

П.Е.Родькин

## ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИОННОЙ ДИНАМИКИ И ЭКСПРЕССИИ В ОБЛОЖКАХ ФУТУРИСТИЧЕСКИХ КНИГ

В статье рассматриваются основные художественные проблемы композиционной динамики и экспрессии одного из важнейших элементов русской футуристической книги – обложки.

This article discusses the basic artistic problems of the composition dynamics and expression of one of the most important elements of Russian Futurist book – cover.

**Ключевые слова:** русский футуризм, русская футуристическая книга, обложка футуристической книги, книжная обложка.

**Keywords:** Russian futurism, Russian futurist book, Russian futurist book cover, book cover.

Книжная обложка неотделима от пластики и композиционной динамики футуристической книги и несет в концентрированном виде философские и эстетические поиски русского футуризма. Обложка также важна для комплексного понимания и анализа футуристических изданий.

В стремлении перейти от простейшей функциональности к художественности книжного оформления, поиску уникальности «лица» книги, футуристы не были первыми (так, художники, работавшие в символистском ключе, превращали книжную обложку в произведение искусства: достаточно вспомнить обложки журналов «Весы» и «Аполлон»). Однако иногда они шли даже на потерю графичности, уподобляя обложки своих книг не то станковым полотнам, не то самостоятельным графическим листам.

Общим для всех типов футуристической обложки является сознательный уход от привычной формы и стереотипного содержания об-

ложки. «Пощечина общественному вкусу» — не только художественный манифест, но и прямое руководство к действию! «Оберточной и обойной бумагой наших первых сборников, книжек и деклараций, — вспоминает Крученых, — мы пошли в атаку на пошлое безвкусие мещанского верже в сусально-золотых переплетах с начинкой их тихих мальчиков, томнобольных жемчугов и запойных лилий... Пусть мы только срывали флаги и эмблемы с разжиревшего особняка соблазнов. Все равно это было оскорблением, мятежом. Так нашу работу оценивала полицейщина» (1). Очевидно, что к «мещанскому верже» относятся, по мнению футуристов, и такие высокохудожественные издания, как «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон».

Сравним с футуристическими изданиями обложку журнала «Мир искусства» за 1899 год, выполненную К.А.Коровиным. Вертикальный прямоугольник листа четко делится на восемь равных полос. В верхней части обложки на одну восьмую листа от края до края расположен стилизованный пейзаж русской деревни, выполненный в духе эстетики Абрамцевского кружка. Три седьмых листа занимает свободное, не занятое ни шрифтом, ни изображением пространство. После чего еще одну седьмую листа занимает надпись «Миръ искусства», выполненная шрифтом, стилизованным под древнерусский, с включением в буквенный ряд стилизованных кавычек, выполненных в виде колосьев. Надпись сдвинута вправо, правые колосья-кавычки уходят практически в край, в срез листа. Затем три восьмых листа занимает поле, в котором с отступом от левого края и со сдвигом вниз от центра этого оставшегося поля дано изображение двух рыб в квадрате.

Складывается асимметричная, внутренне динамичная, но уравновешенная композиция. Глаз охватывает все поле обложки, не существует как такового «центра композиции», поскольку он располагается в пустом, не занятом ни текстом, ни изображением пространстве листа.

В книжных обложках русских футуристов, включающих как образительный, так и вербальный элементы, как правило, акцентирован центр композиции. Если движение глаза по обложке работы Коровина акцентробежно, то у футуристов оно центростремительно, фокус зрения акцентирован очень четко (таковы обложки «Леторея» Н.Асеева работы М.Синяковой, 1915; А.Крученых «Лики Есенина» работы В.Кулагиной, 1925; «Мистерии Буфф» В.Маяковского (художник не обозначен), 1918).

Обложка к «Миру искусства» за 1900 год работы К.А.Сомова обладает, напротив, ярко выраженным и заполненным композиционным

центром, и он приходится как раз на выполненное стилизованным условленным курсивом заглавие. На прямоугольном листе в верхней части расположена сцена в раю — с райским садом и ангелами. От этого рисунка, заключенного в овал, вытянутый по горизонтали, вниз спускается гирлянда (цветы, плоды, листья, ленты), заключающая заглавие, номер, год и место издания в вертикально ориентированный овал. Здесь мы видим стремление художника замкнуть восприятие, сконцентрировав его на заглавии как смысловой единице. Композиции такого плана в книгах русских футуристов крайне редки. Одна из немногих — книга Крученых «Две поэмы. Пустынники. Пустынница» (1913), обложка к которой выполнена Н.Гончаровой. Здесь гирлянда идет по краю прямоугольника листа, уходя в обрез. Впрочем, Гончарова в целом тяготела к более академичному решению композиции обложек в плане взаимодействия с типографским листом, о чем свидетельствуют оба оформленных ею издания — каталогов ее выставки (1913).

Есть примеры того, как графическая эстетика «Мира искусства» в некоторых деталях сближается с эстетикой футуризма в обложке одноименного журнала за 1901 год работы Е.Е.Лансере. Название журнала находится в верхнем поле, а виньетка, представляющая собою стилизованное дверное кольцо-гирлянду, оплетенное лентами, с головой льва внизу, расположена ниже, по центру (центр композиции пуст). В сходном ключе выполнены обложки «Помады» Крученых (1913, художник М.Ларионов), «Крученых грандиозарь» И.Герентьева (1919, художник не обозначен).

В обложках футуристических книг часто применяется прием сдвига, еще более активный, чем в упоминавшейся обложке «Мира искусства» работы Коровина, разрушающий инерцию визуального восприятия (под «сдвигом» понимается не перенос смыслодержущих элементов, прежде всего, заглавия, в верхнее поле обложки. Этот распространённый прием, базирующийся на физиологическом движении зрительского глаза сверху вниз, широко используется в визуальной практике независимо от эпохи и стиля. Мы имеем в виду, прежде всего, сдвиг по вертикальной оси).

Так, на обложке книги В.Хлебникова «Изборник» (1914, обложка Н.Бурлюка) профильный портрет чуть сдвинут влево относительно вертикальной оси, профиль его также обращен влево. Читатель, взгляд которого двигается слева направо, как бы сталкивается с лицом поэта «нос к носу». Обложка книги «Весеннее контрагентство муз» (1915, автор обложки не обозначен) поделена пополам вертикальной полосой (столб со

стилизованной гирляндой из листьев). Таким образом, резко выделяется левое и правое поле. В левом размещены фамилии авторов – участников сборника, в правом – заглавие, время выхода, фамилии редакторов и место издания. Принцип сдвига прослеживается в обложке книги В.Каменского «Его – моя биография великого футуриста» (1918, автор обложки не обозначен): зона, на которых указаны автор и заглавие, сдвинута влево, за счет чего образуется пустое поле справа. В нижней правой части обложки помещено изображение сплюснутого шара или эллипса, имитирующего металлическую поверхность, покрытую чеканкой.

Обращает на себя внимание обложка книги «Нагой среди одетых» В.Каменского и А.Кравцова (автор обложки не указан, книга отпечатана на обратной стороне обоев): здесь область, в которой указаны авторы, название и подзаголовок, отнесена вниз со сдвигом вправо и дана на светлом прямоугольном фоне. Сама же обложка представляет собой красочное изображение стилизованных зверей. Этот прием часто используется в современной практике книгоиздания.

Экспрессия в обложках футуристов не исчерпывается композиционной динамикой смещенных по вертикали элементов. Так, обложка книги Кручёных «Взорваль» (1913, автор обложки не обозначен) заполнена целиком: автор и заглавие вынесены вверх, остальное поле занято изображением человеческих фигур в активном движении. По тому же образцу построены обложки книг «Зор» Н.Асеева (обложка М.Синяковой; правда, изображение на ней менее реалистично, более схематично, показывает, скорее, формулу движения, хотя и не теряет от этого в динамизме) и «Лирическая тема» С.Боброва (автор обложке не обозначен; обе книги 1914). Обратное построение (заглавие спущено вниз, динамичное абстрактное буквенно-штриховое изображение поднято кверху) наблюдаем на обложке «Лиры лир» С.Боброва (1917, автор обложки не обозначен). На редкость сбалансирована обложка книги Маяковского «Война и мир» (1917): все зоны – имя автора, название, эмблема издательства «Парус» (стилизованный парус на темном фоне в аккуратном прямоугольнике), место и год издания (обложка издательская) – распределены по листу равномерно, с пропорциональными интерлиньяжами. Строго говоря, последнее издание не может быть отнесено к чисто футуристическим, однако оно демонстрирует попытку примирения футуристической эстетики с общими книгоиздательскими правилами того времени.

Обложка для футуристов имеет характер не только носителя загла-

вия, поля, содержащего название книги, и пространства, играющего роль некоего введения в содержание, но понимается как прямое начало манифеста. Задача ее не только рассказать о содержании, но раздражить зрителя, возбудить его реакции через пластическую экспрессию и смысловой «сдвиг».

Для этого футуристы используют самые нетривиальные средства. Обратим внимание на материал, из которого делаются их обложки: это обои, куски тесненной бумаги, картон и др. Разнородность материала, использованного для создания футуристической книги, его необычное для книги традиционное использование превращают футуристическое издание в совершенно особый самоценный объект. Яркими примерами такого использования тривиальных и бытовых материалов (в частности, обоев, из которых сделана обложка) в создании произведения искусства являются: «Садок Судей»-1 (1910), «Садок Судей»-2 (1913), «Танго с коровами» (1914) и «Нагой среди одетых» (1914) В.Каменского. Такая необычная фактура создает, по определению В.Маркова, «шум материала» (2), который задается футуристами в нужной им тональности и направляется на аудиторию.

Обложки футуристической книги также разнообразны и по техникам графического исполнения: рукописные обложки, сочетающие размашистый авторский почерк художника с литографическими изображениями; обложки наборные, изготовленные типографским способом, соединяющие шрифт с абстрактными фигурами или коллажем или вставками (например, наклеенная на обложку «Заумной гниги» Крученых пуговица). Иногда обложки футуристической книги приобретают, скорее, пародийный характер. Так, обложки «Садка судей» или «Нагого среди одетых» явно служат издевкой над богато декорируемыми, узорчатыми книгами тех же мирискусников.

Обложка кажется вывернутой наизнанку. Впрочем, настойчивое новаторство не дает футуристам уйти (пусть и неосознанно) в нигилистический эклектизм. Обложка футуристической книги — экспрессивна. Это выражается и в преувеличенных размерах заголовков (коллективный сборник «Взял», 1915), в нарочитых сдвигах («Поросята» А.Крученых «при участии Зины В.», 1913).

Следует отметить, что даже когда композиция обложки и все ее элементы остаются уравновешенными и симметричными, экспрессия достигается самой графикой. Обложка книги Натальи Гончаровой «Война» (Москва, 1914), зрительно уравновешена, выполнена в духе

традиционного книжного оформления с выключкой по центру. Но при этом крайне экспрессивна, благодаря манере рисунка. Изображение ангела графически активно. Оно рифмуется с острым начертанием шрифта и повышает активность восприятия зрителя.

Увлечение фактурой заметно в облике футуристических сборников и книг. Все эти материалы, впрочем, служат некоей художественной добавкой, уже готовые узоры обоев составляют не только оформительский контекст для графики и шрифтов, но и сами становятся художественным текстом. Оге А. Ханзен-Леве замечает: «В этом смысле футуристические альманахи уже по своему внешнему виду представляют собой эпатажные отстраненные издания — взять хотя бы «плохую» бумагу (отчасти из-за недостатка средств), которая, однако, совершенно неожиданно — попадая в руки коллекционера — приобретает особую ценность, рождаемую поддающейся учету «патиной» низкого качества материала и одновременно отстраняемую сознанием ожидаемости именно этого факта. Книга как коммуникативное средство, письменность «эпохи Гуттенберга» переживают в отстраненных футуристических изданиях карикатурное обнажение — совершенно в духе неопримитивистской архаизации, сознательной редукции всех коммуникативных факторов перед лицом новейшего рационально-технического совершенства, автоматизированной репродукции» (3).

По характеру шрифтового решения футуристические обложки можно разделить на две группы.

I. Чисто шрифтовые обложки, которые включают в себя:

1) Наборный типографский шрифт композиционно расположен по традиционному образцу (поля, выравнивание по ширине). (Лившиц Б. Волчье солнце. Москва. 1914; Временник. Хлебников В., Божидар, Петников Г., Асеев Ник. Москва. 1917);

2) Нередко встречаются варианты нестандартного расположения наборного шрифта (в центре или в верхнем/нижнем углу страницы, вертикально, учитывается специфика размера кегля), провоцируя внимание. (Пета первый сборник / Айгустов-Асеев, Бобров-Большаков, Платов, Третьяков, Хлебников, Чартов, Шиллинг, Юрлов. — М.: Кн-во «Пета», 1916; Северянин И. Очарованный странник. Альманах весенний. Вып. 7 / Северянин И., Толмачев А., Вергер В., Масаинив А., Струве М. — С.Петербург: Из-во эгофутуристов; 1915);

3) Рукописный шрифт, воспроизводящий почерк. Надпись одновременно является и изображением. Композиция свободная (кольце-

вая, центрическая, диагональная). (Четверо из мансарды. /А.Решетов, Н.Рудин, Н.Чернышев, С.Герасимов. – М., 1920).

II. Комбинированные обложки, представляющие собою симультанное единство изображения и текста. Здесь также возможны варианты:

1) Шрифт наборный с иллюстрацией. (Нагой среди одетых. Каменский В., Кравцов А. Москва. 1914; И.Терентьев. Крученых грандиозарь. Терентьев И. Тифлис. 1919);

2) Рукописная надпись, одновременно являющаяся изображением. (Крученых А. Помада. Москва. 1913; Лирическая тень. XVIII экскурсов в ее области. Бобров С. Москва. 1914);

3) Рукописная надпись, воспроизводящая почерк и рисунок. (Маяковский В. Я! Рис. Чекрыгина и Л.Ш. Москва. 1913).

Таким образом, футуристическая книга, пребывающая сразу в двух измерениях – индивидуального и машинного, «обращает внимание на феномен репродуцируемости эстетического объекта (культурно-критически, в духе Беньямина), порой для этого даже отказываясь от типографского шрифта и заменяя его передачей индивидуального авторского почерка (в литографической или иной репродукции): этот почерк демонстрирует не только спонтанную уникальность «графической зауми», но и тот факт, что фактура букв находится на одном уровне с фактурой графического оформления (иллюстрация, бумага, переплет). Тем самым альманах превращается в книгу-вещь, буквально воплощающую "слово-вещь"» (4).

Футуристы используют самые разные приемы и средства, которые служат единственной цели – единству формы и содержания футуристической пощечины общественному вкусу. Для понимания эстетического характера и смысла футуристических обложек следует применить знаменитую формулу М.Маклюэна о том, что носитель сообщения и есть само сообщение.

Футуристическая обложка, очень смелая и вместе с тем цельная, ставит художественные ценности зачастую выше функциональных качеств. Ее нетрадиционность, непривычность, неудобочитаемость остается предметом зависти даже в радикальных течениях современного искусства и графического дизайна. Футуристическая книга представляет собой сложный синтез литературных, культурологических, визуально-пластических идей и концепций, проникающих во все ее элементы. Графика, композиция, типографика, обложка, фактура – подчинены этим идеям.

Русский футуризм пытается найти не только неповторимый графиче-

ческий почерк, способный передать весь спектр эмоционального и интеллектуального содержания, но и подвергает деконструкции саму структуру книги и коммуникативную модель, ранее не затрагивающуюся художественным экспериментом. Книга, как один из самых устойчивых коммуникаторов, подвергается в футуризме исследованию столь радикальному, что вызывает непонимание и ужас в окружающей культурной среде. Но футуризм не ставит задачей разрушение книги, он на собственном примере показывает то разнообразие и вариативность форм структур, коммуникативных каналов, возникающих в процессе такого эксперимента. Футуризм вырабатывает собственный визуальный язык, который показывает возможные направления для создания универсального визуального языка будущего.

#### **Примечания:**

1. Цит. по: *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания.* – М., 1999. С. 56.
2. *Марков В.* Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. – СПб., 1914. С. 1.
3. *Ханзен-Леве Оге А.* Русский формализм. – М., 2001. С. 90–91.
4. *Там же.*

#### **Библиография:**

1. Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М., 2003.
2. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В пяти книгах. Т. 2. – М., 1990.
3. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. – М., 1989.
4. Крученых А.Е. Наш выход: К истории русского футуризма. – М., 1996.
5. Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. – СПб., 1914.
6. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М., 1999.
7. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм. – М., 2001. С. 90–91.