графика и живопись в этом отношении гораздо более ограничены, потому что зритель воспринимает их непосредственно, предметно. Странным бы показался станковый рисунок, изображающий автоматическую ручку с прикинутым к ней штыком, но на обложке книги «Маяковский с нами» художника Г. Фишера он вполне закономерен.

Символические изображения могут состоять из отдельных предметов и групп, могут быть статичными и динамичными, построенными на сюжетном развитии. Степень условности их в каждом случае определяется индивидуальными качествами. Важно заметить, что одна и та же идея или понятие могут получать разную форму символической трактовки, которая, однако, всегда должна быть точно рассчитана на определенное воздействие. Без этого расчета символ может потерять свою значимость и превратиться в загадочную картинку, непонятную читателю.

Опасна и другая крайность: злоупотребление широкоизвестными символами, острота которых стирается от частого употребления. Во времена культа личности, когда помпезность и фасадничество господствовали в книжном оформлении, в большом ходу были тради-



Б. ПРОРОКОВ. Переплет. 1952.

ционные символы славы: лавровые ветви, ленты, регалии. Обильно позлащенные, они помещались на самых разнообразных книгах и, естественно, не могли восприниматься как настоящие символические образы. Они становились простым украшением.

В настоящее время символический образ в книжном искусстве применяется гораздо логичнее, с большим пониманием его природы. Смело адресуясь к разуму читателя, к его умению обобщать прочитанное, видеть его смысл, художники в разных видах литературы используют богатые возможности символического языка. Характерно, что это привело к значительному обогащению изобразительных средств: на книжной обложке и переплете появились и гравюра, и фотомонтаж, и коллажи, и выразительный набор. Книги последних лет показывают, что наши художники в решении оформительских ансамблей идут от тонкого понимания связи символа с природой литературного произведения и в поисках идейно-символического образа проявляют большую художественную культуру и творческий интеллект. Блестящими примерами в этом смысле всегда могут служить работы В. А. Фаворского, в том числе приведенные в этой книге.

Рядом с символами в книжном оформлении находят свое место и эмблемы. Они во многих случаях тоже являются носителями идеи: геометрическая фигура — пятиконечная звезда — эмблема единения пролетариата пяти материков, якорь — эмблема надежды, чаша со змеей — эмблема медицины и т. д.

Эмблема в большинстве случаев — официально принятое, традиционно установленное выражение в виде знака. Символ как художественный образ очень ши-



Ф. ЗЕАРСКИЙ. Супербложка. 1956.



Б. ШЕЙНЕС. Переплет. 1963.

рок и подвижен, эмблема стабильней и уже. Эмблема может родиться из символа. Художественный образ — символ горьковского Буревестника — стал эмблемой спортивного общества и т. п.

Примером, достаточно убедительно рисующим возможность полноценного использования эмблемы как основного элемента переплета, можно считать орден Победы, который использовал художник Я. Егоров в юбилейном издании советского календаря для заграницы. Выполненный сложным рельефным цветным тис-

нением, этот знак приобрел монументальность звучания, необходимую для книги, отмечающей тридцать лет Советского государства. Орден Победы как знак, как эмблема, рожденная в огне Великой Отечественной войны, был утвержден как награда в память о великих событиях и победах. Вводя это изображение на переплете, художник как бы подчеркивает героические традиции и победоносные деяния в исторической жизни нашего народа.

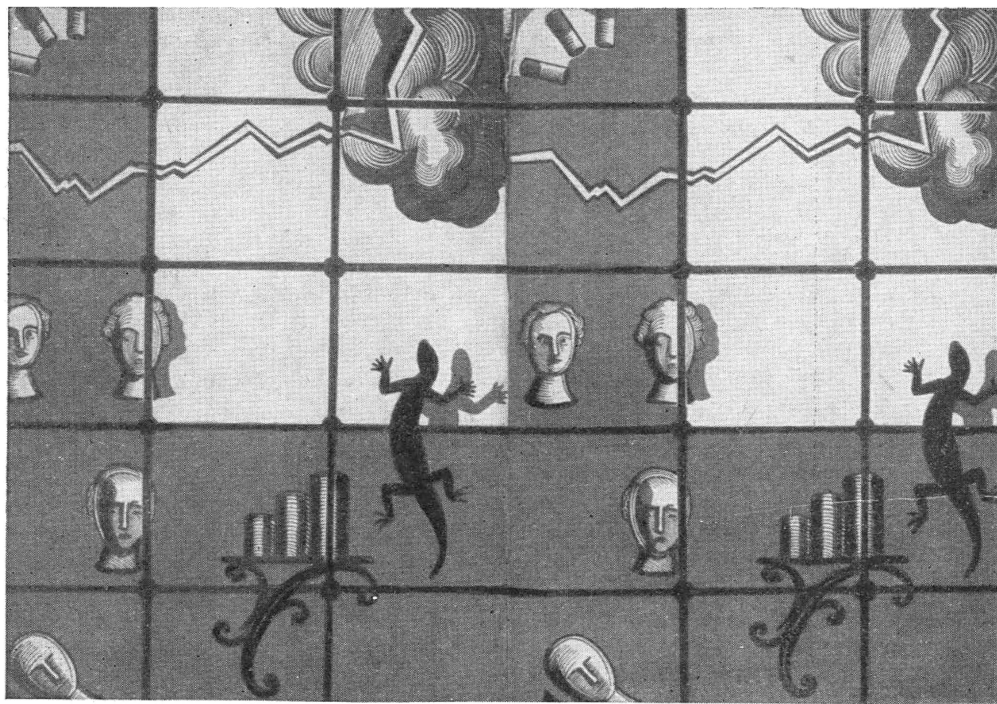
Символическая и эмблематическая форма особенно часто может применяться для оформления книг типа сборников, посвященных какой-либо общей теме, в художественно-публицистической литературе, т. е. там, где сам характер книги заставляет художника идти по пути больших обобщений.

Подводя итог сказанному выше, следует отметить, что символ и эмблема находят широкое применение в изобразительной трактовке обобщенных, значительных идей и понятий, отражающих существенные стороны идейно-тематической основы произведения.

#### СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ТИП ОФОРМЛЕНИЯ

Сюжетно-тематическое оформление строится на выражении связей с идейно-тематической основой произведения при помощи конкретных художественных образов, организованных посредством сюжета.

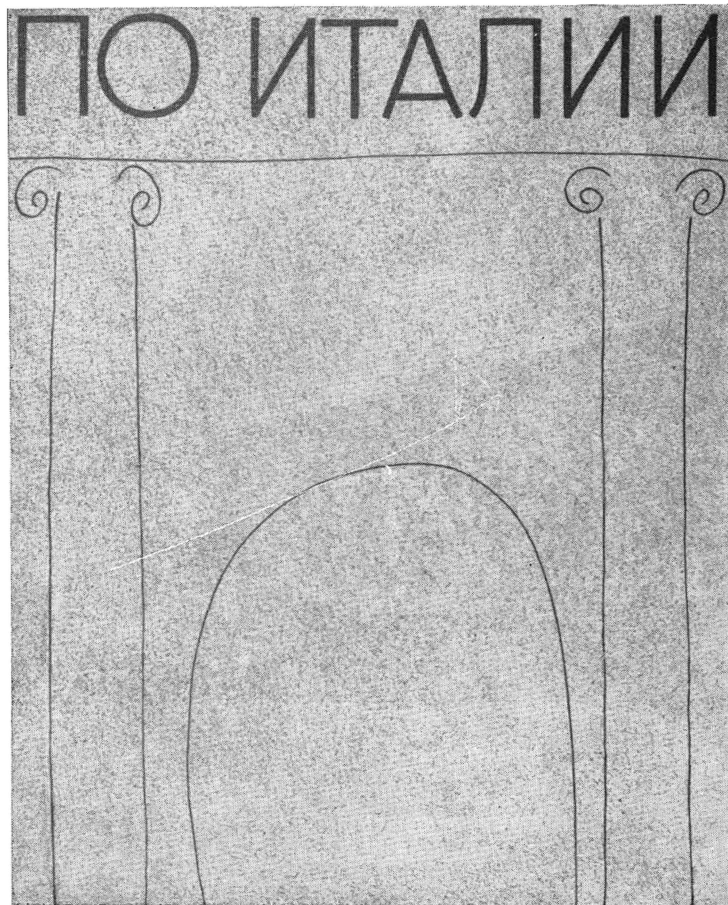
Под сюжетом в данном случае мы понимаем развитие действия, которое служит для художника одним



В. ФАВОРСКИЙ. Форзац. 1932.

из средств выявления темы. Надо добавить, что сюжет выражает не только развитие действия во времени и пространстве, но часто и то состояние потенциальной

энергии, которое заставляет нас поверить в возможность дальнейшего движения. Поэтому мы можем говорить о сюжете и в многофигурной картине или



иллюстрации, где все персонажи находятся в движении и взаимосвязи, и в портрете, дающем глубокую психологическую характеристику внутреннего состояния человека, и даже в натюрмортах и в пейзаже, которые могут передавать предметы и природу в движении или различных состояниях, отражающих определенный эмоциональный строй.

Сюжетно-тематическое изображение — это чаще всего композиционный рисунок, содержание которого может быть самым разнообразным в зависимости от того, что извлекается художником из книги и в каких художественных образах находит свое воплощение. В том же плане обычно строится книжная иллюстрация, но она, как правило, связывается с каким-то конкретным эпизодом, в то время как сюжетно-тематический рисунок на переплете (обложке) относится чаще всего ко всему произведению. Это роднит его с фронтисписом, изображение на котором обычно обобщает тему и идею книги.

На переплет, обложку и суперобложку, как уже говорилось, могут быть вынесены различные изображения: портрет героя, жанровые сцены, пейзажи и т. п. в условно-обобщенном или, наоборот, в подробном, иллюстративном изложении.

Сюжетно-тематический рисунок представляет собой развитую форму выражения связи оформления с литературным произведением. Никакая иная форма выражения не может так наглядно и живо отразить содержание произведения как эта, потому что сама

---

Ф. ЗБАРСКИЙ. Эскиз переплета. 1960.



художественная литература по своей природе имеет много черт, роднящих ее с конкретно-образной сюжетно-тематической формой. Мы с одинаковым правом можем говорить об идее, теме и сюжете как литературного, так и изобразительного произведения; устанавливать прямые связи в организации однородных элементов формы, которыми располагают писатель и художник; можем сравнивать их творческие методы.

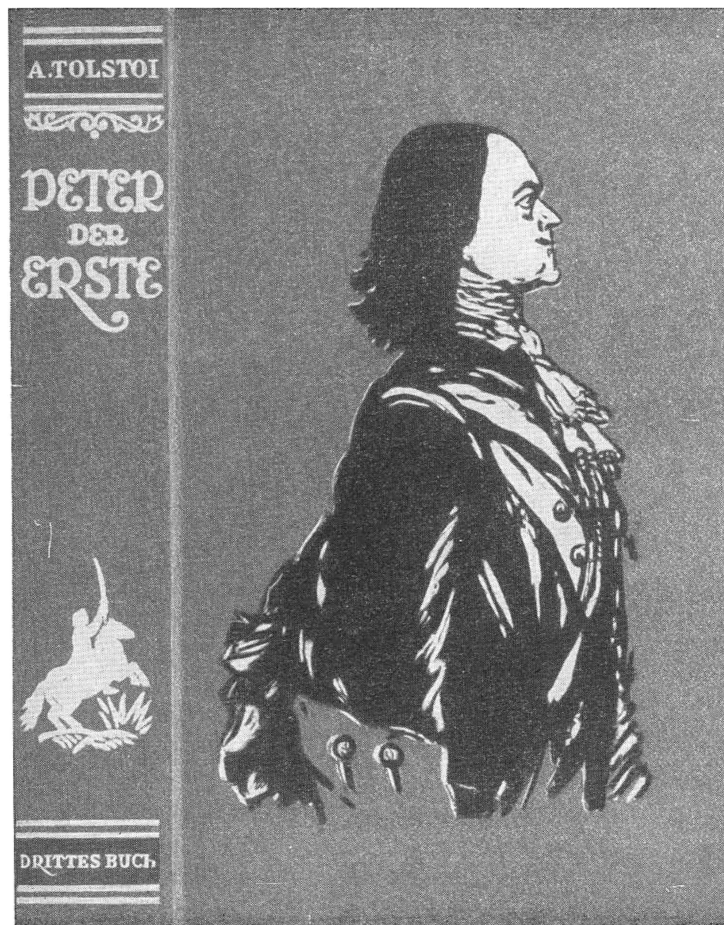
Анализ обложек, переплетов и суперобложек советских книг дает нам возможность разобраться в основных чертах, характеризующих сюжетно-тематический тип оформления.

Широкие возможности для сюжетно-тематической формы выражения идеи и темы дает детская и юношеская художественная литература. Ясное сюжетное построение, острота характеристик и тематическая определенность — необходимые условия для правильного понимания ребенком содержания книги.

В нашей детской литературе можно найти бесчисленное множество примеров блестящего оформления книг для детей всех возрастов. На них можно проследить как разнообразно сюжетно-тематическое изображение в зависимости от задач, которые ставят перед собой художники, обращаясь к читателям разного возраста. Несложное по композиции, крупномасштабное на дошкольных книжках, оно все более усложняется, разнообразится по мере того, как старше становится читатель, на которого рассчитана книга.

---

Я. ЕГОРОВ. Переплет. 1949.

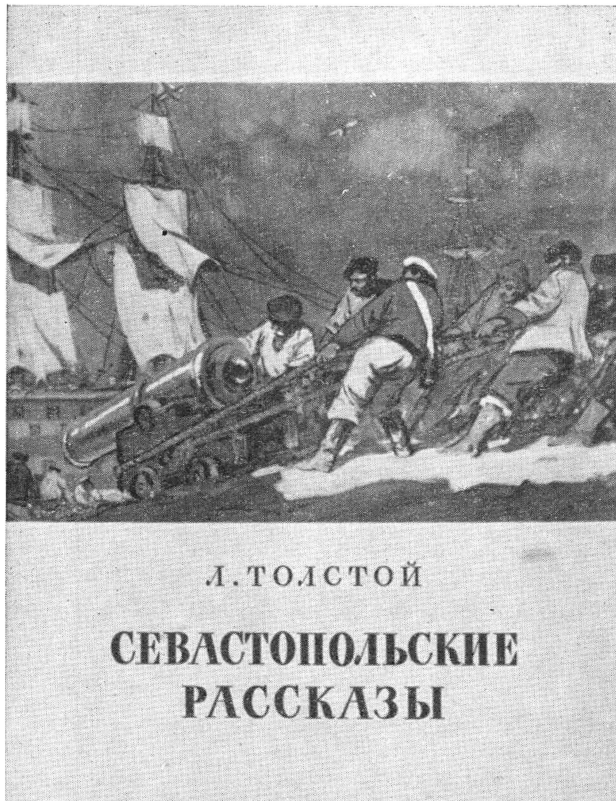


Оформление книг для детей среднего и старшего возраста в отличие от изданий для дошкольников допускает возможность делать более сложные обобщения. Они требуют от художника незаурядной изобретательности и такта в создании максимально убедительных и ярких художественных образов. Если мы проанализируем оформление таких книг, как «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя (Е. Кибрик), «РВС» А. Гайдара (Д. Дубинский), то увидим, что художники подходят к теме с тех же позиций, что и оформители литературы для взрослых, но стараются найти более яркие и понятные формы. Если подчас взрослый читатель не нуждается в развернутом сюжетном толковании идеи и темы книги, находя достаточно ясный ответ в обобщенной, символической трактовке, то юный читатель вправе требовать от художника простых и конкретных образов, красноречивых и убедительных. С этой точки зрения понятны и усиленно внимательная разработка мужественного и величественного образа Тараса, и окрашенное романтическим ощущением изображение тачанки под красным флагом, как живое напоминание о годах гражданской войны. В книге для взрослых эти черты по своей вероятности выражались бы иначе, развивались бы в другой, более сложной форме.

Интересно с этой точки зрения рассмотреть переплет книги А. Толстого «Петр I» художника Я. Егорова. Графически он сделан в том же плане, что и переплет Е. Кибрика к «Тарасу Бульбе», но образ героя решен значительно обобщеннее, а потому и символичнее. Тарас нарисован свободно, живописно. В портрете Петра мы чувствуем желание несколько абстра-



Е. КИБРИК. Переплет. 1948.



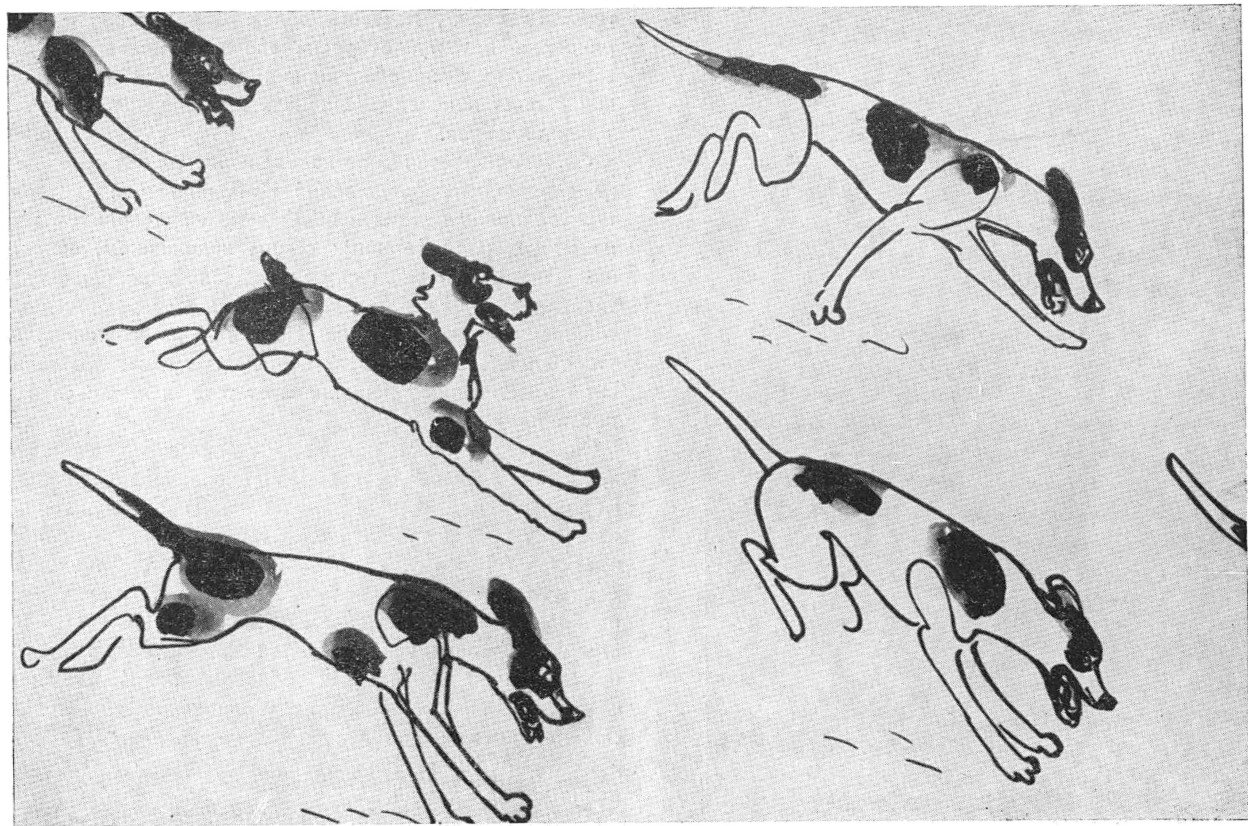
А. КОКОРИН. Супербложка. 1960.

гировать образ, показать его в определенном историческом аспекте, отбросив все несущественные детали. Читатель, не обладающий достаточной подготовкой, может и не вполне понять этот сложный художественный образ.

Сюжетно-тематическое изображение может строиться на сюжете, непосредственно почерпнутом из литературного произведения и обобщенном художником, или на новых, разработанных самим художником, сюжетных связях. В первом случае продолжается иллюстративная тенденция, во втором преобладает оформительский, монтажный принцип. Нельзя с категоричностью утверждать, какой из этих вариантов лучше. Все зависит от конкретного решения и от того, в каком случае оно применяется.

На супербложке романа Д. Фурманова «Чапаев» художник А. Ливанов изобразил чапаевцев в походе. Подобных сцен в книге много, но изображение не копирует ни одну из них, а дает читателю обобщенное представление о драматической атмосфере произведения, о его теме и основном сюжетном плане. Это изображение хорошо сочетается со всем циклом иллюстраций и сразу вводит зрителя в эпическую среду произведения. А веселая обложка В. Конашевича к детской книжке «Семь храбрецов» построена на сюжете, который придумал сам художник. Оба эти решения очень хороши и вполне уместны для таких разнотипных изданий.

Совмещение в одной композиции действий, происходивших в разное время, в разных местах — явление весьма распространенное при сюжетно-тематическом решении. Им широко пользуются художники, стремя-



Г. НИКОЛЬСКИЙ. Форзац. 1957.

щиеся сильнее обобщить сюжетную основу книги, заострить внимание читателя на идейной оценке прочитанного. К такому методу часто и очень успешно прибегает художник Е. Бургункер. Именно так и построена его лаконичная и выразительная суперобложка к книге Б. Брехта «Дела господина Юлия Цезаря». По энергичности, по идейности, сжатой в образной характеристике, она напоминает разобранные нами ранее идейно-символические решения. Переплеты, обложки, суперобложки такого типа дают большие возможности художнику и значительно расширяют диапазон форм, в которых отражается содержание литературного произведения.

Сюжетно-тематические изображения чаще всего располагаются на сторонке переплета, обложки или суперобложки, но они могут иногда находиться и на корешке, переходить с лицевой стороны на заднюю, могут быть даже на форзаце. В зависимости от места расположения меняется емкость сюжетно-тематического изображения, поскольку меняется значимость самих элементов и их функция. Так, изображение на форзаце редко бывает развернутым по сюжету, повествовательным. Чаще оно представляет совокупность сюжетных фрагментов, объединенных тем или иным декоративным приемом.

При анализе особенностей сюжетно-тематического типа оформления нами были отмечены только лишь основные его характеристики по отношению к литературному произведению и к типологии издания, так как сюжетно-тематическое изображение и его свойства в широком плане изучены достаточно хорошо применительно к иллюстрации.



А. СТЯПОНАВИЧУС. Суперобложка. 1962.

---

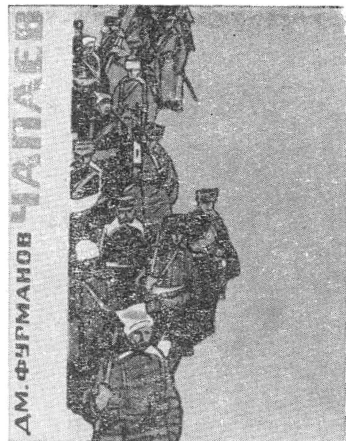
Существование большой специальной литературы по этому вопросу в значительной мере оправдывает краткость данного изложения.

□ □

Разобранные нами пять основных типов оформления переплета и обложки, разумеется, не охватывают всего многообразия возможных сочетаний различных оформительских средств, которые используются художником книги. Смешанные типы оформления встречаются



В. ГОРЯЕВ. Переплет. 1948.



А. ЛИВАНОВ. Суперобложка. 1961.

значительно чаще, чем «чистые», указанные здесь типы. Это первое обстоятельство, с которым нужно считаться, чтобы не впасть в ошибку при дальнейших рассуждениях о проблемах книжного оформления. Второе, важное обстоятельство, которое следует всегда учитывать при анализе конкретных образцов,— это то, что они строятся художниками как комплекс. Художник может в своей работе использовать для оформления весь арсенал образных решений, о котором мы говорили — от шрифта до сюжетно-тематиче-

ского изображения. Поступая таким образом, он обязан чувствовать соотношение возможностей каждого из средств художественного оформления в связи с задачей выявить содержание литературного произведения и сформировать тип издания. Решая эту задачу, художник каждый раз находит соподчинение между однородными элементами ансамбля (например, обложки и суперобложки), выдвигает на первый план ведущую «партию», с помощью которой раскрывает образную связь с содержанием. При этом обнаруживается главная идейно-художественная концепция, на которой строится весь оформительский комплекс. Взятый изолированно элемент, например, переплет не всегда может убедить читателя, что художник нашел правильное решение. Так, например, нарисованная на переплете книги А. Куприна «Поединок» шинель еще не является полноценным образным решением этой сложной психологической повести. Но, рассматривая переплет после суперобложки, на которой дано развернутое, убедительное в своей бытоописательности изображение, читатель невольно начинает ощущать символический смысл рисунка на переплете. Так, дополняя друг друга, складываясь в сложный ряд взаимодействующих элементов, живут в книге ее части: переплет, суперобложка, обложка, форзац, а на них в свою очередь размещаются шрифты, орнаменты, фотографии, рисунки и т. д.

Соединяя различные изображения между собой, художник обязан следить за тем, чтобы не возникло случайных смысловых связей, они могут исказить весь замысел. Типичным примером такого рода может служить переплет книги с названием по имени героя.



Д. ДУБИНСКИЙ. Переплет,  
суперобложка. 1962.



Предположим, что под названием романа «Дон Кихот» художник поместил портрет автора М. Сервантеса. Неискушенный читатель вполне может принять его за «рыцаря печального образа».

Таких и более сложных примеров ошибочных решений можно привести много.

Очень трудно, а порой и совсем невозможно связать в одной композиции близкие по типу образа элементы: предметное изображение плохо «уживается» с символическим, символическое — с сюжетно-темати-

ческим. Они мешают друг другу, нарушают всю изобразительную систему.

Если поместить рядом сюжетно-тематический рисунок — портрет героя, с глубоко разработанной психологической характеристикой, и предметное изображение человека «вообще», то они вступят в противоречие. Сам характер литературного произведения подскажет, какой из этих рисунков больше подходит для данной книги. Для научной или научно-популярной книги о человеке «вообще» больше подойдет предметное изобра-

жение, а для романа или повести — сюжетно-тематическое.

Наш анализ был бы далеко не полным, а может быть и неправильным, если бы мы проводили его абстрактно, без намерения установить живые и подвижные связи с другими элементами книжного организма.

Мы определили исходные звенья этой цепи: идею и тему произведения, тип издания и тип литературы; связь с этими звеньями закрепляется в общей идее

оформления, она как бы отвечает на весь комплекс требований, которые предъявляет к книге общество.

Теперь продолжим наш разговор об оформлении внешних элементов книги, обратив внимание на особенности каждого из них: переплета, обложки, форзаца. Эти особенности касаются композиционных свойств и пластики отдельных элементов в связи с композицией всей книги.



# КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО- ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА

---

ОСОБЕННОСТИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ  
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ  
ВНЕШНИХ ЭЛЕМЕНТОВ КНИГИ



В. И. Ленин в своей работе «Шаг вперед, два шага назад» указывал: «Неразвитость и непрочность формы не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания, вызывает постыдный застой, ведет к расхищению сил, к несоответствию между словом и делом».\*

Оформление книги, как область искусства, до сих пор несправедливо забыто исследователями. Если о содержании оформления книги сейчас говорится довольно часто и много, то о ее форме за последние годы теоретики искусства почти не писали, предоставив самотеку решение многих важнейших вопросов метода социалистического реализма в области освоения формы. Однако, изучая опыт советских художников книги, открывших в практической работе многие важнейшие связи формы и содержания, можно сделать некоторые обобщения и найти методику разработки многих важных вопросов. Критерии оценки того или иного решения мы будем, как и прежде, устанавливать по отношению к проблеме образного выражения содержания книги.

Выше мы говорили, что краеугольным камнем содержания литературного произведения является его идейно-тематическая основа. А что же в таком случае составляет основу художественной формы? Как и содержание, форма представляет собой сложное комплексное явление. Форма возникает и развивается в единстве и взаимодействии с содержанием. В изобразительном искусстве художественные образы воспринимаются благодаря видимой форме выражения. Это

обстоятельство позволяет нам с уверенностью сказать, что основу формы составляют материальные средства. Они представляют собой тот материал, ту художественную ткань, благодаря которой познание умом и чувством художника становится объектом восприятия и познания другого человека.

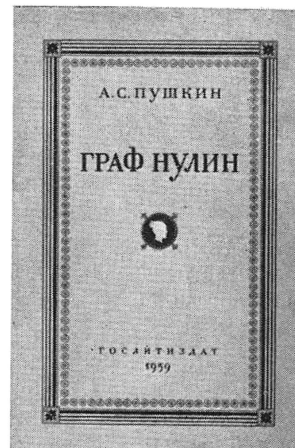
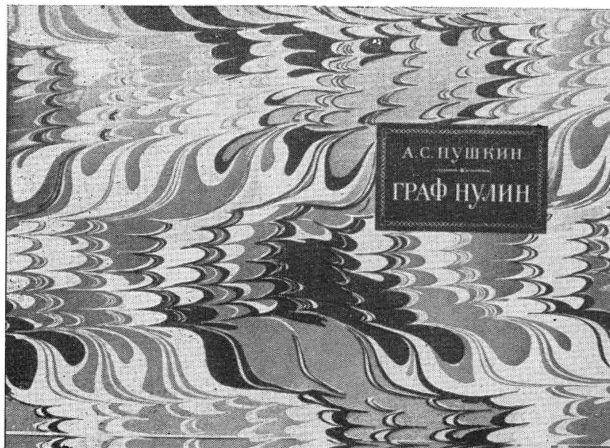
Среди этих средств, есть главные, основные, оказывающие решительное воздействие на формирование художественного образа и второстепенные — технические, не оказывающие серьезного влияния на этот процесс.

В книжном оформлении технические средства — это бумага, картон, краски, тушь, карандаш и другие материалы, которыми пользуется художник. Сюда же нужно отнести и полиграфические материалы: печатные краски, переплетные материалы и т. д., в которых воспроизводится в тираже оригинал оформления. Все перечисленные материальные средства характеризуются тем, что существует объективно, что их технические качества можно оценить вне связи с художественным произведением. Они играют некоторую роль в образной характеристике рисунка, картины, гравюры, но прямого влияния на создание художественного образа не имеют. Однако без этих технических средств, невозможно создать изображение.

К категории главных, основных материально-образных средств относятся те средства, при помощи которых непосредственно создается художественный образ. Сюда входят такие элементы как плоскость, цвет, тон, фактура, линия, пятно, точка, штрих и им подобные образные материальные средства построения формы. Они обладают очень большой активностью в художест-

---

\* В. И. Ленин. Собр. соч. Т. 7, стр. 360.



М. БОЛЬШАКОВ.  
Суперобложка. Переплет.

венной системе, ибо все имеют свойство так или иначе влиять на психологию восприятия изображения, которое строится при их помощи. Оценка, характеристика этих элементов возможна только тогда, когда они связаны в произведении,—вне его они теряют свои образные свойства и как элементы художественной формы перестают существовать.

Так, плоскость представляет собой особый вид геометрической поверхности и сама по себе не обладает никакими образными качествами. Однако в графике и живописи она является важнейшим элементом, раз-

работка которого позволяет вызывать у зрителя представление о трехмерности изображенного пространства, о физической форме и конструкции предметов. Эти образные качества плоскости проявляются лишь тогда, когда на ней начинают функционировать цвет, тон, фактура, рельеф и т. д. Для художника далеко не безразлична логика связей этих элементов между собой. Поэтому в дальнейшем будут рассмотрены некоторые принципы организации элементов формы, необходимые для создания ее единства с содержанием произведения.

Процесс выявления и формирования этих связей в единство и есть процесс композиции. Композиционные связи в книге возникают как ответ на практически важные вопросы художественного оформления внешних элементов книги. Разберем их в соответствии с основными стадиями творческого процесса создания переплета, обложки, суперобложки или форзаца.

□ □

## **ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ**

### **О КОМПОЗИЦИИ И ПЛАСТИКЕ**

«Приемы построения обложки настолько разнообразны, что не только перечислить их невозможно — затруднительно даже свести их к нескольким, пусть даже многим типам. В самом деле каждый художник во всяком отдельном случае стремится создать что-то новое. Хочет, чтобы обложка новой книги не напоминала старых обложек, чтобы придумана и скомпонована она была не по испытанным, заезженным приемам».\* Эти слова одного из старейших книжников страны В. М. Конашевича, сказанные по поводу обложки детской книги, справедливы по отношению к любому произведению, которое создает художник. Поэтому было бы глубоко ошибочно пытаться в этой главе давать какие-то рекомендации о том, как и в каких случаях ему следует поступать при оформлении внеш-

\* «Искусство книги». Вып. 2. М., 1960, стр. 79.

них элементов книги. Никакой рецепт не заменит художнику творческой инициативы, не избавит от необходимости искать, экспериментировать, переживать муки и радости творчества.

Однако при всем этом нельзя отрицать, что успех художника во многом зависит от целеустремленности его творческих исканий, от правильной методической организации работы. Бесцельные поиски — это блуждание в потемках, а отсутствие методических основ в творческом процессе приводит к напрасному расходованию творческой энергии. Поэтому кажется важным и своевременным в разговоре о художественном оформлении советской книги уделить место проблемам методического характера и, по мере возможности, рассмотреть их в применении к переплету, обложке, суперобложке, форзацу. В подавляющем числе случаев эти вопросы касаются композиции.

«Композиция есть осознанная автором форма своего творческого замысла во всех его слагаемых», — писал К. Ф. Юон. Для художника книги его определение композиции раскрывается как задача выявления художественно-полиграфическими средствами идеи оформления, возникшей на основе изучения произведения и характерных особенностей издания.

Выше было установлено, что замысел художника может строиться на отражении разных сторон произведения — идеи, темы, сюжета — или типовых особенностей данного вида литературы. Было также сказано, что различные художественно-образные средства могут с разной полнотой отражать связь оформления с содержа-

\* К. Юон. «О живописи», стр. 168.

нием книги — в одних случаях прямо, конкретно, в других косвенно, ассоциативно. Целесообразность того или иного пути подсказывается издательской задачей, заранее предопределенным воздействием на читателя.

Постараемся рассмотреть особенности композиции, акцентируя внимание читателя на том, что непосредственно связано с оформлением внешних элементов книги, избегая по мере возможности рассмотрения проблем общей теории композиции, которая как художественная дисциплина еще не сформировалась. Однако в рассмотрении частных проблем книжной композиции уйти от них совсем трудно. Но анализ этих вопросов пока не может быть свободным от известной субъективности. Поэтому постановка некоторых из вопросов книжной композиции дается в дискуссионном плане.

#### О СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ И ФОРМЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Художник, сформировав общее отношение к книге, начинает создавать переплет или обложку, суперобложку, или форзац с выяснения того, что на нем будет изображено: шрифт, орнамент, или какой-либо рисунок. Каждый из этих элементов может быть главным, но может быть и подчиненным, второстепенным в общей композиции, помогающей читателю в его знакомстве с книгой. Знакомство это происходит в определенной последовательности: читатель может «входить» в книгу, сначала познакомившись с суперобложкой, затем перейти к переплету, от него к фор-

зацу и далее углубиться в рассматривание страниц книжного блока. Этот процесс требует известного времени, причем встреча с каждым из названных элементов вызывает у читателя определенную реакцию, зафиксированную в цепочке им увиденных образов. По аналогии это можно сравнить с кино или театром, где пространственно-временная смена картин и действий образует в сознании зрителя целостный образный рассказ, который должен быть построен на четко рассчитанном ритмическом ходе. В нем чередуется действие и паузы разной протяженности сценического времени.

Нечто подобное должно быть и в книге. Ядро ее — литературное содержание — оформляется художником и полиграфистом с таким расчетом, чтобы не затруднить, а облегчить чтение, движение в глубь книги. Думая о создании комплекса книжного оформления, художник никогда не может претендовать на то, чтобы его работа отвлекала читателя, подменяла собой написанное в книге. Ведь художник выступает здесь не как соперник писателя, а как его умный и тактичный соавтор. Располагая особыми средствами воздействия на зрителя, он направляет их на достижение общей цели.

Но что же может привести читателя к лучшему пониманию смысла книги? Образное решение, которое в максимальной степени отражает содержание произведения? Или что-то иное?

Обратимся к опыту наших художников и попробуем найти в нем ответ.

«Большой неловкостью было бы со стороны художника изобразить на обложке, скажем, основное собы-

тие сказки или повести. Неинтересно уже читать книжку, если известно, что в ней произойдет, чем все кончится, если самое существенное уже рассказано на обложке»\* — пишет В. М. Конашевич. В. А. Фаворский утверждает: «Но и надпись и изображение на переплете, указывая вход и говоря в самых общих чертах о содержании книги, не должны как бы забежать вперед и давать в изображении главный момент во всех его живописных подробностях».

И далее: «Невозможно на переплете дать трагическое лицо героя; его встречаешь подготовленным только в конце книги»\*\*.

Полное совпадение во мнениях по поводу изображений на переплете и обложке у двух наших крупнейших мастеров книжной графики неслучайно. Оно определено глубоким пониманием и общих законов искусства, и ясным представлением о функциях, которыми наделены в книге элементы ее внешнего оформления. Трудно что-либо прибавить к сказанному Фаворским и Конашевичем. Их опыт предостерегает художника от спекуляций внешним эффектом, от стремления все «разжевать», он нацеливает на решение серьезных художественных задач.

В чем же они заключаются? Обратимся опять к статье В. А. Фаворского. «Изображение на переплете должно быть очень выразительным, но как бы в силуэте, в так называемом декоративном решении, не нарушающем поверхности пространственной глубиной живописной картины или живописного портрета,

а лаконично дать как бы герб книги, ее изобразительный лозунг, в плоскостном решении используя фактуру и цвет переплета»\*. В этой фразе выражено желание видеть изображение на переплете тематически и идейно обобщенным, дающим книге как бы эпиграф. Однако декоративность, выразительность формы рассматриваются здесь как средства придания изображению художественной активности.

Перед художником всегда стоит задача дать острое запоминающееся образное решение. Оно может быть таковым и по раскрытию смысла книги, и по передаче характеристики ее стиля, если речь идет о художественной литературе. При этом очень важно, чтобы все элементы книжного оформления, начиная от суперобложки, составляли гармоничный ряд, где все заранее предусмотрено и определено по тональности. Нецелесообразно допускать дублирование изобразительных решений. При сюжетно-тематическом типе решения суперобложки, например, в большинстве случаев отпадает необходимость в аналогичных изображениях на переплете и форзаце. Уместнее в этом случае, вероятно, дать шрифтовой или символический переплет и декоративный форзац. Чтобы не было перегрузки изобразительного многословия, нужно внимательно следить за соотношением пропорций во внешнем и внутреннем оформлении книги. Например, издания, в которых много иллюстраций, едва ли нуждаются в таких же сложных сюжетно-тематических композициях на переплете или обложке. Исключением

---

\* «Искусство книги. Вып. 2. М., 1960, стр. 80.

\*\* Там же, стр. 62.

---

\* «Искусство книги». Вып. 2. М., 1960, стр. 62.

может быть только книга для самых маленьких детей, где изобразительный рассказ нередко преобладает над литературным.

#### ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ И ВЗАИМОСВЯЗИ ЭЛЕМЕНТОВ ВНЕШНЕГО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ

Определяя формат издания и его объем, издатель дает художнику самые главные композиционные параметры, в которых должен реализовываться замысел художника. Однако часто формат издания, охарактеризованный высотой и шириной сторонки переплета или обложки, представляется художнику как изобразительная двухмерная поверхность, лишенная какой-либо массивности, толщины. Она становится в этом случае пресловутым «живописным полем», на котором с большим или меньшим чувством краев размещается шрифт или рисунок. Почти механически к нему компоновывается корешок, расцененный как своеобразный дозесок к сторонке. Благополучное, на первый взгляд, решение проявляет свои недостатки тогда, когда оригинал становится переплетом или обложкой реальной книги: он оказывается слишком легким или тяжелым для данного объема, случайным, нерассчитанным на оформление книги как трехмерной вещи.

Очевидно, что представление об объемности тома, должно органически войти в сознание художника на всех стадиях творческого процесса. Без этого он не может в полной мере решить основные характеристики пластического решения композиции, масштабные соотношения частей, звучание цвета, игру фактур,

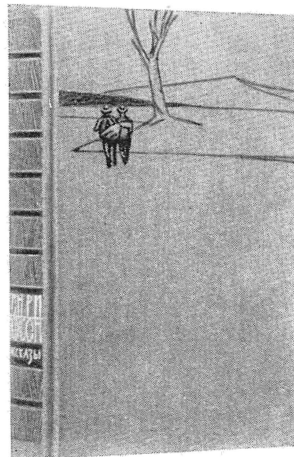
ритм организации целого. Помните об объеме книги важно при оформлении и переплета, и суперобложки, и обложки (хотя она применяется в малообъемных изданиях), и форзаца. Но не только о физическом объеме, но и о его конструкции. Ведь далеко не безразлично, например, какой корешок у книги: прямой, или круглый, какой обрез блока — ровный или торшонированный, белый или окрашенный, обрезаны ли переплет или обложка вместе с книгой, или у них есть кант и т. д.

В зависимости от всех этих условий изображение может меняться, варьироваться, стремиться то уплощаться, то круглиться, то становиться пространственным, находя для себя строго определенное место и масштабы.

Лучшие наши художники никогда не игнорировали трехмерности книжного блока. Поэтому их работы отличается архитектурная стройность и законченность во всех деталях по отношению к целому. Анализ шедевров книжного оформления дает возможность утверждать, что при оформлении книжного тома как объема существует два основных типа решений.

В одном случае художник стремится конструктивно оформить грани книги, акцентируя ее основные поверхности, создающие объем. Он подчеркивает их, стремится заставить каждую заговорить контрастно по отношению к другой. При этом часто делается прямой корешок, его можно усилить фактурной разработкой, — декорировать орнаментом или создать своеобразный узор шрифтом, противопоставив ему спокойное оформление сторонки. Или наоборот, центр тяжести переносится с корешка на крышки.





А. ВАСИН. Суперобложка.  
Переплет. 1961.



Контрастное сопоставление поверхностей, образующих книгу, может быть достигнуто и иными путями: цветом, расположением строк и т. п. Так поступают в тех случаях, когда книга невелика по формату и объему, а художник считает нужным сделать томик весомым, ощутимым в руке предметом. Иногда таким путем идут в оформлении не только переплета или обложки, но и сравнительно редко применяемого у нас книжного футляра. В малообъемных изданиях массового типа, крытых обложкой при шитье втачку, также возникает потребность выразить грани книги.

Иначе поступает художник тогда, когда он ищет в характеристике книги непрерывности и плавности движения по ее поверхности. Эта потребность возникает особенно часто в больших и объемных изданиях. В этих случаях чаще всего применяется круглый корешок, он сообщает более спокойные очертания тому, скрывает его толщину. Или, например, раньше в составных переплетах (типа № 8) корешок делали шире за счет сторонки для того, чтобы изменить зрительное представление об объеме книги. Сейчас иногда для этой же цели название книги пишут на сторонке



В. ФАВОРСКИЙ. Суперобложка. 1960.

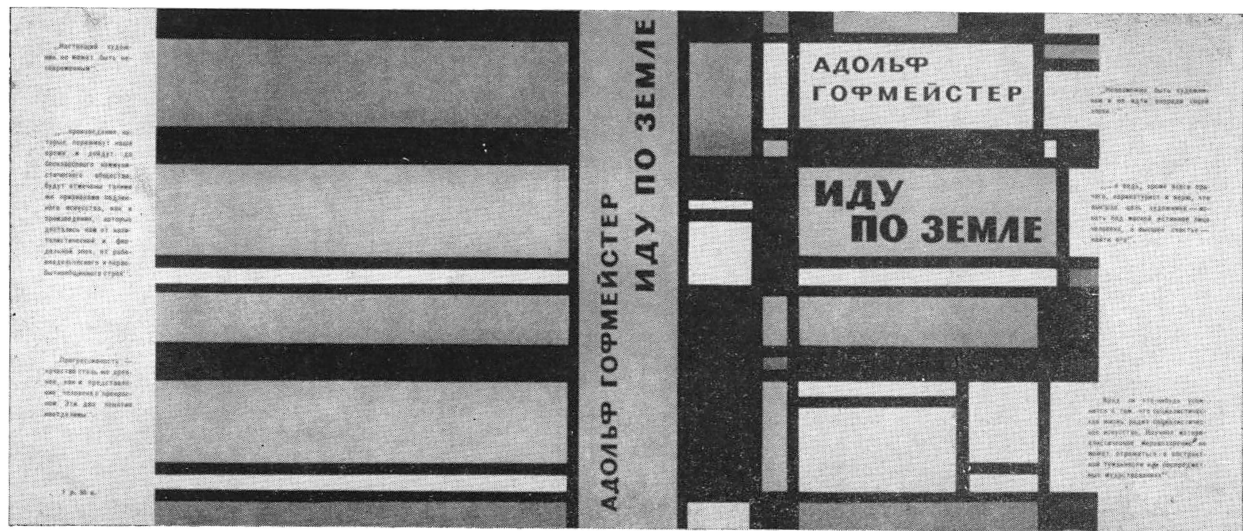
вдоль корешка, сглаживая этим переход в глубину. Таким образом, в сознании зрителя как бы гасится представление о реальной толщине книги.

Умелым применением различных приемов художник способен сделать многое для того, чтобы оформляемое им издание стало организованным по пропорциям, как хорошая архитектурная постройка. Однако

сказанное выше — лишь часть того, что может быть методической основой для понимания задач оформления книги как вещи.

Сами задачи сложнее и разнообразнее. Например, композиция суперобложки, которая теснейшим образом должна быть связана с оформлением переплета, все же имеет свои особенности. Нагруженная декоративными и изобразительными элементами, суперобложка часто рассматривается лишь как изобразительное поле для них и расценивается как лист бумаги, обернутый вокруг книги.

Это неверно, потому что, обертывая суперобложку вскруг книжного тома, мы тем самым расчлняем ее поверхность на три части: верхнюю (фронтальную), боковую (корешковую) и заднюю. Мало того, в результате образуются еще две поверхности, обращенные внутрь книги, — клапаны. Если разобраться, то все эти части далеко неравноценны и по порядку восприятия их зрителем, и по смысловому значению, и по форме и пропорциям изобразительной поверхности. Важнейшие из них — фронтальная сторона и корешок. Они несут на себе информацию, дающую представление читателю о книге, они могут содержать рекламные элементы, важные с точки зрения книжного распространения и, наконец, могут содержать более или менее полный изобразительный рассказ о содержании книги. Однако суперобложку можно использовать еще полнее. Клапаны ее и даже внутренняя, повернутая к книжному тому часть, представляют собой емкую изобразительную поверхность, на которой могут быть помещены аннотации, объявления и т. д. В таком случае суперобложка превратится



Ю. ВАСИЛЬЕВ. Супербложка 1964.

в сложное целое, где соподчинение частей будет решаться в плане архитектурного единства, способствующего выявлению функций каждого ее элемента. Подчеркивая в различии частей тему функционального членения листа суперобложки, художник в ритме пропорций, в цвете, в нагрузке уточняет логичный характер этого членения. Отсюда может рождаться своеобразие всего творческого замысла.

Также оригинально может проявить себя в композиции и идея слитности, которая в ряде случаев реализуется как принцип художественного подобия (но не обезличивания) функционально различных частей целого.

Не меньший интерес для художника представляет форзац. Он, как элемент, связывающий книжный блок с переплетом, чаще всего не оформляется как ориги-



Д. БИСТИ. Суперобложка. 1959.

нальное художественное произведение. Это оправдано его служебной ролью и местом в книге. Но тем не менее можно найти массу примеров, когда форзац становится поверхностью, которая используется художником для декоративных целей, для познавательных, или для сюжетного рассказа.

Однако вне зависимости от того, что находится на форзаце: шрифт, орнамент, рисунок, пластический

характер изображения диктуется двухмерностью плоского форзаца,—листа бумаги, согнутого пополам. И в тех случаях, когда форзац расчленен на две части фальчиком-окантовкой, он тоже остается плоским. Это его своеобразие обязывает художника внимательно относиться к организации композиции. Причем немало важную роль играет и то обстоятельство, что форзацев в книге два: передний и задний. Один помещается как бы у входа, второй у выхода из книги. Логика подсказывает, что для форзацев сюжетного характера вряд ли целесообразен повтор композиций. Это равносильно тому, что на концовке дается то же изображение, что и на заставке. В тех случаях, когда форзацы используются для познавательных элементов: таблиц, карт, схем, их тоже всегда лучше делать разными.

Иное дело декоративные форзацы, которые чаще всего бывают, одинаковыми. В этих случаях они как бы замыкают внутренний архитектурный ансамбль и являются мостиком к переплету, суперобложке. Общая организация их здесь проявляется в созвучии цветов и фактур, в ритме и стилиевой общности.

На характер оформления форзаца может сильно влиять суперобложка, которая накладывается на него своими клапанами. Желательно поэтому их рассматривать в непосредственной композиционной связи, организуя ансамбль на контрасте или подобии этих элементов.

Проведенный анализ архитектурных особенностей в композиции внешних элементов книги преследовал две цели. Во-первых, доказать необходимость понимать книгу и оформлять ее как трехмерный предмет.

Во-вторых, наглядно показать значение архитектуры применительно к отдельным объектам оформления — переплету, суперобложке, обложке, форзацу.

#### ОСИ И ЛИНЕЙНЫЕ СВЯЗИ В КОМПОЗИЦИИ

Ось композиции представляет собой мнимую линию, проходящую через композиционный центр в направлении главного движения. Обычно говорят о трех основных осях — вертикальной, горизонтальной или диагональной. Композиция, построенная по какой-нибудь из этих осей, обладает свойством организовывать движение глаза зрителя в определенной последовательности, которая является результатом многовекового опыта человеческой практики.

Устремленные вверх деревья и постройки, вертикальное падение тел и т. п. — явления, которые постоянно наблюдает человек, обусловили то, что гармонично организованная по вертикальной оси композиция порождает в нас впечатление стройности, статичности и величия.

Композиция по горизонтали в какой-то мере отвечает нашему представлению о спокойном, равномерном движении. Самая динамичная — диагональная композиция развивается в глубину, в пространство.

Ось может быть одна, но их может быть и несколько, когда в композиции имеется несколько направлений движения. Однако не только изображение имеет осевую организацию. Сама изобразительная плоскость (сторонка переплета или обложки) характеризуется определенной осевой структурой. Вытянутый по горизонтали или вертикали прямоугольник дает



Б. ШЕЙНИС. Форзац. 1963.

зрителю осязаемое ощущение вертикали или горизонтали, как доминанты. Это влияет на строй изобразительной композиции, на структурную осевую ее характеристику.

Построение композиции может быть симметричным и ассиметричным по отношению к центральной оси обложки или переплета. Чаще всего встречается билатеральная (равносторонняя) композиция, которая стро-

ится от центральной оси. Билатеральность не обязывает художника абсолютно точно соблюдать математическое равенство левой и правой сторон изображения, т. к. главную роль в изображении играет зрительное равновесие.

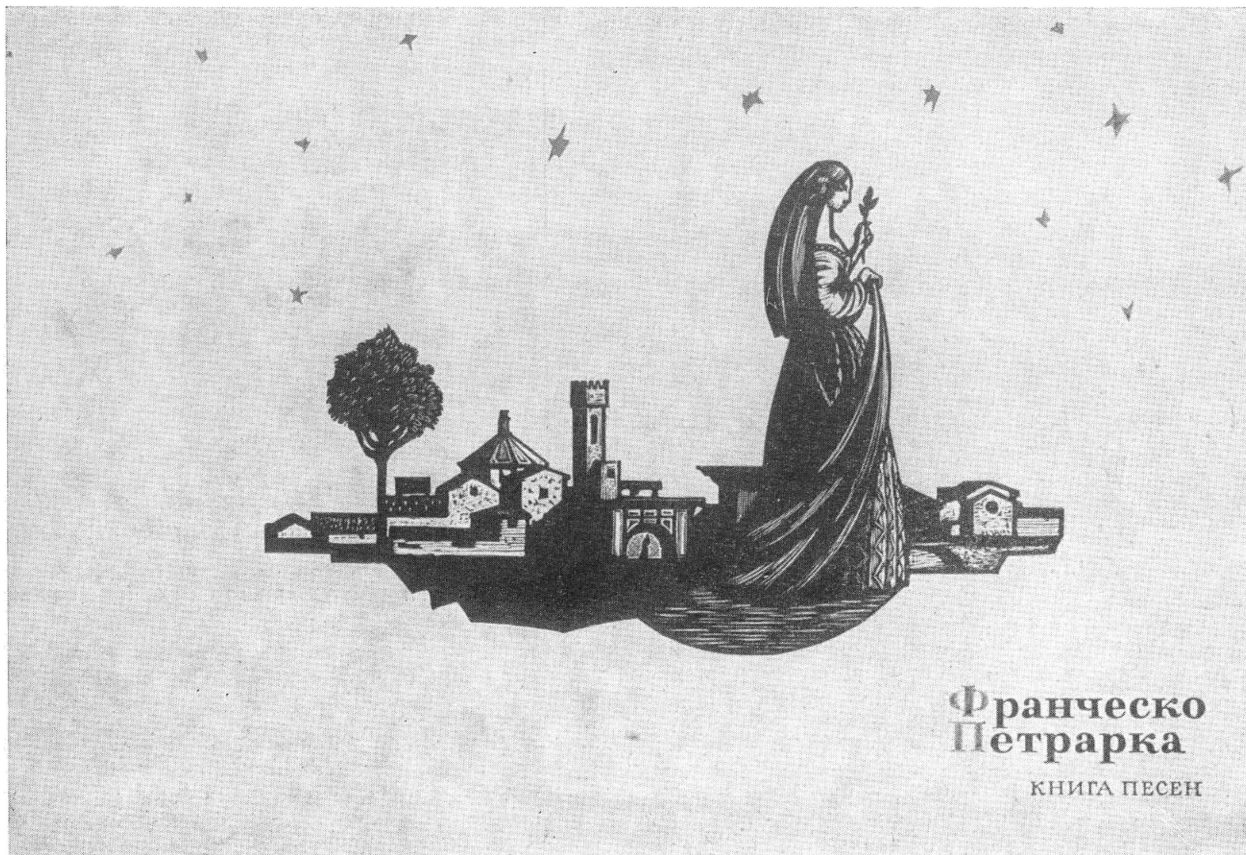
Статичная монументальность симметричного построения так же, как и динамичность асимметричного, является одним из средств образного выражения. Так, в большинстве книг политической и научной литературы, оформляемых шрифтом, для создания образной характеристики пользуются симметричной композицией.

Помимо осевой организации изображения в композиции имеют большое значение линейные связи, которые показывают систему расположения элементов на изобразительной плоскости. Она может быть замкнутой в круг, в овал, в квадрат, в треугольник и т. д. Каждая из этих композиционных схем имеет свои образные особенности, заставляющие зрителя воспринимать изображенное художником в последовательности, определяющей весь характер движения внутри композиции.

Но не будем детально анализировать особенности тех или иных композиционных схем. Отметим лишь, что различные варианты линейных связей элементов в изображении должны вытекать из правильно понятой идейно-тематической основы изображения, из его сюжетных связей и комплекса изобразительных средств, принятых художником. При организации ком-

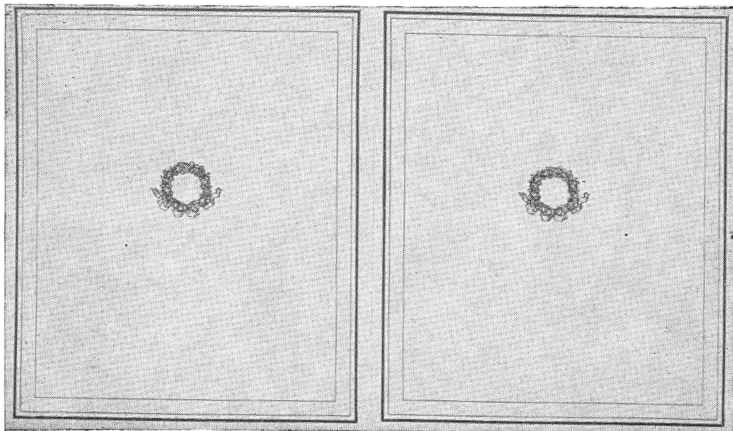


А. ГОНЧАРОВ. Переплет. 1953. А. ГОНЧАРОВ. Суперобложка. 1963.



Франческо  
Петрарка

КНИГА ПЕСЕН



Б. ЗЕМЕНКОВ. Форзац. 1937.

позиционного центра художник должен сконцентрировать свое внимание на том, чтобы этот смысловой, идейный узел изображения получил художественный акцент во всех элементах построения.

Линейная композиция очень часто подсказывает художнику путь построения (или контроль) наиболее целесообразной художественной системы. Объективные законы зрительного восприятия иногда могут дать конкретные, рецептурные указания для построения. Например, известно, что зрительный центр располо-

жен на обложке или переплете несколько выше геометрического, что существуют математически точные выражения наиболее гармоничных для глаза отношений («золотое сечение»), что длина вертикальных и горизонтальных отрезков воспринимаются по-разному (вертикальные отрезки кажутся короче), что наклон линий под разным углом заставляет взгляд скользить по ним с различной скоростью и т. д.

Художник, сознательно работающий над организацией изобразительных элементов на плоскости, должен стремиться к использованию в композиции указанных психофизиологических факторов.

Композиционные связи настолько сложны, что их выявление возможно лишь в творческом процессе, где присутствует множество объективных и субъективных факторов. Они в равной степени касаются и художественного восприятия мира, и художественно-образного пластического его отражения. Попробуем разобраться в этом сложном вопросе.

#### ТИПЫ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Многообразие мира, который нас окружает и который становится предметом изображения художника, фиксируется в пластических образах. Основная их особенность, если говорить о живописи и графике, заключается в том, что материализуясь на плоской (или иной) поверхности, они так или иначе дают нам художественное представление о различных предметах и пространстве, в котором те существуют. Это не значит, что в конечной цели художник хочет добиться лишь иллюзии в передаче изображаемого.



Художественность пластического изображения раскрывается в отборе тех качеств предметно-пространственного мира, которые дают повод художнику для открытия характерной выразительности, для обобщения, для выделения эстетически ценного.

Художественность возникает в процессе творчества как результат пластического познания объекта изображения и как результат выявления функциональных особенностей создаваемого произведения или оформляемого предмета.

Можно отметить, что в искусстве, с самого древнего времени существовали одновременно или сменяя друг друга две системы видения (или художественного восприятия) реального мира. Одна из них основана на том, что художник воспринимает мир предметно, уделяя преимущественно внимание оценке конструктивных качеств предметов. Пространственность, как воздушная среда, не играет для него существенной роли. Вторая система опирается на восприятие пространства как реальной среды, воздуха, ощущаемого прежде всего оптически. Предметность отступала для художника на второй план.

Самыми характерными представителями пространственной системы видения были импрессионисты. Пространственность очень сказывалась и в живописи барокко. Предметным видением обладали в большей степени русские иконописцы, восточные художники, а также мастера Возрождения, особенно немецкого. Нетрудно заметить большую разницу между произведениями, относящимися к одному и тому же типу художественного видения. (В предметном типе сравним, например, Дюрера и Рублева). Это заставляет задуматься

не только над тем как видят художники действительность, но и как ее отражают, какой пластический тип изображения они культивируют в своем творчестве.

При этом можно говорить о трех разновидностях пластического выражения. Они проявляются при оценке того, что отбирает художник как главный мотив художественной разработки, что он старается выявить и акцентировать.

В пластических изображениях первого типа силуэтно-плоскостных — художник старается донести до зрителя общую силуэтную характеристику предмета, как своеобразную проекцию на изобразительную поверхность. Цветовые пятна изображения зрительно параллельны поверхности, на которой они нанесены. Однако форма этих пятен, их окраска, фактура позволяют создавать изображение с цветовыми планами, выступающими или уходящими в глубину. Благодаря этому образуется то художественное пространство, которое способно вызвать у зрителя представление о протяженности реального пространства, о всех реальных качествах трехмерной конструкции изображенных предметов. Это дает повод утверждать, что силуэтно-плоскостная система пластических изображений может служить реалистическому искусству, художественному познанию мира.

В пластических изображениях второго типа — объемном, при помощи графического или живописного рассказа о строении отражаются представления об их физической форме. Это своеобразный художественный рассказ о топографии формы или сочетания форм. Форма, объем возникают в представлении зрителя как художественная ценность. Художник сознательно орга-

низует ее пространственность расстановкой предметов в глубину. Это мнимая глубина, которая рождается как результат нашего знания физического пространства, в котором существуем мы сами. Моделируя форму предметов светотеню или иным способом, мастер «лепит» объемную форму предметов, добиваясь большой убедительности в своем реалистическом рассказе о действительности. Это можно проверить на классических произведениях эпохи Возрождения (живописных или графических), на работах таких художников современности, как, например, В. А. Фаворский.

Обе пластические системы, о которых говорилось выше, основаны на предметном видении художника. Третья — на пространственном.\*

Ее можно назвать также условно пространственно-живописной. Пластическая характеристика изображений, сделанных в этом ключе, раскрывается зрителю как рассказ об изменении цвета и формы предметов, погруженных в воздушную среду. Задача художника в этом случае — передать данные оптического наблюдения, непосредственно зафиксировать реальные пространственные явления. Однако нельзя эту задачу сводить к созданию иллюзорного изображения. Такое изображение лежит за гранью художественности: оно лишено стремления к сознательному отбору явлений

---

\* В нашей литературе можно найти очень ограниченное количество работ, в которых анализируются особенности пластики художественного изображения. Нет работ, в которых с достаточной полнотой и ясностью освещены вопросы художественного восприятия мира и его отражения. Поэтому многое из того, что будет сказано ниже по этому поводу, может вызвать споры. Автор вынужден оговориться, что цель приведенных им кратких рассуждений не столько решить указанные вопросы, сколько поставить их.

и качеств предметно-пространственного мира. Оно не считается с особенностями материала и для него чуждо выражение функционального назначения произведения. Поэтому о нем в дальнейшем не будет речи.

Говоря о пространственно-живописной системе пластических изображений мы имеем в виду произведения таких художников-реалистов, как Рембрандт, Веласкес, как Рокотов или Суриков. В их творчестве, так же как в творчестве французских импрессионистов, пространственно-живописная пластика оживала как мощное художественно-образительное средство отражения реального мира, наполненного движением живых форм, трепетным колебанием воздушных масс, игрой света и тени.

Книга, несмотря на свою кажущуюся камерность, всегда вмещала в себя все богатство и разнообразие способов пластического отражения. В лучших образцах книжной графики можно найти немало примеров замечательных реалистических решений. Пластическая форма их способствовала не только высоко художественному отражению жизни, но и передаче стиливых особенностей литературного произведения, ибо и оно обладает пластическими качествами. Мало того, пластическая организация изображения на плоскости бумажного листа, на переплете или обложке, позволяла всегда выявлять архитектурные качества издания.

Намеченные в классификации грани между силуэтно-плоскостным изображением, объемным и пространственно-живописным мы не хотели бы представлять как нечто застывшее, неподвижное. Это относительно устойчивые формы изображений, типы их, они не исключают, а наоборот, допускают возможность существования множества переходных форм, вариантов.

В книжном искусстве это можно наблюдать со всей очевидностью хотя бы потому, что на переплете, обложке, суперобложке, на странице внутри издания могут одновременно сосуществовать несколько различных пластических систем, которые оказывают друг на друга довольно сильное влияние. В стремлении к общей целостности художник книги должен чутко следить за всеми связями, не игнорируя ни одной из них. Это касается и связи с краями изобразительной поверхности и с материальным объемом книжного тома.

В самом деле, если вспомнить, какое значение придавал учету массивности и трехмерности книги, то естественным будет интерес к организации на ее крышке логично построенного пластического единства всех элементов: шрифтовых и изобразительных. Заботясь об этом художник-оформитель может строить свою композицию на однородных или разнохарактерных по пластике изображениях. Первый путь обычно избирается тогда, когда композиция базируется на силуэтно-плоскостной системе, органически близкой природе шрифта, в котором очень слабо моделируется объемная и, тем более, пространственная форма.\* Поэтому в наше время художники так часто обращаются к силуэтно-плоскостным решениям, видя в них наиболее логичный путь к достижению единства всех компонентов. При этом художнику без всякого труда удастся закрепить изобразительную поверхность, подчеркнуть ее материальность, добившись нужной архи-

---

\* Может быть точнее — пространственной цвето-светотеновой, но для краткости мы будем пользоваться выше приведенным термином.

тектонической выразительности. Это бывает особенно необходимо при оформлении форзацев.

Силуэтно-плоскостное изображение, положенное в основу композиции, может обладать сильно развитыми декоративными свойствами: цветностью, богатством фактур, динамичностью ритмического строя. Эти качества помогают книге выполнять рекламно-пропагандистские функции, делают ее доступной для восприятия на расстоянии. Однако это не значит, что силуэтно-плоскостная система должна быть монопольной в оформлении книги. Очень часто возникает потребность в трактовке книги при помощи, например, объемного изображения. Одной из причин обращения к объемной пластической системе может быть стиль литературного произведения, избранная писателем пространственно-временная система.

Сочетать обычное изображение с плоскостным шрифтом довольно сложно. Он «придавливает» изображение или, как чужеродное тело, разрывает его и пространство, путает планы и т. д. Вероятно, это происходит тогда, когда шрифт попадает в своеобразное «поле притяжения» объемного рисунка.

Дело в том, что рельефность изображения активно воздействует на пространство бумажного листа, присваивает какую-то его часть, как пространство, в котором живут созданные рукой художника изображения предметов. Заметить эту «агрессию» художник может, если он проделает простой опыт — вырежет паспарту с разными окошечками и будет при их помощи обрамлять объемный рисунок. Тогда он убедится, что в одних случаях оставленного пространства окажется мало, в других — много. Найденное равновесие даст те поля

изображению, то пространство, которое мы назвали «полем притяжения». И вот оказывается, что когда шрифт вторгается в это пространство или накладывается на предмет, то нарушается целостность композиции, ее логика. Однако можно все-таки организовать единство и в композиции из объемных и плоскостных элементов. Оно возникает тогда, когда шрифт ложится на поверхность бумаги, решенной как база для объемного изображения — как в барельефе. Но можно подобрать также и рисунок шрифта, который даст буквам массивность и некоторую объемность, подобную той, которой обладает изображение. Тогда шрифт станет предметным и пластические противоречия отпадут сами собой.

Интересен случай, когда на переплете строится настоящий барельеф. Тогда сторона книги становится скульптурной формой, а шрифт ее принадлежностью. Наличие фиксированной исходной плоскости дает возможность скульптору значительно сильнее, чем в круглой скульптуре выявить пространство, его глубину, благодаря его проекционной конструкции. В самом деле, если в барельефе для того, чтобы дать представление о длине здания в 15—20 метров достаточно правильно построить в масштабе его перспективу и найти меру рельефности по отношению к другим элементам, то в круглой скульптуре для достижения такого же эффекта необходимо будет создать объемную модель этого здания. Сочетание шрифта с пространственно-живописным изображением приводит к еще большим осложнениям. Его глубина не должна разрушаться плоским шрифтом. Поэтому так часто в подобных случаях шрифт помещается на кар-

тушах или плашках, изолирующих его от изображения. Нередко сам рисунок замыкается в рамку или ограничивается плоским фоном. Но как бы то ни было, пространственно-живописное изображение имеет все права гражданства в книге. Особенно часто оно применяется в изданиях для детей.

За последние годы в книжное оформление прочно вошла фотография. Она представляет собой в большинстве случаев также пространственное изображение. Шрифтовые надписи в композиции на фотообложке делаются с учетом особенностей, о которых говорилось выше.

Соединяя в композиции разнообразные типы изображений, художник каждый раз имеет дело с гибкой, не поддающейся догматической регламентации, системой. Чем больше в ней компонентов, тем сложнее их организовать в целое. Но эта сложность часто дает то богатство пластической содержательности, которой отличается каждое настоящее произведение реалистического искусства.

#### О ЦВЕТЕ И ТОНЕ

Пространственная ясность изображения, конструктивная выразительность — необходимы в художественном произведении. Но полнота эстетического ощущения от рисунка или картины во многом усиливается, если ввести цвет. Цвет — могучее средство выявления пространства и формы. Он характеризует окраску предмета, может оказывать сильное эмоциональное воздействие на зрителя и т. д. Аналогичными качествами обладает и тон, который, являясь средством

формирования пластической характеристики изображения, дает возможность создавать развитое светотеневое изображение.

Постараемся установить некоторые закономерности в применении цвета и тона как материально образных средств книжной графики.

Художники книги часто обращаются к цветному изображению для того, чтобы создать яркий и запоминающийся художественный образ, связанный с содержанием литературного произведения. Однако в оформлении переплетов цвет проявляет себя не так, как в станковой живописи или даже в цветной иллюстрации. Технологические особенности воспроизведения изображения на переплете из ткани, например, требуют суженной цветовой палитры. А желание художника создать обобщенный и лаконичный образ, гармонично связанный со шрифтом, учитывающий объемность книги, ведет к поискам специфической системы использования цвета в книжной композиции.

Обычно эта система строится на цветовых пятнах, в которых ослабляется или вовсе исключается светотеневая трактовка формы. Страдает ли от этого реальность изображенного? Ни в коем случае: на смену светотени обычно приходит четкая конструктивность изображения, построенная на линии и пятне, точно найденном в силуэте.

Очень хорош для разбора такого решения переплет Д. Дубинского к книге А. Гайдара «Чук и Гек». Черный, белый, палевый и зеленый — вот весь арсенал средств, которыми пользовался художник, если не считать мастерски использованного им цвета самого коллора. Эти цвета тонко и интересно сочетаются меж-

ду собой, дают богатство колористического звучания, пространственность. Художник сознательно заставляет зрителя воспринять отобранные и обобщенные им цветовые пятна, как жизненную достоверность. В зимний серый день, в снегопад, глаз видит все контрастно, черно-бело, и этот контраст настолько силен, что скрывает в себе нюансы светотени, несущественные в данном случае. «Графичность» природы оправдывает усиленное художником упрощение силуэтной формы. Разноцветность неба и снега, как реальная действительность, воспринимается нами через отношение к белым башлыкам и снежинкам, кружащимся в воздухе. Эта белизна создает и планы, то есть конструкцию расположения предметов в пространстве. Как мы видим, никакой путаницы, искажения реального, здесь нет.

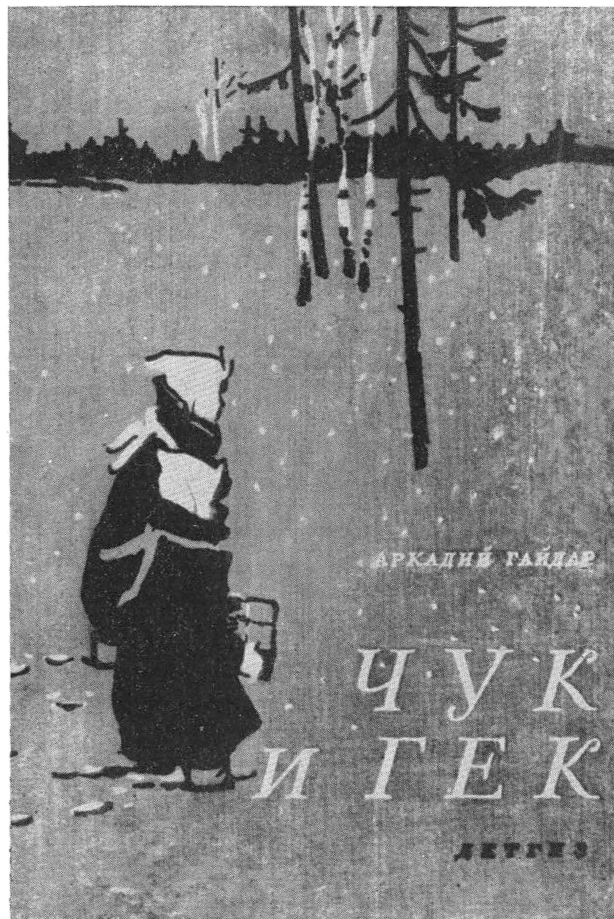
Но как жестоко мстит за себя нарушенная логика формы можно убедиться на примере оформления переплета книги В. Скотта «Квентин Дорвард». Рисунок, изображающий юного воина, сидящего на лошади на фоне древнего замка по цветной и тональной организации, решен неверно в принципе.

Метод цветовой организации куртки и светлых рукавов рубашки тот же что и в «Чуке и Геке», но лицо, волосы юноши, ноги лошади, решены светотенью, а как решена голова лошади, сказать точно вообще нельзя... В самом деле, белая она или это только свет резко окрашивает или освещает ее? Ответить на этот вопрос мы не сможем. Г. Филипповский совместил в одном рисунке элементы силуэтно-плоскостной системы с пространственно-светотеневой, не учтя логики их связи.

Выше было сказано, что при восприятии зрителем изображения в сознании человека сплетаются воедино ассоциативные, традиционные представления с чисто психологическими и физиологическими реакциями. Учитывая эту особенность восприятия, художник может завязывать нужный ему цветовой строй композиции, добиваться нужных эффектов: повышенного внимания к отдельным участкам изображения, смысловой акцентировки деталей и т. д.

В книжном искусстве широко применяется цветовой контраст как прием, позволяющий выделить композиционный центр, обратить на него внимание зрителя. Чаще всего этот контраст строится на противопоставлении холодных и теплых цветов, основных и дополнительных. «Выступающие» на плоскости теплые цвета воспринимаются в первую очередь и могут быть использованы художником очень активно и интересно. Примером этому может служить рисунок художника Е. Когана — на переплете книги М. Горького «В людях». Художник изобразил зимний нижегородский пейзаж — улочки, два-три дерева, ворон, церковный крест на заднем плане. Маленькая красная точка — освещенное окно — привлекает внимание и наводит на мысль о том, что быть может за этим окошком сидел молодой Горький и начиналась его трудная дорога «в люди». Контрастное сопоставление холодного синего фона к красному найдено художником очень точно и поэтому вся композиция приобрела большую выразительность.

Д. ДУБИНСКИЙ. Переплет. 1951.





Перейдем к анализу композиционных построений, в основе которых лежит светотеневое изображение. Светотень позволяет не только наглядно моделировать форму предметов, но и дает возможность выявлять пространственные отношения и состояние воздушной среды. Тональная шкала светотени может быть то растянутой от самого светлого до самого темного, то сжатой, приведенной всего к паре отношений. Во всех случаях при работе с тоновыми изображениями от художника требуется знание формы, умение обобщить ее и четко выделить основные светотеневые партии.

В рисунке Е. Кибрика на переплете книги Н. Гоголя «Тарас Бульба» характеристика формы дана в совершенстве, которое отличает мастера. Мощная лепка тенью вырывает главное в портрете — лицо, руки и оружие героя, на которых художник хочет сосредоточить внимание зрителя. Свет в рисунке резко контрастирует с тенями и это создает напряженную, полную движения, живописную систему контрастных пятен.

Часто в изображение вводится и третий цвет. Тогда вся система светотени раскладывается на три основных — свет, полутень и тень. В таком случае цвет разной темноты и качества выступает как тон.

Для более полной светотеневой характеристики художники иногда обращаются к широкой тональной шкале, которая нередко строится на основе штриховой моделировки. Особенно часто такие решения применяются для переплетов с бумажным покрытием, для обложек и суперобложек. На тканевых переплетах вос-

---

Г. ФИЛИППОВСКИЙ. Переплет. 1953.

произведение штриховки затруднительно из-за технологических особенностей производства. В книжном искусстве и цвет и тон раскрывают свои богатейшие пластические возможности. Их освоение неразрывно связано с сознательным стремлением к художественной выразительности, к цельности всех слагаемых системы форма—содержание.

□ □

### **МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ВНЕШНИХ ЭЛЕМЕНТОВ КНИГИ**

Ставя перед собой конкретную художественную задачу, мастер книжного искусства продумывает и воплощает ее в творческом процессе создания оригинала для воспроизведения в тираже. Для того чтобы книга стала по-настоящему высоким образцом художественного и полиграфического искусства, важно добиваться совершенства и в стадии ее технического завершения — в типографии.

Процесс полиграфического производства книги и особенно ее внешних элементов — переплета, форзаца, суперобложки и обложки — имеет ряд особенностей, которые оказывают сильное влияние на общий художественно-оформительский результат. Знать их должен и художественный редактор и художник. Именно поэтому мы обратимся к анализу некоторых вопросов воспроизведения изображений на внешних элементах книги и материалов, при помощи которых это делается.

Из всех материалов, применяемых в полиграфии, наиболее важными для нас являются те, которыми

печатаются изображения (различные переплетные краски) и те материалы, на которых они печатаются (ткань, кожа, бумага, картон, пластмасса и т. п.).

Начнем с полиграфических красок. В зависимости от состава и способа употребления их можно разделить на две основные группы: жидкие переплетные краски и сухие краски или пленки. Если первая группа красок по своему составу и свойствам во многом напоминает обычные печатные и масляные краски, применяемые в живописи, то сухие краски отличаются от них очень сильно. По технологическим качествам эти краски можно различить на подложечные и бесподложечные. И те, и другие представляют собой пленки (краски или металла), которые приклеиваются к поверхности переплетного материала. Переплетные материалы можно разделить на бумажные, куда входят собственно бумага и имитации на бумажной основе под другие материалы; на ткани натуральные (холст, ситец, штапель и т. д.) и ткани технические, с покрытием (клеенка, ледерин, коленкор, гранитоль и т. д.).

Помимо этих материалов в переплетном деле иногда применяются и другие: кожа, целлулоид, пластмассы и т. д. Эти материалы по разным причинам не нашли широкого распространения в издательском переплете и обложке. Наиболее перспективной из них следует считать пластмассу, которая несомненно со временем займет надлежащее место в полиграфическом производстве.

Перейдем к рассмотрению художественных качеств полиграфических материалов и в первую очередь красок. Роль их чрезвычайно важна в процессе вопло-



щения оригинала художника в тиражном переплете или обложке, потому что они в той или иной степени изменяют характер изображения художника. Если при использовании обычных печатных красок на бумаге обложки и переплета с бумажным покрытием (№ 4 и 5) это изменение может быть почти незаметным, то в случае применения переплетных красок, а тем более сухих красочных пленок, эта разница становится огромной. Поэтому мы и остановимся главным образом на анализе художественных свойств этих красок.

Жидкие и сухие переплетные краски применяются чаще всего на тканевых переплетах для передачи, как правило, штриховых изображений: шрифта, орнамента или рисунка. Жидкие краски дают лучшие результаты при печати на тканях, которые изготавливаются без покрытия, содержащего жирные вещества — на натуральных тканях и аппретированном коленкоре. Печать этими красками на ледерине, гранитоле, клеенке и т. д. возможна, но результаты ее значительно ниже. Ведущиеся в этой области научно-исследовательские работы обещают в недалеком будущем изменить существующее положение.

Жидкие краски имеют ряд достоинств: они чрезвычайно разнообразны по цвету и допускают очень точную подгонку к цвету оригинала. Ими можно воспроизводить даже тонкие штрихи изображения. Они прочны, дешевы и удобны в механизированном производстве. Та особенность, что жидкие краски обладают некоторой прозрачностью и значительно впитываются в материал, сообщает им хорошую зрительную связь с тканью, на которой ими печатают. Переплет-

ные краски сохраняют внутри красочного слоя структуру плетения ткани, а это иногда очень ценно для художника.

В оформлении книги «Избранные стихотворения» Н. А. Некрасова художник С. Телингатер на корешке использовал русский орнамент из вышивок. Напечатанный жидкими переплетными красками, он органически соединился с тканью переплета, дав цельное художественное решение. Примером, доказывающим богатые возможности печати жидкими переплетными красками в смысле точности воспроизведения штрихов, может служить серия «Библиотеки приключений», в которой тонкие перовые рисунки отпечатаны без заметных потерь.

Сухие переплетные краски с этой точки зрения менее удобны — промежутки между штрихами забиваются краской, остаются заусеницы. Сухие краски чаще всего используются для тиснения по ледерину, дерматину, коленкору, реже — по бумаге и картону. По сравнению с жидкими, сухие краски дают поверхность, резко отличную от материала, на который они накладываются. Внутри красочного пятна поверхность сглаживается, становится блестящей или матовой (в зависимости от состава краски), т. е. приобретает свою собственную фактурную характеристику. Не следует думать, что это отрицательное свойство. Наоборот, умелое использование его дает художнику еще одно средство для получения своеобразных изобразительных эффектов, так как к сочетанию цветов добавляется еще сочетание фактур. В данном смысле можно провести аналогию между тиснением сухими красками и аппликацией.

Художник, учитывающий в своем замысле и особенности полиграфических материалов, обязательно задумается над тем, как использовать ему фактуру ледерина (или коленкора) в сочетании с краской. Он может решить свое изображение на родстве фактур или на их контрасте. Сознательное отношение к работе в обоих случаях может дать хороший результат.

В разобранном нами выше переплете книги В. Скотта «Квентин Дорвард» Г. Филипповский не учел фактурные качества фольги и поэтому вторая краска на изображении нарушает его единство. Зато на переплете книги «Чук и Гек» А. Гайдара качественная характеристика красок мастерски использована Д. Дубинским. На плоскости переплета всего четыре цвета, но все они звучат по-разному, именно благодаря разнообразию их фактурных качеств, очень тонко и умело использованных. Задний план — полоска леса, несколько берез и елей, смотрится спокойно и сдержанно, не вырываясь из общей серой гаммы. Этому художественному эффекту способствует то, что для печати рисунка взята палевая, зеленая и черная переплетная краска, сквозь которую видна фактура переплета, коленкора, помогающая органически увязаться им с поверхностью переплета. Зато две ребячьи фигурки переднего плана кажутся стоящими гораздо ближе к зрителю и смотрятся значительно материалнее, потому что их выделяют из общей композиции яркие белые башлыки, рукавицы и снежинки, крутящиеся вокруг. Для тиснения здесь использована белая светофоль, кроющая очень плотно, совершенно закрывающая фактуру ткани. Белой же фольгой отпечатано и название книги. Этот пример показывает, какое большое зна-

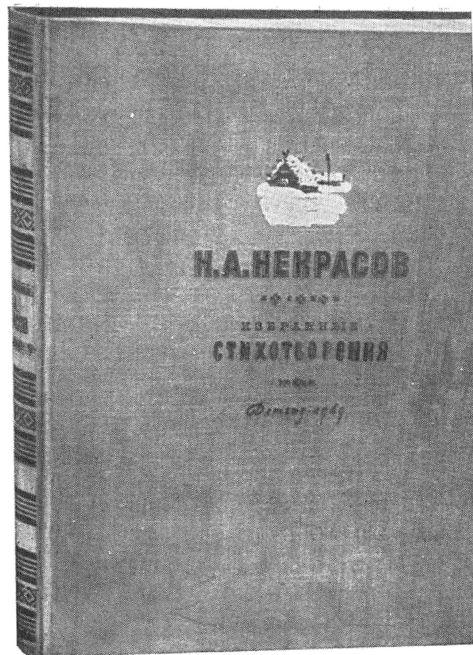
чение для правильного выявления художественной идеи имеет такой незначительный на первый взгляд фактор, как подбор красок и материалов.

Цветовая насыщенность сухих красок обычно значительно превышает насыщенность цвета жидких переплетных красок, фактурная поверхность которых способствует рассеиванию света. Поэтому сухие краски широко используются при создании декоративных книжных ансамблей, в частности орнаментальных.

Перейдем к анализу художественных и технических особенностей некоторых переплетных материалов — бумаги, тканей и т. д. Они часто имеют довольно хорошо выраженное «лицо»: фактуру, характеристику, толщину, эластичность. Порой особенностью натуральной ткани может даже быть в какой-то степени социальная принадлежность. В этом смысле по-разному могут восприниматься холст и парча, шелк и коленкор, батист и ситец. Далеко не безразлично, в какую из этих тканей будет переплетена, например, поэма Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Однако в настоящее время указанные натуральные ткани применяются редко, чаще всего тиражные экземпляры книг можно видеть переплетенными в коленкор, ледерин или иногда в штапель.

Ограниченность этого ассортимента существенно сокращает возможности наших художников в получении разнообразных художественных эффектов в оформлении массовых изданий. Совсем недавно ледерин очень однообразной выработки и расцветки был господствующим материалом. За последние годы на смену ему пришли коленкоры, которые стали выпускаться в сравнительно богатом ассортименте: дук, модерн,



С. ТЕЛИНГАТЕР. Переплет. 1949.

лощенный и т. д. Переплетенные в коленкоровые переплеты, книги выглядят довольно хорошо и позволяют художнику использовать широкую палитру оформительских приемов.

В дальнейшем ассортимент переплетных материалов будет несомненно расширяться — включать штапельные ткани и различные бумаги под замшу, сукно, пергамент и т. д., которые, кстати говоря, в прошлом были освоены нашей промышленностью. Огромное значение для увеличения выбора переплетных материалов имеет развитие химической промышленности. Она должна дать художникам и полиграфистам новые материалы, отвечающие самым высоким художественным и производственным требованиям. Экспериментальные работы, которые ведутся в этой области очень перспективны и важны.

До сих пор мы не говорили о бумаге и картоне. Бумага в книге настолько вошла в быт, что о ее изобразительных возможностях нередко забывают. А она не менее чем ткань может быть разнообразна по своим качествам.

Гладкие и тисненые, крашенные и белые, плотные и легкие, натуральные и обработанные бумаги, каждая по-своему, живут на обложке и переплете.

Бумага и картон имеют неограниченную область применения в массовой литературе. Различные армированные, торшонированные и крашенные бумаги в сочетании с рельефным тиснением и тиснением сухими красками несомненно могут сыграть большую роль в повышении качества оформления массовой книги.

Качества бумажных полиграфических материалов со всей полнотой проявляются и в художественном оформлении форзаца и суперобложки. Такой элемент, как форзац, сейчас оформляется с непростительным однообразием. Широкий ассортимент декоративных бумаг был бы настоящей находкой для художника,

который пока почти лишен возможности подобрать для форзаца книги бумагу необходимого цвета и узора.

То же можно сказать и о суперобложке, которая вместо того, чтобы предохранять книгу быстро рвется сама. Упрочнить ее можно прикаткой прозрачных пленок, которые значительно улучшают и ее внешний вид. Отрадно, что недавно для суперобложек стали применять такие материалы, как целлофан, полихлорвинил и т. д., и они уже входят в практику нашей полиграфии и дают художнику большой простор для поисков новых оформительских решений.

Чтобы поиски нового в искусстве книги опирались на реальные условия производства, художнику книги важно знать многое. Он должен ориентировать на те изменения, которые может претерпеть его замысел в тиражном экземпляре. Ведь тиражный переплет, например, как правило, изготавливается не в том материале, что и оригинал художника, таким образом, теряется часть качеств оригинала, но зато приобретает много новых образно-художественных качеств. Художественному редактору нужно определить условия, при которых выполнение переплета в материале наиболее эффективно выявит идейно-образные художественные качества переплета.

Современные переплетные репродукционные процессы обусловлены массовостью фабрично-машинного производства.

Любой репродукционный процесс состоит из двух частей:

1. Изготовление репродукционной формы и
2. Печатание (или тиснение) с этой формы.

В процессе обязательно участвуют: оригинал, репродукционная форма с него и материалы, при помощи которых (краски) и на которых (ткань, бумага, пластмасса) получается изображение. Исходным пунктом для воспроизведения изображения на переплете служит оригинал, выполненный художником. С оригинала изготавливается форма, которая в переплетных репродукционных процессах называется штампом.

Штамп для печати или тиснения представляет собой металлическую пластинку (чаще всего латунь или медь) примерно 7 мм толщины, на которой удалены пробельные места. Конструкция штампа зависит от характера тиснения (печати).

Различают два вида тиснения:

1. Плоскостное тиснение, выполняемое с помощью штампов, все печатающие элементы которых лежат в одной плоскости и, таким образом, в результате соприкосновения штампа с плоскостью переплета образуют изображение (красочное или слепое), все элементы которого также лежат в одной плоскости.

2. Рельефное (конгревное) тиснение, которое получается в результате деформирования переплетной крышки штампом, представляющим собой сложную богнутую рельефную форму. Для достижения большего эффекта с обратной стороны папки подкладывается матрица, которая помогает крышке заполнить все углубление штампа.

Содержание терминов «печать» и «тиснение» часто путают. Условимся считать, что под словом «тиснение» мы будем понимать тот процесс воспроизведения

изображения, который протекает при высоком давлении и нагреве, в то время как «печать» происходит в нормальных условиях, близких к условиям типографского печатания.

Тиснение может быть различных видов: блинтовое, рельефное (конгревное) и красочное.

Простейший вид тиснения блинтовое, то есть слепое, бескрасочное тиснение, основанное на использовании остаточных деформаций сжатия. Его назначение — сгладить фактуру переплетного материала. Блинт может использоваться как самостоятельный художественный прием оформления и как подготовительная операция для красочного тиснения. Блинт применяют также для сглаживания поверхности многоцветного изображения, чтобы все цвета, печатающиеся с разных штампов, лежали в одной плоскости.

Как самостоятельный прием блинт используется очень часто. Не сильно выделяясь на поверхности материала, он все же достаточно хорошо читается зрителем благодаря разным фактурам блинтованной и неблинтованной поверхности. Глубина выдавливания штампа играет в этом случае второстепенную роль, хотя чрезмерное углубление приводит к плохим результатам. Большое значение при блинтовом тиснении имеет главным образом площадь изображения — отношение ее к площади фона и очертание самого пятна. При неумелом пользовании бескрасочным плоским тиснением может произойти одно из неприятных явлений — инверсия блинтового изображения, которая заключается в возможности перестановки фигуры и фона. Фон может в этом случае воздействовать на зрителя сильнее, чем изображение.

Более сложный вид плоскостного тиснения — красочное. Для всех видов плоскостного тиснения конструкция штампа такая же, что и для бескрасочного. В зависимости от переплетного материала, от художественного эффекта, который предполагается получить, применяются краски различных видов. Печатание тертьми красками производится на обычных позолотных, автоматических и полуавтоматических прессах и на тигельных машинах тяжелого типа без подогрева.

Процессы тиснения и печатание оказывают активное влияние на общий художественный эффект оформления. Разная качественная характеристика красок в процессе печатания становится еще более заметной.

Интерес для художника представляет одновременное применение сухих и жидких красок на ледерине. В этом случае сначала производится фоновое тиснение фольгой, которая является своеобразным грунтом для жидкой краски. Печать на фоновой плашке весьма распространенный прием и в оформлении корешка.

Художник, работа которого выполняется красочным тиснением и печатью, должен учитывать технологические особенности процесса: порядок наложения красок, блинтовку и даже конструкцию штампов. Все это вместе взятое позволит добиться хороших результатов в воспроизведении его оригинала.

Широко распространенное в нашей оформительской практике рельефное (или как его часто и неправильно называют — конгревное тиснение), сильно отличается от описанных выше видов тиснения. Как и блинтовое, оно основано на использовании остаточных деформаций крышки, но, в отличие от него, эти деформации результат сжатия и изгиба крышки между штампом

и матрицей. Полученный рельеф дает скульптурное изображение со сложной поверхностью и нужной фактурой. Рельеф может быть различной высоты и глубины и зависит от характера штампа и силы давления. Чаще всего он бывает бесцветный и воспринимается как барельеф.

Художник-оформитель, задумавший создать переплет с рельефным тиснением, обязан учитывать ряд требований, которые предъявляет ему технологический процесс, условия пользования книгой. В первую очередь это касается высоты рельефа и наличия в нем острых углов, которые должны быть увязаны прежде всего с пластическими свойствами картона и переклеенной ткани. В противном случае возможны разрывы переплета в местах наибольших напряжений. Кроме того, само рельефное изображение должно быть решено с таким расчетом, чтобы оно не подвергалось повреждениям. Для этого рельеф должен быть ниже крышки, утоплен в нее. В тех случаях, когда выпуклый барельеф лежит выше поверхности папки, его необходимо окружить предохраняющей рельефной рамкой.

Сравнение качества тиснения на папках, покрытых различными материалами, убеждает нас в том, что ледерин, дерматин и гранитоль дают лучший рельеф, чем коленкор и натуральные ткани. Блеск и мягкость перехода формы в барельефе, исполненном на ледерине, значительно обогащает скульптуру, хорошо выражает ее пластику.

В качестве блестящего использования барельефа в оформлении книги можно привести работу художника Я. Егорова над переплетом книги Данте «Ад».

Помимо бесцветного рельефного тиснения, часто применяется цветное тиснение с использованием для подкраски главным образом фольги и светофоли. Оно может производиться двумя способами — с одного и с нескольких штампов. Если штамп неглубокий, то одно цветное изображение тисняется с обронного рельефного штампа и светофоль, фольгу или поталь можно вводить непосредственно в процесс тиснения под рельефный штамп.

Вместо указанных красок иногда применяют цветную бумагу или ткань, которая приклеивается или высекается способом инкрустации. В издании книги Д. Фурманова «Чапаев» Н. Ильин использовал сложное рельефное одноцветное тиснение скульптурного портрета В. И. Чапаева. Чтобы сделать его цветным, на переплет был наклеен лист серебристого ледерина, на котором оттиснули изображение.

В случае, если рельеф многоцветный или штамп очень глубокий, сначала делают оттиск красками обычным способом, т. е. с плоского обронного штампа, с последующим рельефным тиснением, которое деформирует все изображение. Таким способом был изготовлен рельеф на советском календаре 1947 года — орден Победы (художник Я. Егоров).

Интересными возможностями для рельефного тиснения обладает бумага. Наклеенная на картон в переплетах № 4 и 5, она превосходно держит тиснение. К сожалению, тиснение на бумаге за последние годы применяется чрезвычайно редко.

Кроме указанных способов получения изображений на переплетной крышке, покрытой тканью, есть еще и другие. Сюда можно отнести, например, офсетную

печать, по коленкору. Этот способ в настоящее время освоен, в частности, Ярославским полиграфическим комбинатом, который по заказам издательства «Советская Россия» уже выпустил ряд книг. Суть этого способа в следующем. На коленкор наносится слой грунта, по которому на обычных листовых офсетных машинах ведется печать в нужное количество цветов. Запечатанный лист коленкора затем наклеивается на папку.

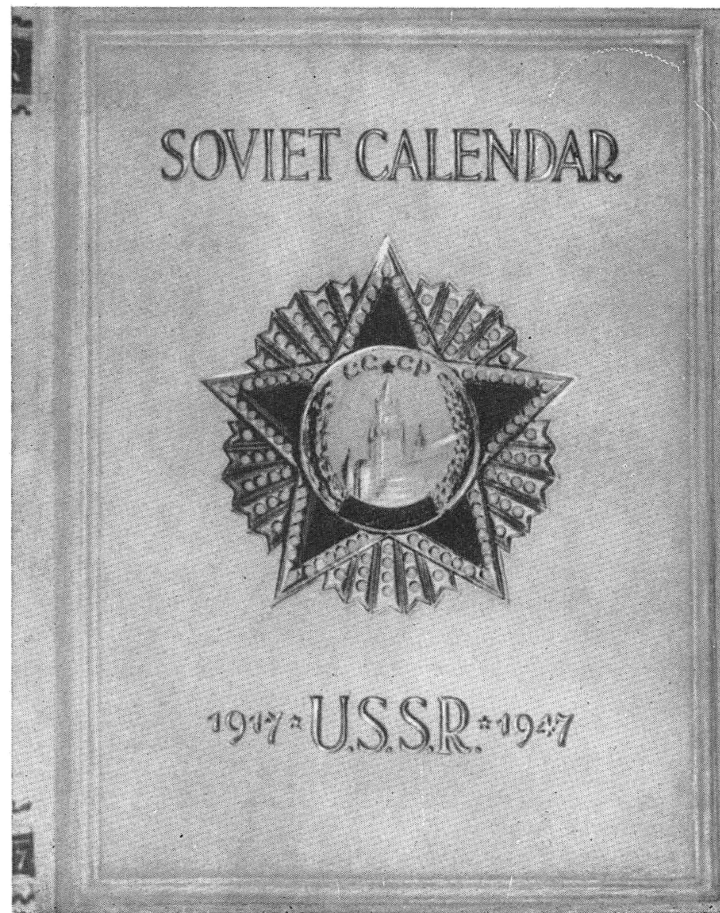
Для малотиражных изданий может быть широко использована шелкотрафаретная печать, дающая прочное и красивое изображение не только на ткани, но и на любом другом материале, включая пластмассы.

К сожалению, все указанные способы еще не нашли должного распространения в советской полиграфии. Однако в недалеком будущем, вероятно, и офсетная печать, и шелкография, и другие интересные виды репродукционных техник начнут широко использоваться во внешнем оформлении нашей книги. Активную помощь полиграфистам в освоении нового могут оказать художники и художественные редакторы. Они как исследователи способны проводить настоящую экспериментальную работу по изучению образных свойств полиграфических материалов и новых способов воспроизведения.

Опыт крупных мастеров оформления советской книги подтверждает это. Достаточно вспомнить, что еще до Великой Отечественной войны наши художники

---

Я. ЕГОРОВ. Переплет.



успешно экспериментировали в области использования пластмасс для переплетов и получили много интересного. Выдающиеся мастера советского книжного искусства постоянно работали над предварительным макетированием переплетов в материале. Благодаря этому им удавалось добиться очень хороших результатов в тиражных экземплярах книг, которые они оформляли.

К сожалению, в условиях массового производства современной советской книги не предусмотрена возможность экспериментальной работы над переплетной папкой. Художники очень часто не могут проверить свой замысел в материале. Из-за этого нередко происходят неприятные неожиданности и ошибки, исправить которые в тираже не представляется возможным.

Очевидно целесообразно добиться для крупных типографий специальных лабораторий по работе над пробными оттисками папок. В этих лабораториях и должна происходить та кропотливая и порой незаметная «доводка» оригинала художника в материале, которая непосредственным образом влияет на качество книги.

Необходимость резко улучшить качество издаваемых книг требует, чтобы традиционная связь художников и полиграфистов в оформлении внешних элементов издания была возрождена. Тогда все звенья цепи, о которой говорилось в этой книге, будут действительно связаны стремлением к общей цели — к художественно-полиграфическому совершенству, к единству искусства и техники.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Никакая книга не может заменить художнику живого опыта, который он накапливает в своей творческой работе. Творческий труд художественного редактора — режиссера книги тоже не может сводиться к пассивному следованию раз и навсегда установленным канонам.

Это истины, не требующие доказательств. Исходя из них и писалась эта работа. Ее главная цель заключалась не в том, чтобы указать какие-то универсальные решения, пригодные для создания совершенных переплетов, обложек, суперобложек или форзацев. Она в том, чтобы попытаться найти объективные условия, которые бы помогли целесообразно построить практическую работу по оформлению внешних элементов советской книги. Ведь без методических основ, даже самых общих, без указания целей, к которым следует стремиться, трудно искать новое.

Новаторство не самоцель, а инструмент прогресса. Чисто эмпирический подход к работе в области искусства оформления книги не всегда может оправдать себя. Поэтому важно научиться отыскивать пути, которые бы позволили обобщать полезный опыт и на основе его изучения делать правильные выводы, ставить и решать злободневные задачи. Данная книга преследует именно эти цели.

Изложенный в ней материал должен привести читателя к выводу, что любой шаг, который делается в искусстве книги, необходимо мотивировать стремлением к удовлетворению общественных потребностей советского народа. Такой принцип породила наша социалистическая действительность. Она являлась и является для художника книги той атмосферой, без которой он не может существовать. Только она дает перспективу в творческой работе, очерчивает рубежи, которые предстоит взять, устанавливает масштабы для оценки недостатков и достижений.

Все возрастающая роль советской книги в обществе значительно усложнила отношение к искусству оформления книги. Оно представляется теперь искусством, основанным на синтезе, отражающем единство двух начал: художественно-образного и производственно-технологического. Такое слияние должно дать нужную полноту в удовлетворении разнообразных функций книги — прак-

тических, как инструмента для чтения, просветительских, эстетических, реклам-но-пропагандистских.

Исходя из этих условий, в данной работе разбирались все вопросы проектирования внешних элементов книги и все проблемы, связанные с творчеством художника. В результате их анализа у читателя должна появиться сознательная потребность рассматривать свой практический труд в сложном аспекте современных требований к книге — продукту социалистической культуры.

Такая точка зрения продиктована вниманием нашего народа и нашей партии к искусству книги и к советскому искусству вообще. Со всей очевидностью она проявилась в важнейших документах современности: решениях партийных съездов и в Программе КПСС. Повышая критерии своего творчества, мастера нашей книги должны ответить на призыв партии творить для народа, на благо народа. Они твердо должны помнить слова: «Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед».

Эти слова взяты из Программы КПСС. В них художники советской книги как и все деятели нашего искусства должны черпать силы и уверенность в правильности направления своих творческих поисков.

- 10 Конструкция старого русского переплета.
- 12 Наборная обложка. «Для немногих». 1818.
- 12 Наборная обложка. Е. Баратынский, «Эда и пиры». 1826.
- 13 **Клодт**. Обложка. Р. Зотов, «Фра-Диаволо». Изд-во А. Смирдина, 1839.
- 13 Наборная обложка. Т. Шевченко, «Тризна», 1840.
- 14 Обложка. «Новоселье». Книга 1. Изд-во А. Смирдина (лит. И. Бегрова), 1833.
- 15 Авантитул. «Новоселье». Книга 2. Изд-во А. Смирдина (рис. А. Брюллова, грав. С. Галактионова), 1833.
- 16 Переплет. К. де Местр, «Параша Лупалова». Изд-во М. О. Вольфа, 1864.
- 17 Переплет. «Родные отголоски». Изд-во М. О. Вольфа, 1881.
- 18 М. Микешин. Переплет. И. Крылов, «Басни». Изд-во М. О. Вольфа, 1864.
- 19 Е. Лансере. Обложка. А. Бенуа, «Русская школа живописи». Изд-во тов. Голике и Вильборг, 1904.
- 19 Г. Нарбут. Обложка. Г. Лукомский, «Старинная архитектура Галиции». Изд-во тов. Голике и Вильборг, 1915.
- 19 Н. Самокиш. Переплет. «Севастополь и его славное прошлое». Изд-во Девриена.
- 19 Ф. Соллогуб. Обложка. «Полный народный песенник». Изд-во И. Сытина, 1885.
- 21 Обложка. Н. Ленин, «Наше положение». Госиздат. Саратов, 1920.
- 22 Наборная обложка. В. Ильин (Н. Ленин), «Государство и революция». 1918.
- 22 Наборная обложка. Н. Ленин, «Уроки революции». Изд-во Петроградского совета рабочих и кр.-арм. депутатов, 1918.
- 23 М. Добужинский. Обложка. Ф. Достоевский, «Белые ночи». Изд-во «Аквилон», 1923.
- 23 А. Родченко. Обложка. «Маяковский улыбается». Изд-во «Круг», 1923.
- 23 В. Конашевич. Обложка. С. Маршак, «Пожар». Изд-во «Радуга», 1923.
- 23 В. Фаворский. Переплет. А. Пушкин, «Домик в Коломне». Изд-во РОДК, 1922—1929.
- 24 Б. Кустодиев. Обложка. М. Горький, «Дело Артамоновых». Госиздат, 1927.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 25 **Е. Белухо.** Обложка. А. Полетика, «Обезьяний процесс в Америке». Госиздат, 1926.
- 25 **В. Замирайло.** Обложка. Сервантес, «Дон Кихот». Госиздат, 1925.
- 25 **Б. Кустодиев.** Обложка. «Деревенский слесарь». Госиздат, 1926.
- 25 **М. Ушаков-Подсочин.** Обложка. Ив. Соколов-Микитов, «Голь перекатная». Госиздат, 1927.
- 26 **С. Чехонин.** Обложка. Дм. Фурманов, «Чапаев». Госиздат, 1925.
- 27 **А. Лео.** Переплет. И. Мичурин, «Итоги полувековых работ по выведению новых сортов плодовых и ягодных растений». Изд-во «Новая деревня», 1929.
- 27 **И. Рерберг.** Обложка. С. Штрайх, «Повесть о жизни и любви чудесного доктора». Изд-во «Федерация», 1930.
- 27 **Д. Митрохин.** Обложка. А. Неверов, «Ташкент — город хлебный». Зиф, 1926.
- 27 **Е. Белухо.** Обложка. Л. Оршанский, «Художественная и кустарная промышленность в СССР». Изд-во Акад. художеств, 1926.
- 28 **В. Фаворский.** Обложка. П. Мериме, «Хроника времен Карла IX». Изд-во «Academia», 1927.
- 30 **Эль Лисицкий.** Переплет. В. Маяковский, «Для голоса». Гиз, 1923.
- 30 **А. Родченко.** Обложка. В. Маяковский, «Сергею Есенину». Изд-во Заккнига, 1926.
- 31 **Я. Черников.** Переплет. Я. Черников, «Конструкция архитектурных и машинных форм». Изд-во Ленинградского общества архитекторов, 1931.
- 32 **Г. Бершадский.** Суперобложка. «Карл Маркс — основатель коммунизма». Партиздат, 1933.
- 33 **А. Гончаров.** Обложка. Каталог выставки «15 лет РККА». М., 1933.
- 33 **Н. Ильин.** Переплет. «Творчество народов СССР». Гослитиздат, 1937.
- 36 **А. Дейнека.** Суперобложка. А. Барбюс, «В огне». Изд-во «Academia», 1935.
- 37 **Д. Бажанов.** Переплет. «Победители». Гослитиздат, 1938.
- 37 **Е. Коган.** Переплет. Г. Манн, «Юность короля Генриха IV». ГИХЛ, 1939.
- 37 **А. Каневский.** Переплет. М. Салтыков-Щедрин, «Помпадуры и помпадурши». ГИХЛ, 1935.
- 37 **Б. Земенков.** Переплет. «Даты из жизни и творчества А. С. Пушкина». Огиз-Изогиз, 1937.
- 38 **С. Телингатер, И. Рерберг, Н. Седельников.** «Конституция СССР». М., 1939.
- 39 **Г. Фишер.** Переплет. «Маяковский с нами». Детгиз, 1942.
- 40 **И. Рерберг.** Переплет. «Двери и порталы в итальянской архитектуре». Изд-во Академии архитектуры, 1949.
- 41 **Е. Коган.** Переплет. М. Горький, «В людях». Детгиз, 1948.
- 42 **В. Фаворский.** Суперобложка. «Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака». «Советский писатель», 1952.
- 42 **И. Фомина.** Переплет. Ш. де Костер, «Легенда об Уленшигеле». Детгиз, 1954.
- 43 **Ю. Васнецов.** Обложка. А. Прокофьев, «Шел год-скороход». Детгиз, 1956.
- 43 **Е. Рачев.** Переплет. «Русские народные сказки». Детгиз, 1960.
- 44 **Н. Симагин.** Переплет. В. И. Ленин, «Собрание сочинений». Госполитиздат, 1958.
- 44 **И. Хотинюк.** Переплет. Ю. Словацкий, «Собрание сочинений». Гослитиздат, УССР, 1959.
- 45 **С. Пожарский.** Переплет. Майн Рид, «Собрание сочинений». Детгиз, 1956.
- 45 **Е. Маркевич.** Суперобложка. «Искусство книги». Изд-во «Искусство», 1961.
- 47 **В. Фаворский.** Обложка проспекта Всемирной выставки в Брюсселе (вариант). 1958.
- 64 **П. Алякринский.** Переплет. «Собрание сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса».
- 64 **И. Кричевский.** Переплет. Ю. Смолич, «Они не прошли», Гослитиздат, 1947.
- 65 **И. Куклес.** Суперобложка. Н. Асеев, «Лад». Изд-во «Советский писатель», 1961.
- 65 **С. Телингатер.** Переплет. А. Пушкин, «Повести Белкина». Детгиз, 1949.
- 66 **С. Телингатер.** Переплет. И. Эренбург, «Буря». Гослитиздат, 1957.
- 67 **Г. Дмитриев.** Переплет. «Искусство шрифта». Изд-во «Искусство», 1960.

- 68 **Б. Титов.** Переплет. «Русский рисованный шрифт». Изд-во «Искусство», 1953.
- 69 **В. Лазурский.** Эскиз обложки. «Советское искусство», 1956.
- 70 **И. Рерберг.** Переплет. А. Палладио. Изд-во Академии архитектуры, 1936.
- 72 **А. Крейчик.** Наборная обложка. С. Вельтман, «Восток в художественной литературе». Госиздат, 1928.
- 72 **В. Калинаускас.** Суперобложка. А. Балтакис, «Чертов мост». Гослитиздат Литовской ССР, 1961.
- 73 **С. Пожарский.** Переплет. «Сочинения Козьмы Пруtkова». Гослитиздат, 1960.
- 74 **Н. Козлов.** Форзац. Н. Церетели, «Русская крестьянская игрушка». Изд-во «Academia», 1933.
- 75 **Н. Кузьмин.** Форзац. Н. Гоголь, «Записки сумасшедшего». Гослитиздат, 1960.
- 77 **Е. Чарушин.** Форзац. М. Пришвин, «Зверь-бурундук». Детгиз, 1936.
- 78 **И. Кабаков.** Переплет. Е. Мар, «Чудеса из дерева». Детгиз, 1960.
- 79 **Б. Кыштымов.** Переплет. А. Дорохов. «Карлики и великаны». Детгиз, 1959.
- 80 **В. Грюнталь.** Суперобложка. «Служебное и охотничье собаководство». Изд-во «Колос», 1964.
- 81 **С. Барабошин.** Суперобложка. А. Верховская, «Западноевропейская вышивка XII—XIX вв. в Эрмитаже». Изд-во Эрмитажа, 1961.
- 81 **Д. Бисти.** Суперобложка. «Искусство древней Мексики». Изогиз.
- 81 **Х. Изерют и Л. Круусмаа.** Переплет. «Полевой определитель птиц Эстонии». Эстонское гос. изд-во, 1959.
- 81 **С. Образцов.** Переплет. С. Образцов, «О том, что я увидел, узнал...». Изд-во «Советский писатель», 1956.
- 82 **Р. Варшамов.** Обложка. А. Ваксберг, «Преступник будет найден». Изд-во «Знание», 1963.
- 83 **Б. Маркевич.** Эскиз переплета. А. Блок, «Двенадцать». 1956.
- 84 **И. Селиванов.** Переплет. Ю. Яновский, «Всадники». Гослитиздат УССР, 1962.
- 84 **С. Калачев.** Переплет. Е. Стюарт, «Пестрые стекляшки». Новосибирск, 1961.
- 85 **Б. Прокопов.** Переплет. «Маяковский об Америке». Изд-во «Молодая гвардия», 1962.
- 86 **Ф. Збарский.** Суперобложка. Ив Монтан, «Солнцем полна голова». Изд-во «Искусство», 1956.
- 86 **Б. Шейнис.** Переплет. Б. Бродский, «Покинутые города». Изд-во «Советский художник», 1963.
- 87 **В. Фаворский.** Форзац. Г. Шторм, «Труды и дни Михаила Ломоносова». ГИХЛ, 1932.
- 88 **Ф. Збарский.** Переплет. В. Прокофьев, «По Италии». Изд-во «Искусство», 1960.
- 89 **Я. Егоров.** Переплет. А. Толстой, «Петр I». Изд-во литературы на иностранных языках, 1949.
- 90 **Е. Кибрик.** Переплет. Н. Гоголь, «Тарас Бульба». Детгиз, 1948.
- 91 **А. Кокорин.** Суперобложка. Л. Толстой, «Севастопольские рассказы». Гослитиздат, 1960.
- 92 **Г. Никольский.** Форзац. Ф. Золтан, «Бэмби». Детгиз, 1957.
- 93 **А. Стяпонавичус.** Суперобложка. К. Кубилинскас, «Лягушка-королева». Гослитиздат Литовской ССР, 1962.
- 94 **В. Горяев.** Переплет. М. Твен, «Приключения Тома Сойера». Детгиз, 1948.
- 94 **А. Ливанов.** Суперобложка. Д. Фурманов, «Чапаев». Гослитиздат, 1961.
- 95 **Д. Дубинский.** Переплет. А. Куприн, «Поединок». Гослитиздат, 1962.
- 95 **Д. Дубинский.** Суперобложка. А. Куприн, «Поединок». Гослитиздат, 1962.
- 100 **М. Большаков.** Суперобложка. А. Пушкин, «Граф Нулин». Гослитиздат, 1959.
- 105 **А. Васин.** Суперобложка. Г. Лоусон, «Рассказы». Гослитиздат, 1961.
- 105 **А. Васин.** Переплет. Г. Лоусон, «Рассказы». Гослитиздат, 1961.
- 106 **В. Фаворский.** Суперобложка. В. Шекспир, «Сонеты». Гослитиздат, 1960.
- 107 **Ю. Васильев.** Суперобложка. А. Гофмейстер, «Иду по земле». Изд-во «Советский художник», 1964.
- 108 **Д. Бисти.** Суперобложка. Гомер, «Одиссея». Гослитиздат, 1959.

- 109 **Б. Шейнис.** Форзац. Б. Бродский, «Покинутые города». Изд-во «Советский художник», 1963.
- 110 **А. Гончаров.** Переплет. Ф. Петрарка, «Избранная лирика». Гослитиздат, 1953.
- 111 **А. Гончаров.** Суперобложка. Ф. Петрарка, «Книга песен». Гослитиздат, 1963.
- 112 **Б. Земенков.** Форзац. «Даты из жизни и творчества А. С. Пушкина». Огиз-Изогиз, 1937.

- 118 **Д. Дубинский.** Переплет. А. Гайдар, «Чук и Гек». Детгиз, 1951.
- 119 **Г. Филипповский.** Переплет. В. Скотт, «Квентин Дорвард». Детгиз, 1953.
- 123 **С. Телингатер.** Переплет. Н. Некрасов, «Стихотворения». Детгиз, 1949.
- 127 **Я. Егоров.** Переплет. «Советский календарь». Изд-во литературы на иностранных языках, 1947.

ОТ АВТОРА .....	5
● <b>ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК</b> .....	7
Дореволюционная русская книга .....	9
Советская книга .....	20
● <b>ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ</b> .....	49
Издательское проектирование .....	53
Выбор конструкции .....	53
Определение характера образного воздействия внешнего оформления книги на читателя .....	57
Проблемы образного отражения содержания книги в ее внешнем оформлении .....	61
Шрифтовой тип оформления .....	66
Орнаментальный тип оформления .....	73
Предметно-тематический тип оформления .....	77
Идейно-символический тип оформления .....	82
Сюжетно-тематический тип оформления .....	86
● <b>КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА ПЕРЕПЛЕТА, ОБЛОЖКИ, СУПЕРОБЛОЖКИ, ФОРЗАЦА</b> .....	97
Особенности художественной формы .....	101
О композиции и пластике .....	101
О содержательности и форме изображения .....	102
Об архитектонике и взаимосвязи элементов внешнего оформления книги .....	104
Оси и линейные связи в композиции .....	109
Типы пластических изображений .....	112
О цвете и тоне .....	116
Материально-технические особенности исполнения внешних элементов книги ....	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	129
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ .....	131

## СОДЕРЖАНИЕ

**Воля Николаевич ЛЯХОВ**

**ОФОРМЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КНИГИ**

---

Редактор М. Е. ЗАРХИНА

Художественный редактор Н. Д. КАРАНДАШОВ

Художник С. В. СОКОЛОВ

Макет Б. П. ШИРОКОВА

Корректоры: М. И. ЖИЛЬЦОВА, Л. В. ЗАЛЫСИНА

Сдано в набор 9/VIII 1965 г. Подписано к печати 11/IV 1966 г.  
А 12972. Формат 90×70<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Уч.-изд. л. 8,96. Печ. л. 8,5 (9,95).  
Заказ № 3515. Бумага на текст мелованная. Тираж 3750 экз.  
Св. пл. общ. полит. лит-ры 1965 г. № 2229. Цена 1 р. 06 к.

---

Издательство «Книга». Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10.  
Государственная типография «Вайздас», Вильнюс, ул. Страждяли, 1.



**В.Н. ЛЯХОВ**

ФОРМЛЕНИЕ  
**СОВЕТСКОЙ**  
КНИГИ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»**

Б.Н.ЖАРХОВ

ОФФОРМЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИОННЫХ  
СТАМПОК

