

О.Д. Костокрыз

# **КОМПОЗИЦИЯ В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ**

*Методические рекомендации*

2009

УДК 76(075.8)  
ББК 85.157я73  
К63

Автор-составитель: доцент кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова»  
**О.Д. Костогрыз**

Рецензент:  
заведующий кафедрой изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,  
кандидат искусствоведения, доцент *Н.А. Гугнин*

Учебное издание дает общее представление о книге как о целостном художественном объекте, о структуре композиции книги, о природе иллюстрации и взаимодействии иллюстрации с текстом литературного произведения.

Основной вопрос работы – вопрос композиции, не вынесен в отдельную главу, а рассматривается во всех главах, что должно способствовать пониманию композиции как основного структурно-организационного элемента оформления книги. Предназначено для студентов художественно-графического факультета, учителей изобразительного искусства и может быть интересно для всех, интересующихся искусством оформления книги.

**УДК 76(075.8)**  
**ББК 85.157я73**

© Обложка. Костогрыз О.Д., 2009  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

## **ВВЕДЕНИЕ**

Удивительна природа книги – предмета, так хорошо всем знакомого. Предмета нашего быта, созданного полиграфическими средствами для хранения и передачи информации. Но, кроме того, что книга – **предмет материальной культуры**, книга также является **явлением культуры духовной**. Идейное, научное, художественное содержание книги в первую очередь определяет ее ценность для читателя.

Две основные задачи оформления книги вытекают из ее двойственной природы. Первое – книга должна быть удобной для пользователя и достаточно прочной, и второе – художественное оформление и полиграфическое исполнение книги должно полнее раскрывать ее содержание, помогая читателю лучше понять и усвоить это содержание.

Современный вид книги сложился далеко не сразу. Около 6000 лет назад у различных народов возникла письменность. В 2005 году исполнилось 1900 лет со времени изобретения бумаги. До этого люди писали на разных материалах: высекали тексты на камне, писали на глиняных и металлических табличках, деревянных дощечках и бересте. Древние египтяне обрабатывали папирус и делали из него листы. На смену ему пришел пергамент, во II веке до нашей эры в пергамском государстве писчий материал начали делать, обрабатывая кожу домашних животных. **Пергамент** был пластичнее, долговечнее и прочнее папируса, но как только в мире появилась бумага, его тоже перестали использовать.

В исторической литературе Китая именно 105 год официально считается годом появления бумаги. Изобрел ее императорский чиновник Цай Лунь, отвечавший за работу шелковых мануфактур. Китайская летопись сообщает: «Цай Лунь предложил делать писчий материал из древесной коры, конопли, тряпья и старых рыбачьих сетей. Об этом доложили императору, который остался доволен». Со временем Цай Луня обожествили как духа-покровителя мастеров, изготавливавших бумагу и печатавших книги.

К V столетию бумага в Китае получила широкое распространение, ее делали разного формата и цвета, пропитывали специальными составами для защиты от насекомых.

Кстати, в IX веке свою бумагу научились делать индейцы майя. Качество ее, правда, было хуже, чем у китайской бумаги. К XVI веку майя собрали огромную библиотеку, которая, к сожалению, сгорела в 1549 году, во время вторжения конкистадоров.

Изобретение бумаги подготовило почву для другого замечательного изобретения китайцев – печати текста на бумаге. В VIII–IX веках в Китае вошел в обиход метод **ксилографии**. Тексты выреза-

лись зеркальным рельефом на деревянных досках, на выступающие элементы рельефа наносилась краска, и затем к рельефу прижимался лист бумаги, на котором получался отпечаток. Основной краской была тушь – сажу от горения растительных веществ смешивали с клейковиной и разливали по формам. Перед печатью брусок туши растирали с водой на специальной доске, каменной или фарфоровой. Ксилографический отпечаток получался четкий и несмываемый.

Техника ксилографического книгопечатания была заимствована японцами, а также постепенно распространялась в западном направлении. Киданьские племена, уйгуры, а с XI в. государство тангутов использовали ксилографию. Через арабов ксилография в XIV веке попадает в Европу, видимо вместе с игральными картами, которые чаще всего тогда печатали с деревянных досок. Сам термин «ксилография» происходит от греческих слов «ксило» – дерево и «графо» – писать.

Улучшение качества бумаги и изобретение ксилографии привело к появлению книги в форме блока. Первые книги из бумаги делали в виде свитков до 10 метров длиной и более и хранили их в чехлах. Затем такие длинные листы стали складывать «гармошкой», а уже в начале X в. китайцы начинают склеивать их с наружной стороны сгиба.

В XI веке на смену свиткам и книге-«гармошке» пришла книга, составленная из отдельных листов и сброшюрованная различными способами. Эта форма книги была известна и до изобретения бумаги. **Кодекс** (лат. codex; в переводе «доска») – в Древнем Риме книга представляла собой несколько деревянных вощених дощечек, скрепленных вместе ремешками или кольцами. Писали по поверхности воска специальным заостренным инструментом – **стилем**. В таком виде кодекс существовал вплоть до IV века нашей эры, затем ему на смену приходит рукописный пергаментный кодекс.

Ксилографические книги в Европе появились в 1430–1450 гг. в Германии и Голландии еще до изобретения ручного печатного прессы. На доску наносили текст и рисунки двух смежных страниц и затем гра-



Рис. 1. Ф. Скорина.  
Титульный лист. Библия.  
Ксилография.

вировали с факсимильной точностью. С таких гравюр затем вручную получали нужное количество рейберных оттисков (без печатного прессы). Рейбером называли деревянную пластинку, заостренную внизу, с помощью которой лист прижимали к форме для получения оттиска с ксилографии. Иллюстрации в ксилографических книгах раскрашивали вручную.

Около 1445 года Гуттенберг изобрел пуансон, отливную матрицу, ручной отливной аппарат, литую свинцовую литеру, набор, составленный из отдельных литер, и ручной пресс, которые использовал для печатания книг. С этого времени начинается свою историю типографская печать с использованием прессов. Для печатания книг печатник должен был предварительно отлить литеры в своей мастерской.

Сегодня библиотеки и музеи бережно хранят древние рукописные книги, вручную украшенные художниками, и редкие первопечатные книги, проиллюстрированные ксилографиями великих художников (рис. 1).

## **СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ОФОРМЛЕНИИ КНИГИ**

**Авантитул** (фр. *avant* – «до, перед» титулом) – книжный лист, находящийся перед титулом. На его нечетной странице обычно помещают издательскую марку, иногда – название серии, в которую входит книга, реже – перечень основных разделов книги, а также рисунков, относящийся к содержанию всей книги.

**Архитектоника** (от греч. *architektonike* – строительное искусство) – художественное выражение закономерностей строения, соотношение нагрузки и опоры, присущих конструктивной системе сооружения или произведения искусства.

**Блок** книжный – листы книги, подобранные по порядку, сшитые или склеенные и подготовленные к вставке в переплетную крышку или обложку.

**Буквица, инициал** (от «буква»; лат. *initialis* – «начальный») – начальная прописная буква текста какого-нибудь раздела книги, ее части или главы, выделенная тем или иным способом: набранная более жирным шрифтом или шрифтом более крупного кегля, чем шрифт основного текста книги, отпечатанная с декоративно оформленной наборной литеры или с клише, изготовленного по рисунку художника специально для данного издания. По высоте буквица занимает обычно несколько строк текста и размещается в виде форточки.

**Бумага** – материал в виде листов или лент, приготовляемый из специально обработанных, как правило, растительных волокон (древесины, соломы, льняного, хлопчатобумажного тряпья) и предназначен-

ный для письма, черчения, рисования, печатания и других целей. Процесс приготовления состоит из следующих последовательных стадий:

а) получение полуфабрикатов – древесной массы, целлюлозы, тряпичной массы, макулатуры – измельчение исходного сырья, варка, отбеливание;

б) изготовление бумажной массы – размол полуфабрикатов, смешивание их в определенном соотношении (композиция), введение различных наполнителей, проклейка, окраска;

в) отливка бумаги;

г) отделка бумаги – каландрирование, резка, сортировка, упаковка.

**Вензель** (от польского *wezel* – «узел») – сплетение начальных букв собственных имен (имени, отчества, фамилии) в виде вязи.

**Вязь** – такое начертание и расположение букв текста, при котором они в совокупности имеют вид как бы декоративного узора, при этом буквы часто делают неравной величины, отделяя одну букву от другой или соединяя, сплетая, их друг с другом. Вязь часто

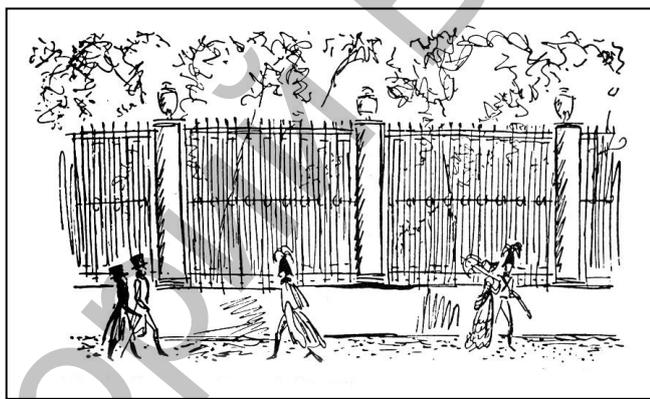


Рис. 2. Н. Кузьмин.  
Заставка.

А. Пушкин «Евгений Онегин».

встречается в заглавных надписях старинных византийских, русских, арабских и других рукописей и книг, монограммах.

**Гарнитура** шрифта – комплект шрифтов, имеющих различные кегли (размеры) и начертания, но одинаковый рисунок очка.

**Заставка** – графическое изображение, являющееся элементом оформления начальной полосы. Заставка часто отображает по содержанию общий замысел или идею того раздела книги (части, главы), к которому она относится. Заставка может быть беспредметной, декоративной, символической (эмблема), сюжетной (рис. 2). В заставку может включаться название раздела.

**Заголовок** – краткое наименование раздела книги, журнала, газеты и других печатных произведений – их отдела, части, главы, параграфа, пункта.

**Издательская марка** – графическое изображение, представляющее собой фирменный знак какого-либо издательства, проставляемый на его изданиях как фирменный знак. Издательская марка характером своего изображения большей частью отражает (в той или иной степени) профиль работы издательства.

**Иллюстрация** (лат. *illustratio* – «освещение, наглядное изображение») в книге – 1) любое графическое изображение (рисунок, чертеж, схема, диаграмма, карта, фотография, портрет и т.п.), наглядно поясняющее, дополняющее текст книги или широко раскрывающее и освещающее ее содержание; 2) область изобразительного искусства, связанная с образным истолкованием литературного произведения. Выполняется иллюстратором, создающим графические оригиналы для их репродуцирования: оригинальные рисунки, технические рисунки, чертежи, карты и т.д. Первоначально рукописи иллюстрировались миниатюрами, после изобретения книгопечатания иллюстрация стала областью печатной книжной графики.

В издательской практике различают иллюстрации:

а) техническую или научно-познавательную (научную, документальную) – это иллюстрация, цель которой научно и с достаточной документальной точностью наглядно изобразить тот объект, на который указывает автор текста. Технические иллюстрации облегчают понимание и изучение этих объектов; без них в научно-технической литературе в большинстве случаев невозможно было бы изучение той или иной дисциплины;

б) художественно-образную – иллюстрация, цель которой в рисунке раскрыть и передать образы, созданные автором художественно-литературного произведения; ее областью является главным образом художественная литература.

Тип издания и назначение книги определяют характер иллюстраций: в одних случаях необходима максимальная точность в передаче деталей, четкость и ясность их изображения, в других – более или менее обобщающая трактовка, при которой второстепенные детали могут быть опущены. Иллюстрации помещают как среди текста, так и на отдельных листах вклейкой, вкладкой и т.д.

**Инверсия** (от лат. *inversio* – перестановка) – изменение обычного порядка слов и словосочетаний, составляющих предложение, для придания предложению особого смысла.

**Каллиграфия** (от греч. *kalligraphia* – «красивый почерк») – искусство красивого и четкого письма. История каллиграфии связана с историей шрифта и орудий письма (тростниковое перо – калам в Древнем мире и на Ближнем Востоке, кисть в странах Дальнего Востока, птичье перо в Европе до XIX века). Большой художественной выразительностью обладают многие образцы средневековой китайской, иранской, среднеазиатской и европейской каллиграфии.

**Картуш** (фр. *cartouche*) – орнамент, виньетка с пустым пространством в середине для надписи, цифры, эмблемы, герба, вензеля. Обычно картуш изображается в виде щита или не совсем развернутых свитков с завитками по сторонам.

**Кегль** в полиграфии – размер шрифта, включающий высоту буквы (очка) и заплечики (свободные пространства над и под очком). Измеряется в пунктах (1 пункт = 0,376 мм).

**Кириллица** – одна из двух (вместе с глаголицей) первых славянских азбук. Создание ее приписывается славянским просветителям Кириллу и Мефодию. Кириллица создана на основе греческого уставного письма в IX веке с добавлением нескольких букв. Была распространена у южных, восточных и, вероятно, западных славян. Легла в основу русского алфавита.

**Книга** – неперiodичное издание в виде сброшюрованных листов печатного материала (объемом более 48 страниц).

**Книжный лист** – элемент книжного блока, делится на две страницы.

**Книжный знак, экслибрис** (лат. ex libris – «из книг») – графическая композиция небольшого размера, с обозначением имени владельца книги, обычно отпечатанная в виде ярлыка и предназначенная для наклейки на внутренней стороне переплета (рис. 3).

**Колонтитул** (от франц. colonne – «столбец» и титул) – заголовочные данные, помещаемые над текстом страницы книги, журнала, газеты. При многоколонном наборе – отдельно для каждой колонки текста.

**Колонцифра** – порядковый номер страницы или столбца книги, периодического издания и т.п., помещаемый на одном из полей полосы.

**Комикс** – вид печатной продукции, представляющий собой повествование в картинках с продолжением, снабженный кратким сопроводительным текстом или репликами действующих лиц. Комиксы выпускаются для детей и для взрослых в виде отдельных книжек или журналов.

**Контртитул** (лат. contra – «против» титула) – страница, образующая с титулом один разворот: на левой странице – контртитул, на правой – титул; такой разворот иногда называют «двойным титулом». Применение контртитула целесообразно в многотомных и серийных изданиях, собраниях сочинений и т.д. В таком случае контртитул содержит информацию обо всем издании в целом, а титул – о данном томе или выпуске. Контртитул применяется также в случае, когда сведения о переводном издании необходимо дать на двух языках.

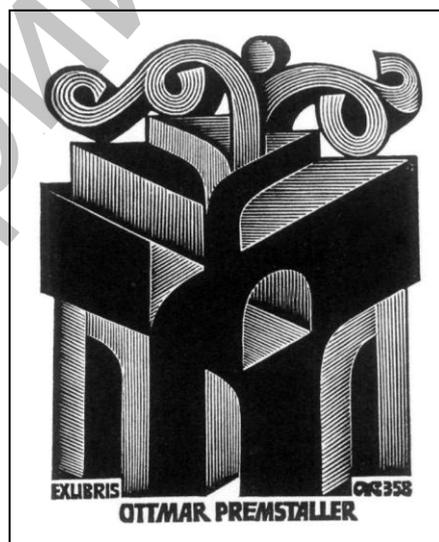


Рис. 3. А. Калашников.  
Экслибрис.

Композицию «титул – контртитул» следует рассматривать как единое графическое целое.

Оборот контртитула, т.е. первую страницу, часто оставляют свободным, и лишь иногда на нем помещают небольшой рисунок, марку издательства или его название.

**Концевая полоса** – полоса, которой заканчивается какой-либо раздел книги, журнала: отдел, часть, глава, статья, предисловие, оглавление и т.п. Оптимальной высотой концевой полосы принято считать от 2/3 до 3/4 высоты полной полосы. Во всех случаях текст на концевой полосе по высоте не должен быть короче спуска следующей начальной полосы.

**Концовка** – графическое изображение, являющееся элементом оформления концевой полосы. В художественных изданиях – это обычно небольшой рисунок или наборный элемент. Концовка должна по технике и приему изображения «перекликаться» с заставкой.

**Корешок** – место сгиба и скрепления листов книги, брошюры, журнала, тетради и соответствующее место переплета, обложки.

Различают следующие виды корешков:

а) прямой корешок, который применяют для малообъемных книг (до 10–12 печатных листов);

б) круглый корешок, имеет ту же толщину, что и остальная часть блока, способствует лучшему раскрыванию книги, благодаря тому, что сдвинутые тетради блока образуют дугу. Этот вид корешка наиболее распространен;

в) круглый кашированный корешок имеет уступы – фальцы, что повышает прочность крепления блока и улучшает его соединение с крышкой.

**Латиница** (или латинский алфавит) – буквенный алфавит, восходящий через этрусский алфавит к греческому алфавиту. Возник в Древнем Риме в VII веке до н.э. и стабилизировался, видимо, во II веке до н.э. Начиная с VIII века, без особых изменений, был положен в основу систем письма большинства народов Западной Европы.

**Макет** (фр. *maquette* – «модель») – в издательском деле, предварительный (до печати тиража) образец будущей книги или отдельных ее элементов. Макет дает возможность наглядно судить о будущей полиграфической продукции и является руководством для работников полиграфического предприятия, изготавливающего книгу.

**Миниатюра** (франц. *miniature*, от лат. *minium* – «киноварь», красная краска) – художественное произведение малых размеров, отличающееся особо тонкой манерой наложения красок. Первоначально миниатюрой называли выполненные гуашью, акварелью и другими красками иллюстрации, инициалы, заставки и т.д. в рукописных книгах.

**Обложка** – цельнобумажная крышка; изготавливается, как правило, из более плотной бумаги, чем бумага, на которой отпечатан текст книги или журнала.

**Оригинал** – в области изобразительного искусства – подлинное художественное произведение в отличие от подделки, копии и репродукции.

**Очко** в полиграфии – печатающая поверхность выпуклого зеркального изображения буквы или знака на литере, стереотипе и т.д.

**Полоса** – термин трактуется следующим образом:

а) в высокой печати типографский набор (только текст или текст и клише), сформированный в виде прямоугольника определенного заданного формата и предназначенный для отпечатывания текста или иллюстрации на странице книги или журнала. Форматы полосы набора, т.е. их ширина и высота, устанавливаются в зависимости от различных факторов и определяются техническими условиями. Форматы полосы обозначаются в квадратах (и их долях), например,  $6\frac{1}{4} \times 10$  квадратов, причем первый сомножитель означает ширину (ширину строки), а второй – высоту полосы.

б) оттиск с полосы набора на странице книги или журнала; в полиграфической и издательской практике – вообще обозначение размеров (длин сторон) прямоугольника, соответствующих формату данной полосы, например, выражение «полосная иллюстрация» означает, что формат последней идентичен формату полосы набора в данной книге или близок ему.

**Рубрика** (от лат. *rubrica* – заглавие закона, написанное красной краской) – заголовки раздела в газете, журнале или разделе, графа.

**Суперобложка** – легкая, обычно бумажная покрывка, которая охватывает снаружи весь переплет и держится на нем при помощи клапанов. Служит для защиты переплета от загрязнений. Кроме этого, сейчас суперобложка является полноценным элементом оформления книги.

**Творческий рисунок** – в издательской практике – рисунок, являющийся в полном смысле продуктом самостоятельного творчества художника, например, рисунок, иллюстрирующий тот или иной эпизод произведения художественной литературы, сделанный художником по прочтении текста. Обычно творческий рисунок противопоставляется техническому рисунку.

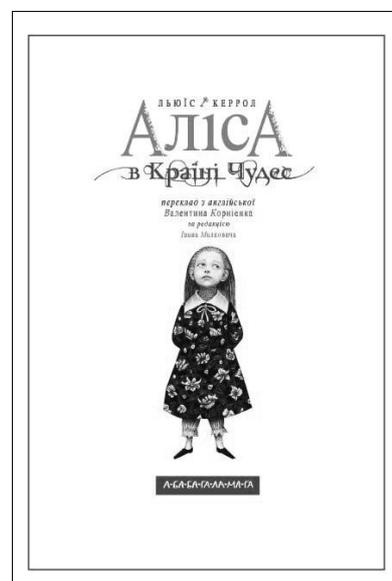


Рис. 4. В. Ерко.  
Титул. Льюис Кэрролл  
«Алиса в стране чудес».

**Титульный лист** – в книжной графике и полиграфии: страница книги, содержащая подробные заголовочные данные издания в целом (фамилию автора, название книги, год и место ее выпуска) (рис. 4). Термин «титульный лист» применяется также как синоним термина «титул». Титул помещается на правой нечетной половине первого разворота.

**Факсимиле** (от лат. *fac simile* – «сделай подобное») – точное воспроизведение графического оригинала (документа, рукописи, подписи, рисунка) фотографическим или печатным способом.

**Фронтиспис** (лат. *front, frontis* – «лоб», *aspicere* – «глядеть») – иллюстрация, помещаемая перед **титулом** (рис. 5). Обычно это портрет автора произведения либо лица, которому посвящено данное произведение (например, биография). Иногда это иллюстрация символического характера, относящаяся ко всему произведению в целом. Если фронтиспис должен быть помещен на одном развороте с титулом, композицию «фронтиспис – титул» необходимо рассматривать как единое графическое целое.

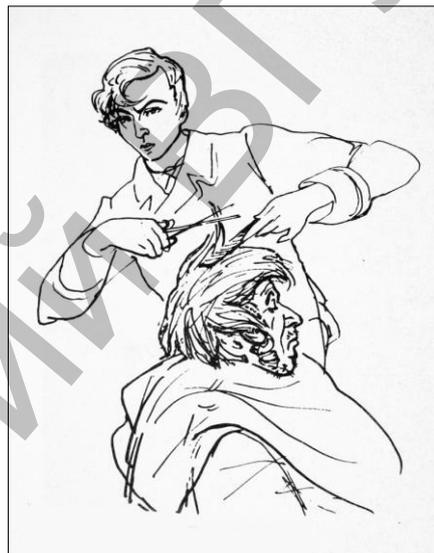


Рис. 5. Т. Шишмарева.  
Фронтиспис.  
Н. Лесков «Рассказы».

**Форзац** (нем. *vorsatz, vor* – «перед» и *satz* – «набор») – двойные листы плотной бумаги, расположенные в книге между блоком и переплетной крышкой. Соединяет блок с крышкой и защищает крайние страницы книги от загрязнений. Одновременно является элементом оформления книги, нередко выполняется по эскизу художника.

**Цицеро** – типографский шрифт, кегль которого равен 12 пунктам (4,51 мм).

**Шмуцтитул** (нем. *schmutz* – «грязь») – книжный лист, на нечетной странице которого в некоторых изданиях помещают порядковые номера или названия основных, крупнейших разделов книги – отделов, частей, глав или самостоятельных произведений, входящих в книгу, а также эпитафии. Иногда в композицию шмуцтитула входит эмблема, орнамент, рамка, иллюстрация, отражающая содержание раздела.

**Шрифт** (нем. *schrift*) – внутренне обусловленное единство композиционного рисунка букв и знаков. Шрифты различают характером рисунка (см. **гарнитура**), наклоном (прямой, курсив, наклонный), насыщенностью (светлый, полужирный, жирный), размером (см. **кегель**).

## ШРИФТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ КНИГИ

Книжный шрифт (наборный, писанный или рисованный) является неотъемлемым, определяющим элементом структуры книги. Подход к шрифту как всего лишь одному из участников «синтеза искусств» может показаться натяжкой. Ведь шрифт – не добавка к некоему и без него законченному целому (как иллюстрация, которой в книге может и не быть), не обогащение его, а органическая, изначальная часть этого целого – это единственный носитель и передатчик текста.

При этом шрифт является самостоятельной художественной формой, имеющей свои законы построения и развития, свою историю. Все формы шрифта рождаются и живут не только для книги и в книге. Шрифт используется в прикладном и декоративном искусстве, он работает в рекламе и монументальной скульптуре. Книжный шрифт, тем не менее, остается основной, определяющей формой шрифтового искусства, и он активно влияет на развитие шрифтов не книжных. Но и они порой врываются в книгу, неся с собой стилистику и художественный строй торжественного монумента или броской афиши, корявого объявления или интимно-изящного письма. Шрифт в большой



Рис. 6. Ф. Музыка.  
Суперобложка  
«Красивый шрифт».

степени сохраняет в книге себя, свои собственные пространственные и пластические, стилевые и экспрессивные качества. Отсюда, как и во всяком синтезе, возникает пересечение взаимовлияний, неполное слияние противостоящих друг другу элементов: сложное взаимодействие шрифта с текстом, графикой, пространственной композицией набора и т.д.

Но, прежде всего, необходимо помнить, что шрифт в книге – главный носитель отвлеченного знакового начала. С ним в книгу входят условность, обозначение одного через другое, необходимость прочитывания, расшифровки, извлечения смысла, не данного нам непосредственно и наглядно, как в рисунке. Когда-то буква была рисунком, идеограммой, но она по необходимости утратила свой изобразительный характер, не только усложнявший ее написание, но и привносивший в нее уже ненужные, дополнительные смыслы, лишние ассоциации. Сегодня лаконизм, архитектурность и абстрактность – основные художественные свойства шрифтового знака (рис. 6). Шрифт может быть любого цвета, но тяготеет к отвлеченности и аскетизму черного на белом. Набор может образовывать сложные фигуры, но стремится к простейшим прямо-

угольным формам. Отсюда и особая роль шрифтовой композиции в архитектурном построении и расчленении художественного пространства книги: утверждение опорных горизонталей и вертикалей.

Существует и обратная тенденция – к усложнению и декоративному преобразению шрифта и даже – к изобразительному переосмыслению знака (например, в инициалах), как бы возвращающему букву «назад», к картинке. Но это всегда сознательное отступление от нормы, выразительное именно на фоне «обычного» шрифта.

Сегодня шрифтовое искусство разделилось на две различные, но влияющие друг на друга, линии. Одна линия – создание шрифтов «рукотворных» (писанных, рисованных, гравированных). Другая линия – создание шрифтов механически повторяемых – наборных. Наборный шрифт, конечно, тоже творение художника. Область шрифта является искусством, очень тонким и непростым. Композиция каждой буквы, ритмическая стройность текста, удобство восприятия страницы – только высокий профессионализм и серьезная работа рожают красивые и практичные шрифты. Любой шрифт, который удовлетворяет эстетическим требованиям, построен не только с помощью циркуля и линейки, но и с глубоким пониманием и учетом особенностей зрительного восприятия, в том числе оптических иллюзий. Так, круглые буквы и буквы с остроугольными вершинами кажутся ниже, чем прямоугольные такой же высоты. Средняя линия в букве «Н», расположенная точно посередине высоты, кажется смещенной вниз, в шрифтах, лишенных контрастности, при одинаковой толщине всех штрихов горизонтальные кажутся толще вертикальных.

Суммируя вышесказанное, перечислим важнейшие требования к шрифту как элементу оформления книги. Шрифт должен быть удобочитаемым, художественно организованным, технологичным (должен давать неискаженный оттиск при печатании тиража книги) и экономичным.

Несомненно, история шрифта, круг проблем создания новых и использования уже имеющихся шрифтов могут быть весьма интересны в более глубоком изложении. Есть немало изданий, которые в состоянии дать подробную и точную информацию по этим вопросам, например, книга преподававшего на нашем художественно-графическом факультете Г.Ф. Кликушина «Шрифты». – Мн., 1979 (или Проненко Л.И. «Каллиграфия для всех». – М., 1990).

## **ЭЛЕМЕНТЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ**

К внешним элементам книги относятся обложка, переплет и некоторые примыкающие к ним детали – форзац, суперобложка, футляр (форзац необходим для всех изданий, которые выпускаются в переплете, суперобложка и футляр не являются обязательными элементами). Все перечисленные элементы составляют ансамбль внешнего

оформления книги и должны представлять собой одно целое в художественном плане.

**Футляр** – некоторые книги выпускаются в картонных футлярах. Футляр может выполнять не только защитную функцию, но и являться частью художественного оформления книги. В этом случае его оклеивают белой или цветной бумагой, размещают на нем декоративные или тематические изобразительные элементы.

Иногда в футляре выпускается целая группа изданий. В этом случае наличие футляра помогает сохранить всю группу вместе. При таком назначении для футляра подходит полуоткрытая форма, при которой удобнее вынимать книги и ставить их обратно.

**Суперобложка** – это легкая, обычно бумажная крышка, которая охватывает снаружи весь переплет и держится на нем при помощи клапанов. Первоначально суперобложка служила лишь для защиты переплета от загрязнения. Она изготовлялась из плотной бумаги немаркого цвета, и на ней ничего не печаталось. Постепенно суперобложка превратилась в полноценный элемент оформления книги, придающий книге особенное изящество, ведь на бумажной суперобложке можно отпечатать более сложное изображение, чем на оклеенных тканью или ее заменителями переплетах. Современные технологии позволяют сделать суперобложку прозрачной, что позволяет видеть оформление переплета. На прозрачной суперобложке тоже может быть отпечатан и текст, и рисунок.

**Обложка**, в традиционном понимании слова, – это бумажное покрытие книжного блока (то есть комплекта скрепленных между собой листов книги). Строение такой обложки несложно – она представляет собой лист бумаги, который охватывает книжный блок спереди, сзади и со стороны корешка. Те части обложки, которые прикрывают блок спереди и сзади, называются ее сторонами, а та часть ее, которая соответствует корешку блока и скреплена с ним, – корешком книги.

**Переплет**, или переплетная крышка, имеет более сложную конструкцию, чем обложка и прочнее обложки, но прочность различных его типов зависит от материала и особенностей конструкции.

**Обложка** и **переплет** являются важнейшими внешними элементами книги и имеют двойное назначение. Во-первых, они скрепляют листы книги, защищают их от повреждения и грязи и тем самым делают ее достаточно прочной. Во-вторых, они дают читателю первоначальную общую информацию о книге. Важно то, что мы видим внешние элементы книги не только, когда начинаем ее читать, но и когда рассматриваем витрины книжного магазина или библиотеки. От нашего первого впечатления часто зависит, захотим ли мы подробнее познакомиться с книгой. Таким образом, внешние элементы книги выполня-

ют не только информационную, но и рекламную функцию. Художник, работая над обложкой и переплетом, должен учитывать это.

Название книги и фамилия автора – это тот минимум информации, который почти всегда присутствует на обложке и переплете. Шрифт должен хорошо читаться, быть красивым и выразительным, а вся шрифтовая композиция (размеры различных элементов надписи, интервалы между ними, разбивка на строки и т.д.) – логична и обоснованна. Сам шрифт путем более или менее сложных ассоциаций должен быть связан с содержанием книги. В композицию на обложке и переплете часто входят, кроме шрифта, еще и изобразительные элементы – сюжетные, орнаментальные, эмблематические, тематические. Они тоже должны говорить о содержании книги. Все графические элементы – шрифтовые надписи, изображения, помещенные на обложке или переплете, – должны быть **композиционно объединены**. Печать на обложке и переплете часто делается в несколько красок, и их удачное сочетание с цветом и фактурой бумаги и переплетных материалов позволяет получить большой художественный эффект.

**Форзац** – два развернутых листа бумаги в начале и в конце бумажного блока книги, один из которых соединяет первый лист книжного блока с передней стороной переплетной крышки, а второй – последний лист блока с задней стороной. Форзац используется и как элемент художественного оформления. На нем могут быть помещены рисунок, орнамент, текст, связанные с содержанием книги (рис. 7). Оформление форзаца должно связывать воедино оформление переплета и титульного листа. Форзац – промежуточное звено между переплетом и титульным листом. Он не так важен, как эти два элемента книги. Поэтому было бы необоснованным превращать его в графически самый сильный элемент внешнего оформления. Нередко форзац трактуется как декоративный элемент, и тогда обычно одно и то же изображение повторяется на обоих форзацах.

Особое место в книге – на границе между ее внутренними и внешними элементами – занимает **титульный лист**, или **титул**. Его назначение познакомить читателя с книгой, «ввести» в нее. Кроме то-



Рис. 7. В. Медведев.  
Форзац. А. Мицкевич  
«Стихотворения».

го, по данным титульного листа регистрируют издание в книгохранилищах и библиотеках.

По содержанию и расположению основные данные, помещаемые на титульном листе, можно разделить на четыре группы: заголовочные, выходные, надзаголовочные и подзаголовочные.

Заголовочные данные – это название (заглавие) книги и сведения об авторе. Расположение этих данных является существенным для всей композиции титульного листа. Выходные данные, помещаемые на титуле, включают наименование издательства, место и год издания. Их помещают внизу титульной полосы. Надзаголовочные и подзаголовочные данные содержат дополнительную информацию об издании.

На титуле могут быть помещены и изобразительные элементы, например, марка издательства, орнамент, рисунок. Изображение должно стилистически соответствовать шрифтам титульного листа, и все элементы должны собираться в единое гармоничное целое. Чтобы титул хорошо воспринимался читателем, необходимо из всех помещенных на нем разнообразных и неодинаковых по значению сведений выделить важнейшие, сделать явной связь между ними, выявить их соподчинение и единство. Все это достигается, прежде всего, соответствующим подбором шрифтов, логичной группировкой строк и их обоснованным расположением.



Рис. 8. И. Блюх. Титул. А. Вулис «В мире приключений».

Обычно титул бывает однополосным, то есть располагается на одной странице. Но иногда титул может быть разворотным, занимая вторую и третью страницы. Существуют два основных варианта двухполосного титула. В одном варианте каждая полоса представляет собой законченную, в какой-то мере самостоятельную часть общей композиции. Когда такой титул используют в переводном издании, то слева – на контртителе – идет информация на языке подлинника, а справа – на языке перевода. В другом варианте композиция двухполосного титула представляет собой единое, неразрывное целое, текст и изобразительные элементы начинаются на левой странице разворота и заканчиваются на правой, часто

захватывая и корешковые поля. В этом случае художник располагает большим композиционным пространством.

Композиция титульного листа может быть симметричной (рис. 8) или асимметричной. При симметричной композиции все строки (и изобразительные элементы) выключены на середину, построение листа приобретает подчеркнуто упорядоченную структуру. При асимметричном построении строки начинаются от одной или нескольких вертикальных осей, но возможны композиционные решения, когда некоторые элементы не привязаны к определенным осям, а свободно расположены на плоскости титульного листа. Но любой подход к решению композиции титула должен быть сбалансирован.

Титул может быть одногарнитурным или многогарнитурным. Одногарнитурность, плавные переходы от более крупных шрифтов к мелким, симметричное построение способствуют тому, что композиция титула воспринимается как спокойная. Более динамичной воспринимается композиция с асимметричным построением, с использованием нескольких гарнитур и резких контрастов в размере шрифта.

Двухполосный (разворотный или распашной) титул при симметричной композиции нередко строится по зеркальному принципу: когда на двух страницах дублируется одна и та же композиционная структура. При асимметричной композиции загрузка и построение основного титула и контртитула обычно неодинаковы.

Во многих изданиях (в особенности художественной литературы, юбилейных, в школьных учебниках и книгах для детей) в композицию титульного листа вводится рисунок, орнамент, применяется рисованный шрифт, титул печатается в две или более красок.

Рисунок на титуле может быть решен как небольшая виньетка или как довольно крупное и сложное изображение. Но независимо от его размеров и сложности обычно это не рядовая иллюстрация, а более глубокий и выразительный рисунок, усиливающий связь титула с содержанием книги и непременно являющийся органической частью всей титульной композиции.

Вторая краска на титуле имеет не только декоративное значение, она, прежде всего, помогает выделить главное.

К титулу примыкают еще некоторые элементы оформления книги. Это выходной лист или авантитул, шмуцтитул и фронтиспис. **Авантитул** помещается перед разворотом титула и несет дополнительную информацию (например, посвящение) или разгружает титул. **Шмуцтитул** используется нечасто. Это книжный лист, на нечетной странице которого в некоторых изданиях помещают порядковые номера или названия основных, крупнейших разделов книги – отделов, частей, глав или самостоятельных произведений, входящих в книгу, а также эпитафии. Иногда в композицию шмуцтитула входит эмблема,

орнамент, рамка, иллюстрация (рис. 9), отражающая содержание раздела. В буквальном смысле слова это означает «титул для грязи», т.е. предохраняющий настоящий титул от загрязнения. Оформление шмуцтитула, как правило, соответствует оформлению основного титула, но несколько сдержаннее. Шмуцтитул занимает две страницы.

Перед титульным листом, обычно на одном развороте с ним, может быть помещен **фронтиспис** – вступительная иллюстрация, отображающая основную идею книги или представляющая собой портрет автора. Чаще фронтиспис встречается в изданиях художественной литературы, но он уместен и в научных изданиях. Иногда фронтиспис печатают на особой бумаге, подчеркивая его значение. В старых книгах фронтиспис нередко был единственной иллюстрацией.

Вместо обычного фронтисписа, занимающего одну страницу, может быть дано более развернутое изобразительное вступление в книгу. Располагается такое вступление обычно после разворотного титула.

Элементы книжного оформления, непосредственно связанные с текстом, выполняют в первую очередь задачи рубрикации. Рубрикация служит для озаглавливания книги и ее частей, деления книги на части и обозначения весомости каждой части относительно целого и других частей. Взятая в целом рубрикация выражает в общих чертах построение произведения – его архитектуру.

Следует помнить, что делит произведение на части (озаглавленные или безымянные) и указывает систему их соподчинения сам автор. Следовательно, это постоянные характеристики произведения.

Средства рубрикации в книге разнообразны: чистый пробел; пробел с заполнением его наборными или рисованными украшениями; различные наборные или рисованные буквицы; разнообразно оформленные наборные заголовки; рисованные заголовки с

введением орнаментальных украшений, эмблем или даже сюжетно-тематических рисунков; шмуцтитулы наборные и рисованные, шрифтовые, орнаментальные, эмблематические, сюжетно-тематические, без эпиграфов и с эпиграфами и т.д. Высшая ступень рубрикации – титульный лист.

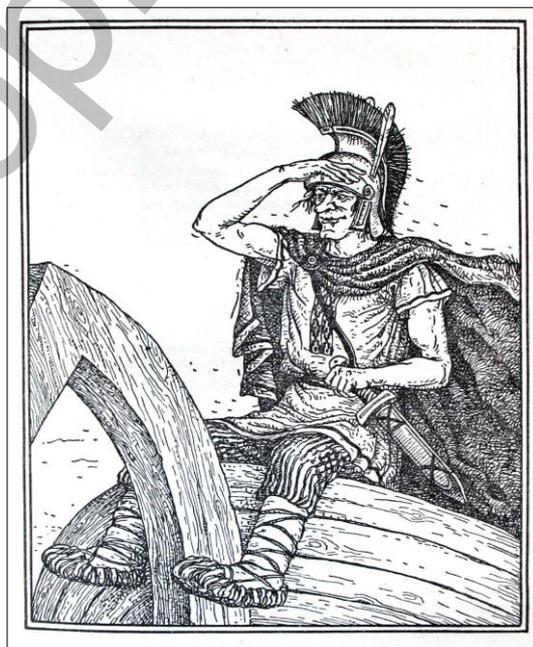


Рис. 9. В. Славук.  
Иллюстрация для шмуцтитула.  
«Энеида наизнанку».

Особо четкой рубрикации требует детская книга – она легче будет восприниматься ребенком. Задача оформления в этом случае облегчается тем, что архитектоника книг для детей часто очень проста.

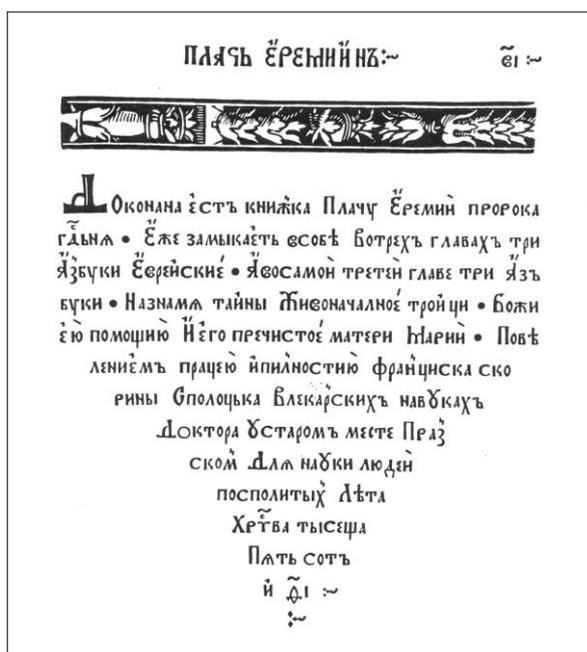


Рис. 10. Ф. Скорина.  
Концевая полоса «Плач Иеремии».

истолковать только в виде отвлеченно-тематических или символически-иносказательных изображений. Для детей младшего возраста, особенно дошкольного, у которых отвлеченное мышление еще не развито, убранство может быть только радующим глаз нарядным пятном или понятным сюжетно-тематическим рисунком. Сложность восприятия декоративной графики – одна из причин ее частого отсутствия в книгах для маленьких детей.

**Пробел** – особый вид рубрики, он ничего не возглавляет, а лишь отделяет одну часть от другой. Оформление пробела просто – две, реже три строки без текста.

**Буквица** (инициал) не является рубрикой в прямом смысле этого слова. Ее главное назначение как графического элемента – усилить действие первых строк, усилить впечатление от начала чтения. В древних рукописных книгах буквице придавалось большое значение, ее тщательно рисовали и украшали: она подчеркивала значение момента начала чтения книги. Часто буквица была красного цвета, отсюда и название первой строки – красная строка. Буквицы могут быть простыми – наборными, могут быть сложными – рисованными. Как и другие виды убранства, они могут быть однокрасочные, двухкрасочные и многокрасочные. Оформление буквиц зависит от рода и вида литературы, от предполагаемого читателя, от особенностей структуры

Оформление книги или ее убранство, как бы оно ни выразилось, – это, прежде всего, убранство ее рубрик. Графическое украшение, лент орнамента (рис. 10), виньетка и сюжетно-тематическая иллюстрация в виде заставки или концовки – все это обычно спутники рубрик. Убранство изданий художественной литературы связано с видом и жанром произведения. Оно особенно близко поэзии, в первую очередь лирике с ее метафорическим иносказанием чувств и эмоций. Этот раздел поэзии иногда единственно возможно изобразительно

текста, от формата издания, гарнитуры и кегля шрифта основного текста. Буквица должна стилистически полностью соответствовать характеру иллюстрирования.

Последняя полоса в книге, главе или разделе может завершаться **концовкой**, орнаментально-декоративной или сюжетной. Иногда, особенно в старых книгах, можно видеть концевую полосу текста, заканчивающуюся строчками неравной длины, которые образуют треугольник, обращенный вершиной вниз (рис. 10). Текст как бы тает и завершается точкой.

Гравированные концовки в старопечатных книгах имеют такую же форму. Эту роль – роль точки – выполняет концовка и в современных книгах. Отсюда ее круглая или близкая к ней форма. И величина концовки диктуется этим же принципом, она обычно не бывает большой.

Оформление **оглавления** или **содержания** подчиняется общему замыслу оформления всей книги. Нередко текст оглавления так невелик, что составляет всего несколько строк, плохо komponующихся на странице. В этом случае целесообразно найти формат набора меньший, чем для основного текста. Если книга декорирована, то декорация распространяется, как правило, и на оформление спуска и концевой полосы оглавления или содержания. Оформление этих текстов в книгах для дошкольников или младших школьников иногда приобретает широкий и значительный характер: их не только украшают, но и иллюстрируют сюжетно-тематическими заставкой и концовкой, а иногда целой серией миниатюрных иллюстраций, заменяющих еще не умеющему читать ребенку текст. В книгах для дошкольников оформление содержания может быть вообще без текста, т.е. состоять из одних иллюстраций.

Несмотря на то, что далеко не все книги иллюстрируются, иллюстрация занимает в оформлении книги исключительное место. Значение иллюстрации настолько велико, что мы сочли необходимым вынести ее рассмотрение в отдельную главу.

## **ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Иллюстрации выделяются среди других показателей оформления тем, что их тематический круг, сюжеты, метод изображения, взаимная связь и т.д. определяются главным образом содержанием произведения и его особенностями: родовыми, видовыми и жанровыми. Множество книг издается без иллюстраций, но «книжка с картинками» всегда привлекала и будет привлекать к себе больше внимания.

Без иллюстраций нередко издается и художественная литература, но работа художника присутствует и в таких книгах. Художник разрабатывает элементы внешнего оформления книги, все наборные

шрифты разрабатывались и совершенствовались многими поколениями художников. Косвенно присутствие художников проявляется даже во вкусах художественного редактора, ведь он формируется под влиянием оформленных художниками книг, которые редактор видит, изучает.

Кроме художественной литературы в мире издается колоссальное количество литературы научно-познавательного характера: научной, научно-популярной, производственно-технической, учебной и т.д. Это тоже является полем деятельности для художника, очень много таких книг иллюстрируется. По характеру изображения научно-познавательные иллюстрации можно разделить на предметные и условные. Основными видами предметных научно-познавательных изображений являются фотография и рисунок. К условным иллюстрациям относятся чертежи, схемы, диаграммы, карты. Для предметных иллюстраций характерно видимое сходство с реальным объектом. Условное изображение, наоборот, не показывает объект или явление во всей полноте конкретных признаков, а лишь характеризует его с определенной стороны. Видимое сходство между реальным объектом и его условным изображением часто невелико, а то и вовсе отсутствует. Но благодаря абстрагированию от всего несущественного, отвлекающего от главной цели схемы или диаграммы, такое изображение и оказывается способным выполнить свою информационную задачу. Характер иллюстрирования такой литературы, конечно же, отличается от иллюстрирования художественных произведений. Ценность научно-технической иллюстрации для читателя в большой мере зависит от ее информативности (рис. 11). Но, учитывая задачу и объем нашего издания, мы не будем останавливаться подробно на проблемах иллюстрирования научно-познавательной литературы. Для тех же, кто заинтересовался этой областью работы, мы рекомендуем труд С.Ф. Добкина «Оформление книги. Редактору и автору» (М., 1985).

Наше издание не претендует также на полное и исчерпывающее освещение вопроса иллюстрирования художественной литературы. Для этого было бы необходимо, следуя проверенной практике, подкрепить изложение показом большого количества самих иллюстраций. Причем не единичных, а образующих стройную графическую сюиту, с приведением текста, к которому они относятся. Данные же методические рекомендации преследуют цель общего знакомства с принципами оформления книги, проблемами композиции, подходами к созданию иллюстраций и других элементов оформления книги.

Продолжая разговор об иллюстрировании художественной литературы, следует, прежде всего, определить **роль и задачи иллюстраций**. Произведение художественной литературы – роман или рассказ, поэма или стихотворение – является самостоятельным и законченным творением искусства. Писатель или поэт создают свои произ-

ведения средствами художественного слова, и их творчество воспринимается, прежде всего, в процессе чтения. Иллюстрации не являются

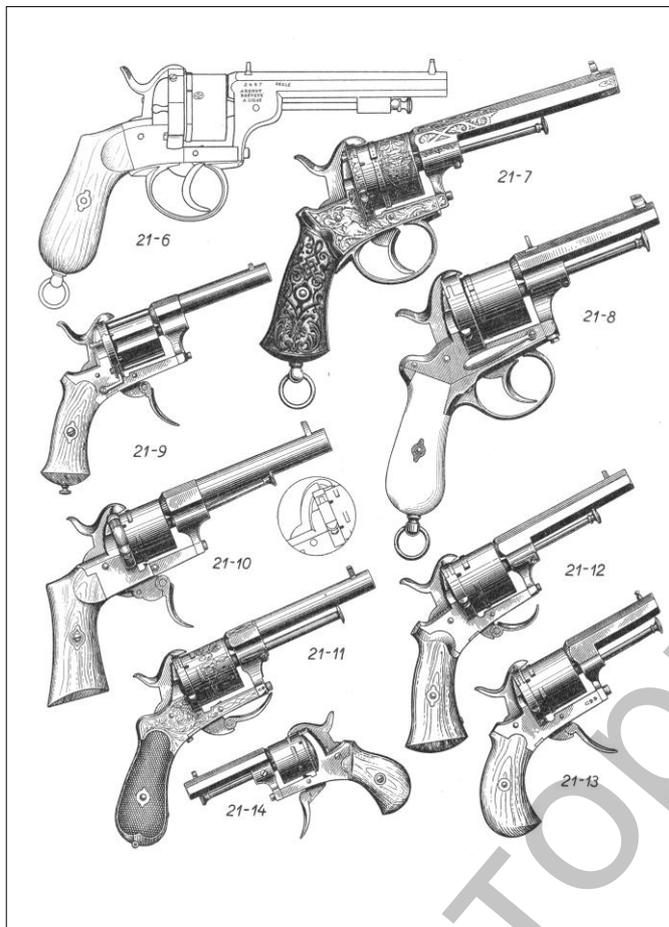


Рис. 11. А. Жук. Иллюстрация.  
А. Жук «Револьверы».

неотъемлемой частью литературного произведения. Художественная литература – вполне самостоятельный вид художественного творчества.

Иногда писатели негативно относятся к иллюстрированию их произведений. В письмах Флобера есть такие строки: «Я терпеть не могу иллюстраций, особенно когда дело касается моих произведений, и пока я жив, их не будет».\* И далее он пишет: «...Настойчивость, с какой Леви (издатель) требует иллюстраций, приводит меня в неопишумую ярость. Не стоило с таким трудом давать туманные образы для того, чтобы явился какой-нибудь сапожник и разрушил мою

мечту нелепой точностью».

На предложение издать «Мертвые души» с иллюстрациями, причем иллюстратором должен был стать талантливейший график А. Агин, Гоголь ответил: «Я – враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством».

«Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи», – абсолютно точно утверждает Ю. Тынянов. Эти высказывания показывают опасение писателей, что иллюстрации исказят идейное содержание произведения, уведут читателя от него, заслонят литературные образы. Рисунок воспринимается мгновенно и конкретно – в этом его сила и опасность для словесного образа. Если иллюстрация будет неудачной: поверхностной, неточной, невыразительной, то она будет только мешать читате-

\* Флобер, Гоголь и Тынянов по: Добкин С.Ф. «Оформление книги. Редактору и автору». – М., 1985.

лю, сбивать его. Правда, у многих писателей такой негативной реакции иллюстрирование их произведений не вызывает. Более того, имеет место факт авторских иллюстраций у Гете, Пушкина, Гофмана, Блейка, Теккерея, Льюиса Кэрролла, Киплинга.

Для успешной работы над иллюстрациями художник должен не только хорошо изучить текст, но и прочувствовать произведение, выразить свое отношение к содержанию, не исказив при этом замысел автора. Иллюстратору недостаточно только умом понимать иллюстрируемое произведение, а необходимо вжиться в него.

Самое главное, пожалуй, правило для иллюстратора – **не забывать об авторской заданности литературного образа**. В. Фаворский утверждал, что художник должен становиться соавтором, который, не искажая первоначального замысла, обязан сделать произведение более прекрасным, гармоничным, доступным еще большему числу людей. При этом выражение своего отношения к содержанию проявляется в том, что художник, переводя литературные образы в изобразительную форму, не должен пассивно следовать за автором. Разрабатывая темы, раскрывая идеи литературного произведения и по-своему их оценивая, художник должен понимать, что далеко не каждая идея, выдвигаемая автором книги, может быть основой для его работы. Мы уже говорили, что рисунок конкретнее слова, но словесный образ может нести в себе многоплановое прочтение, а само литературное произведение нередко «сплетено» из нескольких линий. Художник может выбрать одну из линий как главную основу изобразительного ряда. Разные иллюстраторы, работая над одним произведением, поворачивают его как бриллиант, показывая читателю все новые его грани.

Различный подход художников к одному и тому же произведению хорошо показывает история иллюстрирования классического произведения Сервантеса «Дон Кихот». Глубокие и значительные образы, созданные великим испанским писателем, позволили художникам разных стран и эпох сделать убедительные иллюстрации к роману. Известные иллюстрации к «Дон Кихоту» Гюстава Доре (рис. 12), французского иллюстратора XIX века, прежде всего, исторически точно показывают обстановку и внешний облик героев. Тщательно отслеживается развитие сюжета. Другой француз, Оноре Домье раскрывает философский, общечеловеческий смысл романа. В 1924 году советский график Лев Бруни создает серию иллюстраций, в которой преобладает экспрессивное комедийное начало, но есть и ноты иронической патетики и черты светлого благородства. Сальвадор Дали в иллюстрациях к «Дон Кихоту» фиксирует свое интуитивно-подсознательное переживание, невероятно динамичную стихию чувств.



Рис. 12. Г. Доре.  
Иллюстрация.  
М. Сервантес «Дон Кихот».



Рис. 13. К. Алонсо.  
Иллюстрация.  
М. Сервантес «Дон Кихот».



Рис. 14. С. Бродский. Иллюстрация. М. Сервантес «Дон Кихот».

Константин Рудаков в своих акварельных иллюстрациях делает акцент на жизнеутверждающей ноте романа. Советские художники Кукрыниксы в своих иллюстрациях к роману Сервантеса один из акцентов делают на теме народа. Аргентинец Карлос Алонсо (рис. 13) старается не повторять сюжета книги, не протоколировать его, а пытается в пластике воссоздать атмосферу самой темы романа. Великолепные иллюстрации Саввы Бродского (рис. 14) усиливают трагические ноты «Дон Кихота». Важно то, что все эти иллюстрации, отличаясь друг от друга, не вступают в противоречие с литературной основой, с самим романом.

Исходя из основных задач книжной графики, ее подразделяют на **оформление** и **иллюстрирование** книги. Напомним, что к оформлению книги относят ее декоративный наряд, ее украшение, рисованные шриф-

товые элементы, композиционное построение текстового набора и т.д. (обложка, титульный лист, шмуцтитул и пр.).

Но такое разделение несколько условно. В хорошей книге невозможно проследить, где кончается оформление и начинается иллюстрирование. Нам известны примеры убедительного решения идейного замысла и строя книги только средствами оформления. Сплошь и рядом в элементах оформления (на обложке, титульном листе, суперобложке и т.д.) мы встречаем рисунок, способствующий раскрытию литературного текста. Настоящие иллюстрации в книге, при всей глубине идейного, образного решения, в свою очередь не теряют декоративности (рис. 15), не перестают быть элементами украшения книги, отлично гармонирующими с набором, бумагой – с природой книги.

Художник – мастер иллюстрации, с уважением и вниманием относящийся к произведению, может дополнить и углубить то, что сделано писателем. Иллюстрации, гармонично связанные с текстом, образуют новое целое. Такие иллюстрации привлекают новых читателей, дают пищу для размышления тем, кто ранее уже читал произведение.

Творческий процесс в искусстве книжной графики сложен. Художник должен уловить дух литературного произведения, его стиль и

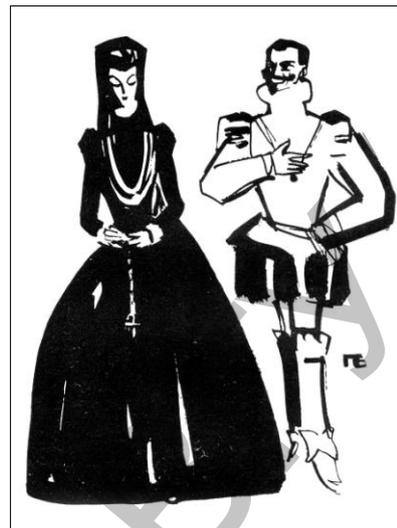


Рис. 15. П. Бунин.  
Иллюстрация. А. Пушкин  
«Каменный гость».



Рис. 16. Г. Малаков. Иллюстрация.  
А. фон Шамиссо «Необычайные  
приключения Петера Шлемиля».



Рис. 17. А. Лаптев. Иллюстрация.  
Н. Гоголь «Сорочинская ярмарка».

отразить в своем творчестве (рис. 16–17). Перед ним стоит задача – раскрыть средствами изобразительного искусства идейно-художественное содержание произведения, сохранить единство образного и декоративного строя книги с духом произведения, стилем писателя и дать в своем индивидуальном изобразительном решении современную оценку литературного произведения. Немаловажной стороной искусства книжной графики является тесная связь с полиграфией, обязательный учет особенностей полиграфической структуры книги, ее своеобразной природы как культурной ценности и как вещи. Художник книги должен работать в строго определенном, заранее обусловленном размере – формате. **Формат книги** имеет огромное значение. Существуют определенные наиболее рациональные стандартные форматы. В идеале выбор формата должен зависеть от характера помещенного в книгу литературного и изобразительного материала. Формат должен обеспечить целесообразное расположение материала и удобство пользования книгой. Энциклопедия и словарь-разговорник не могут быть одного формата. Формат книги оказывает огромное влияние и на ее композицию: размер книжной полосы, величину (кегля) шрифта, размер и размещение иллюстраций и т.д. Например, сложные иллюстрации бывает невозможно разместить в книге небольшого формата. Но формат – это не только абсолютные размеры книг. Формат – это также пропорции книг, соотношение ширины и высоты. Подробнее о том, какие стандартные форматы существуют, как их целесообразнее использовать, можно узнать из работы В.В. Пахомова «Книжное искусство» (Кн. 1. «Замысел оформления». – М., 1961) или из труда С.Ф. Добкина «Оформление книги. Редактору и автору» (М., 1985).

Создание художественного произведения в любой области искусства, в том числе книги и иллюстрации, невозможно без композиционного построения, без приведения к цельности и гармонии всех его частей, всех его компонентов. **Под композицией мы понимаем целенаправленное построение целого, где расположение и взаимосвязь частей обуславливаются гармонией, смыслом, содержанием, и назначением целого.** Законченное произведение также называют композицией, например, произведение живописи – картину, скульптуру, музыкальное произведение. Композицией также называют учебный предмет, который обучает законам построения художественного произведения. Слово «композиция» происходит от латинского «compositio», что означает сочинение, составление, связь, сопоставление. Все эти значения определенным образом присутствуют в современном понимании композиции, поскольку, если речь идет о композиции, то всегда имеется в виду некая целостность, наличие сложного строения, содержащего противоречия, приведенные к гармоническому единству благодаря системе связей между элементами. Композиция отсутствует там, где содержание однородно и однозначно. И наобо-

рот, композиция необходима любой целостной структуре, достаточно сложной, будь то произведение искусства, научный труд, информационное сообщение или организм, созданный природой. Композиция необходима при создании форм предметного мира – бытовых предметов, машин, зданий и других объектов дизайна и архитектуры; это также средство организации информации и средство построения художественной формы. Признаки композиции мы обнаруживаем и в природных формах, строении растений, животных организмов, строении вселенной. Поэтому слово «композиция» равно применимо к описанию цветка, построению книги или ораторской речи. Композиция является основой структурной и гармонической целостности объектов художественной формы, предметов и явлений окружающего мира и одновременно средством организации, построения этой целостности. Композиция – способ организации «материала» искусства. Под материалом в данном случае подразумевается не только физическая масса – краски, мрамор, слово и т.д., но и сюжет, идея, натура – все, что, будучи преобразовано актом творчества, создает художественное произведение в его конечной художественной форме. Писатели, имея в виду литературное произведение, утверждают, что материалом для него является все готовое – житейские отношения, случаи, быт, характеры... Расположение этого материала по законам художественного построения (по законам композиции) следует назвать в точном смысле этого слова – формой данного произведения. При этом следует понимать форму не как внешнюю оболочку. Форма раскрывается как активное начало переработки и преодоления материала. Последовательность событий в литературном произведении, динамика сюжета, образность художественного языка и многое другое тесно связывает между собой композицию и форму произведения литературы. Без осмысления композиционного построения как средства организации материала невозможно ни выносить суждение о произведениях искусства, ни тем более, создавать их. Задачей композиционного построения произведения является распределение материала будущего произведения, таким образом и в такой последовательности, в такой взаимосвязи частей произведения и всех элементов художественной формы, чтоб наилучшим образом выявить смысл и назначение произведения и создать выразительную и гармоничную художественную форму. Причем, это касается и литературного произведения и иллюстрации к нему. Гармонизируя форму, композиционное построение тем самым обогащает содержание и повышает ценность произведения в целом. Через композицию осуществляется неразрывное единство содержания и формы. Форма и содержание органически слиты в конечном результате, т.е. в художественном произведении. Но, разделяя эти понятия, противопоставляя их друг другу, мы имеем возможность вычленить формальные признаки художественной формы и выявить средства,

с помощью которых строится форма. Вычленение композиционных средств и изучение их необходимо для освоения основ композиции.

Наша задача – взглянуть на композицию с точки зрения формальной структурной организации материала, проанализировать связи и отношения, которые возникают между элементами формы в процессе композиционного построения. При этом нельзя забывать главное – эмоционально-образное содержание самой формы в целом.

Здесь уместно рассмотреть связь иллюстраций с сюжетом и текстом литературного произведения. Ведь это вопрос во многом определяющий основные композиционные параметры иллюстративного ряда. Наиболее привычны иллюстрации, непосредственно связанные с сюжетом, или **сюжетно-повествовательные иллюстрации**, изображающие то, что происходит в конкретный момент в определенном месте (рис. 18). Но связь бывает и более сложной. Портретные иллюстрации часто не относятся к какому-либо конкретному эпизоду. Художник в портретной иллюстрации собирает и обобщает все, что о герое сообщает автор на страницах романа или повести (рис. 19).

Следующий тип усложненной связи – **изображение многоплановое во времени и пространстве**. Когда в одной иллюстрации соединяются события, происходившие в разное время или в различных местах.

Иногда иллюстрации образуют как бы музыкальный аккомпанемент к литературному произведению, не отображая развитие сюжета буквально, такие **ассоциативные иллюстрации** особенно часто сопровождают лирические стихи (рис. 20). Ведь поэзия говорит о чувствах, эмоциях человека на языке метафор, а не сюжетно-описательного повествования.



Рис. 18. С. Якутович. Иллюстрация. Шарль де Костер «Легенда о Тиле Уленшпигеле».

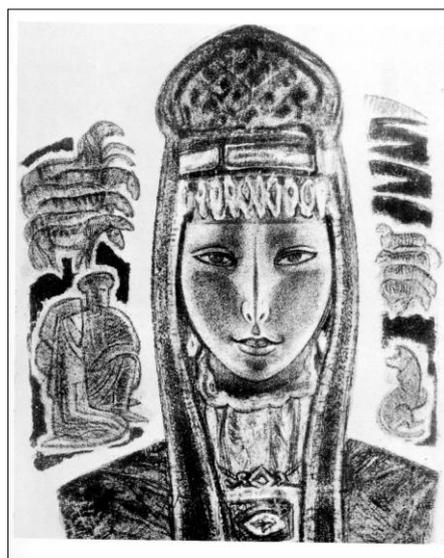


Рис. 19. Е. Сидоркин. Красавица. Из серии «Читая Сакена Сейфулина».

Задачи перед иллюстрацией могут стоять самые разные: например, дать читателю зрительное представление о какой-либо эпохе или стране. При этом они не должны терять художественную природу.



Рис. 20. Р. Сузов. Иллюстрация.  
А. Мицкевич «Крымские сонеты».  
БГАИ (студенческая работа).

По месту, занимаемому в книге, иллюстрации делятся на **страничные (полосные), полустраничные и мелкие**. Иллюстрации, окруженные с двух или более сторон текстом, называются **оборочными**. Разворотная иллюстрация или **разворот** помещается на двух страницах.

Художник, прежде чем приступить к работе над иллюстрациями, составляет **план иллюстрирования**. В таком плане он определяет темы будущих иллюстраций, а сам план обсуждается и утверждается редакцией. План может быть сдержанным или развернутым. Иллюстрация может быть одна, в начале книги в виде фронтисписа. Также лако-

ничным решением является иллюстрирование книги небольшими рисунками в виде заставок и концовок. Развернутая система иллюстрирования предполагает иллюстративный ряд, который открывает перед художником более широкие возможности. Художник может дать характеристику героям, изобразить самые яркие эпизоды сюжета, отобразить быт или романтику эпохи. Иногда произведение художественной литературы сопровождается документальными иллюстрациями – фотографиями. Это могут быть фотографии самого автора, рукописей и прижизненных изданий произведения и т.д. Фотоиллюстрациями могут служить и художественные фотографии или репродукции произведений изобразительного искусства.

Работа над книгой для иллюстратора делится на две основные части: **режиссуру** (что будет изображено) и **исполнение** (как это будет изображено). Лирическая поэзия может сопровождаться легкими ассоциативными рисунками. При иллюстрировании исторического романа художник должен тщательно изучить эпоху, ее быт, фактуру,

чтобы отразить дух именно этого времени. Приключенческий жанр требует композиционной динамики иллюстративного ряда. Фантастическая проза и волшебная сказка требуют от художника богатого воображения, но разного стиливого подхода.

Составляя тематический план иллюстрирования, художник осуществляет **выбор тем**. Самый действенный метод – это многократное и медленное чтение литературного произведения. Сначала книгу иллюстратор читает как внимательный читатель, делая при этом массу заметок и закладок в наиболее интересных местах. Затем читает ее как художник – неспешно и придирчиво анализируя текст, его изобразительный потенциал. Такой анализ должен открыть художнику драматургию автора, композицию, стиль и механизм действия литературного произведения. В результате список будущих иллюстраций кристаллизуется, освобождается от повторов и неточностей.

Выбор тем для грамотного иллюстратора не является чем-то случайным, он определен сюжетно-тематическими линиями произведения. Каждое художественное произведение несет в себе несколько тем-идей (по В.В. Пахомову). Они могут быть различной силы, разного значения, могут быть скрыты в глубине образов или проявляться открыто. Значение одних тем-идей велико, если они **общие сквозные темы, темы сюжетного действия**.

Другие **местные темы** возникают только на каком-то ограниченном участке произведения, они могут быть длинными, короткими или эпизодическими – это **темы сюжетного сопровождения**. Для иллюстратора особенно важно отследить происходящее по ходу повествования пересечение двух или более тем-образов и образование **тематического узла**.

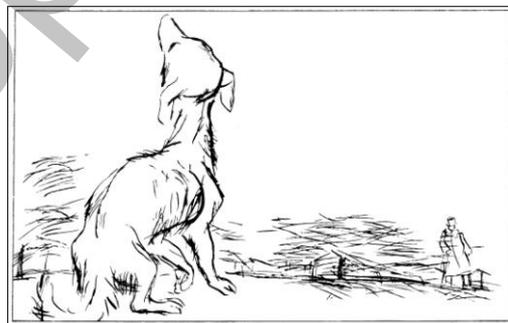


Рис. 21. Р. Вардзигулянц.  
Иллюстрация. А. Чехов «Каштанка»  
(Потерявшаяся).

В пересечении тем, в тематическом узле возникает конфликт. Чаще всего он и является **прямой темой изображения** (рис. 21). Такие темы обычно называют узловыми, и они образуют первый и главный круг наиболее важных тем для иллюстрирования. Такие темы часто осуществляются в виде больших страничных иллюстраций. Но конфликт как тема иллюстрации берется не всегда в его кульминации, здесь возможны варианты.

Серии иллюстраций, темы для них, а следовательно, и закономерность возникновения и образования тех и других, как одно из явлений искусства, так же многообразны, как жизнь, которую они изображают. Система иллюстрирования может изменяться вследствие

необычного подхода к теме самого художника. Иногда художник противопоставляет свою точку зрения взгляду писателя, такое явление носит название – **инверсия темы**. Имеет ли иллюстратор право на подобное? Некоторые авторы в своих произведениях сами закладывают неоднозначность характеров и оценок, но в случае инверсии темы всегда присутствует риск некорректного прочтения текста. Речь здесь идет о частичной инверсии, инверсия же общих сквозных тем, видимо, невозможна, так как полная инверсия перечеркивает самый смысл и природу иллюстрирования.



Рис. 22. С. Красаускас. Эскиз иллюстрации.  
В. Шекспир «Сонеты».

Дальнейшая работа над иллюстрациями делится на две основные части: выполнение эскизов и работа над оригиналом иллюстрации. Значение эскизов трудно переоценить, именно на этом этапе окончательно складывается композиция, находится выразительная пластика формы (рис. 22), тональность и цвет будущей иллюстрации. Эскизы – это кухня, лаборатория художника, место, где композиция исследуется и шлифуется. Методы работы над эскизами разнообразны и индивидуальны. Параллельно

художник работает над натурой, изучает материал (эпоху или этнографические особенности, вопросы психологии или мир растений – то, что ему необходимо для конкретного произведения), делает наброски людей или деталей быта и т.д. В процессе такой работы кристаллизуется **художественный образ** каждой иллюстрации и серии в целом. **Оригинал** – сама иллюстрация – это вершина и смысл всей предыдущей работы. Переходя к работе над оригиналом важно не потерять живого впечатления. Оригинал не должен быть «старательно замучен», аккуратность штриховки – не всегда достоинство иллюстрации. Выполнен оригинал может быть в различных техниках: ксилография, рисунок пером, карандашом или акварелью, резцовая гравюра или офорт и т.д. Главное, чтобы иллюстрация гармонично работала с текстом литературного произведения.

К сожалению, объем данного учебного издания не предполагает развернутого анализа конкретных иллюстраций различных художников. Но необходимо хотя бы упомянуть о том, что белорусская книж-

ная графика богата примерами высококлассного художественного оформления книг. Основу школы современной отечественной графики составляют, несомненно, выпускники БГАИ, но немало выпускников нашего художественно-графического факультета тоже работает в области книжной графики. Для серьезного знакомства с белорусской книжной графикой мы рекомендуем работу: М. Баразна «Беларуская кніжная графіка 1960–1990-х» (Мн., 2001). Также в списке рекомендуемой литературы мы приводим несколько художественных литературных произведений, оформленных белорусскими графиками на самом высоком профессиональном уровне.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Особенности художественного оформления детской книги напрямую зависят от особенностей детского восприятия. Так как жизненный опыт ребенка невелик, ему сложнее воссоздать в своем воображении то, о чем повествует писатель. Ему необходимо увидеть, поверить. Здесь в книгу вступает художник (рис. 23).

Художественная иллюстрация – важнейший элемент книги для детей, во многом определяющий ее художественную ценность, характер эмоционального воздействия, возможности использования ее в процессе эстетического воспитания читателей. Книжная иллюстрация помогает ребенку в познании мира, освоении нравственных и эстетических ценностей, углубляет восприятие литературного произведения. С иллюстрации начинается процесс выбора ребенком книги для чтения. Иллюстрация помогает детям войти в мир литературы, почувствовать его, познакомиться и подружиться



Рис. 23. В. Алфеевский. Иллюстрация.  
Л. Кэрролл «Алиса в стране чудес».

с населяющими его персонажами, полюбить их. Благодаря высокопрофессиональной иллюстрации, учитывающей особенности детского восприятия, возникает интерес к книге и чтению, поэтому особенно важна книжная иллюстрация для маленьких детей и, учитывая психологические особенности младших школьников, детская книга всегда иллюстрируется.

С детской книгой малыш встречается уже в самые первые годы своей жизни. Книга – одно из первых произведений искусства, с которым он знакомится, поэтому рассматривание книжных иллюстраций – широко используемый метод в обучении детей изобразительной деятельностью.

При помощи книги ребенок познает окружающий мир, и художник детской книги несет ответственность за качество этой помощи. Психологи и педагоги изучают особенности восприятия детьми разных возрастных групп иллюстраций в детской книге и давно знают, что малыши радуются яркому, красочному изображению, им свойственно действенное, игровое отношение к картинке. Но они с трудом выделяют главное в изображении, чаще основное внимание уделяют деталям, поэтому схематичные картинки не удовлетворяют ни младших, ни старших детей: дети хотят видеть в картинке все существенные признаки предмета. Некоторые приемы художественной практики вызывают у детей непонимание: незавершенность, набросочность, передача объема темным пятном, сложные ракурсы, резкая деформация предмета, сложные перспективы. Для детей 3–4 лет основным признаком узнавания изображенного образа является форма, цвет же имеет второстепенное значение. Для детей пятого года жизни цвет начинает играть основную роль в узнавании, а для детей шестого года жизни цвет является таким же важным признаком при узнавании изображенного образа, как и форма.

В тех случаях, когда невозможно познакомить ребят с предметом или явлением в процессе непосредственного восприятия, используют картины или иллюстрации. Их можно использовать и после на-

блюдения с целью оживления, уточнения, обогащения представлений.

Поскольку художник-иллюстратор в детской книге выступает как творец и соавтор писателя, он не просто отражает в своих рисунках мир литературного произведения, но и дает свое зримое понимание событий и образов. Интересным средством раскрытия идеи литературного произведения является художественный вымысел. **Суть художест-**



Рис. 24. А. Каневский. Иллюстрация.  
А. Толстой «Золотой ключик».

венного вымысла – в изменении, усилении, развитии, через несуществующие в литературном произведении детали, его идейного смысла; раскрепощении воображения, фантазии маленького читателя, его творческих способностей.

В тесной связи с раскрытием идейного смысла литературного произведения находится характеристика образов героев – задача, которую решает художник-иллюстратор практически в каждой книге. К средствам образной характеристики относятся: графическое изображение героя, передача психологического состояния героя через мимику, позу, жест, а также с помощью пейзажа, интерьера и цвета (рис. 24–25).

Рисовать для детей сложно, так как взрослые люди и дети многие вещи воспринимают по-разному. Дети разного возраста тоже отличаются друг от друга. Важно найти настоящую, верную исходную точку, точку соприкосновения взрослого и ребенка, соответствующую моменту развития ребенка. Внутренне, эмоционально мир ребенка крайне прост, но необычайно ярк и к графическому изображению видимых им образов его мира ребенок предъявит простые требования: **ясность, простота и выразительность.**



Рис. 25. А. Кашкуревич.  
Иллюстрация. М. Твен.  
«Приключения Тома Сойера».

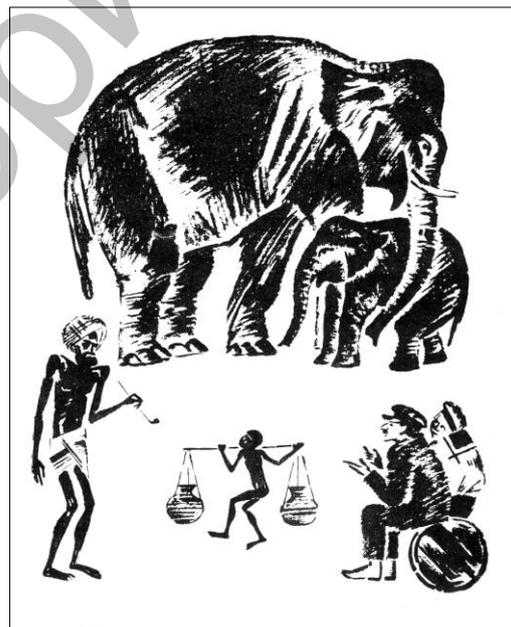


Рис. 26. Н. Тырса. Иллюстрация.  
Б. Житков «Про слона».

Однако под простотой следует понимать не нарочитое упрощение предмета, а упрощение приемов его графического воспроизведения. Ребенок – реалист и очень последовательный. Он требует, чтобы предмет был изображен точно и со всеми признаками, но изображен просто и ясно: никаких нагромождений, ничего затемняющего образ, но и никаких упущений. Всякий предмет должен изображаться так, чтобы все его части были видны ясно, например, ноги у животных

не должны накрывать одна другую, а должны быть показаны все. Чтобы показать предмет полностью, можно, скорее, допустить несколько развернутое изображение (рис. 26), чтобы глаз мог охватить все необходимые признаки предметов, но ни в коем случае – изображения, искаженные перспективой: перспективное искажение так и будет принято за деформацию, а уменьшение предмета в силу перспективного удаления будет восприниматься как уменьшение действительное. То же с цветом предмета: предмет должен быть окрашен своим нормальным, локальным цветом. Ослабление окраски и сгущение должно соответствовать таковым же на предмете, а никак не определяться освещением: светотень должна быть исключена вовсе. Таким образом, раз перспектива и светотень исключаются, изображение будет плоским (таким оно и должно быть). Ухищренные перспективы и светотени ребенок не поймет, но всякую неточность формы он заметит и осудит: гораздо умнее и, главное, наблюдательнее, чем принято думать.

Маленькие дети еще не усвоили те условные приемы изобразительности, которые делают для взрослых изображение «реальным» и которые целиком относятся не к самому предмету, а к условиям его существования.

Важно также донести до читателя через иллюстрацию композиционный прием, положенный в основу литературного произведения. Ощувив с помощью иллюстраций композицию литературного построения, младшим школьникам легче воспринимать и само литературное произведение в единстве его содержания и художественной формы. Композиция оформления книги и композиция иллюстрации должны быть простыми и непосредственно вытекать из самого действия, заключенного в тексте. Только этим будет достигнута необходимая ясность. Ребенок с первого взгляда должен «понимать» картинку, то есть уяснить себе изображенное на ней событие. Картинка должна быть построена так, чтобы взгляд ребенка направлялся на самое главное и потом шел по тем направлениям, куда развивается действие.

Вместе с тем при всей своей простоте иллюстрация должна иметь максимум содержания, то есть заключать в себе много подробностей (не в ущерб, конечно, ясности изложения), чтобы ее «интересно было рассматривать». Можно даже для удовлетворения законного любопытства ребенка поступиться единством времени и пространства, соединив на одном рисунке последовательные моменты одного события, а также события, происходящие в разных местах. Это не будет нарушением требований реализма – хотя бы потому, что самые категории времени и пространства для ребенка не имеют еще полной реальности.

Остается сказать о самом главном, что необходимо должно присутствовать в иллюстрации для ребенка. Это – выразительность. Предметы, изображенные в иллюстрации, – это действующие лица, а сама

композиция картинки – организация заключенного в ней действия. И это действие, этот драматизм должен быть показан ярко. Если человек на картинке радуется, так он должен радоваться так, чтобы у зрителя не только не оставалось никаких сомнений относительно состояния его духа, но чтобы это состояние передалось зрителю. Только во имя экспрессии может быть дозволено искажение реальной формы, с тем, однако, чтобы предмет оставался всегда самым собой, т.е. узнавался.



Рис. 27. Е. Мигунов.  
Иллюстрация. Е. Велтистов  
«Рэсси – неуловимый друг».



Рис. 28. В. Лебедев.  
Иллюстрация. Р. Киплинг  
«Слоненок».

Усложнение рисунка возможно при усложнении текста. В иллюстрации для детей среднего школьного возраста появляются глубина пространства, динамичные ракурсы, тени (рис. 27).

Картинки в детской книжке для маленьких по необходимости должны быть цветными. Ребенку легче разобраться в цветном рисунке: цвет помогает узнать предмет и найти его на белом поле листа. Но, если желательно сохранить в книге некоторое единство, то соседство шрифта требует для иллюстрации графического решения. Поэтому лучше если иллюстрация в детской книге будет не «куском живописи», а «раскрашенным рисунком».

Хорошим примером могут служить иллюстрации В. Лебедева, который был главой и учителем ленинградской группы художников, работающих в детской книге. Своих лошадок и собачек он всегда изображал в профиль, боком и всегда клал на чистую бумагу, избегая всякого окружения, как бы боясь этим создать глубокое пространство, продырявить страницу (рис. 28). Этим достигалась и другая цель: предельная ясность, необходимая в рисунке, предназначенном для ребенка. Такое стремление сохранить цельность поверхности страницы вполне законно в книге.

Е. Чарушин тоже помещал своих зверюшек на белом фоне листа, но материальны они потому, что их шкурки, пушок и перья почти осязаемы. Он тщательно работал с фактурами, именно этим достигается вполне достаточная в книге реальность образа, хотя бы и не помещенного в среду.

Большое значение для ребенка имеет обложка книжки. Приемы построения обложки настолько разнообразны, что свести их к нескольким, пусть даже многим, типам весьма затруднительно. Ведь всякий художник в каждом отдельном случае стремится создать что-то новое. Хочет, чтобы обложка новой книги была заметной и оригинальной.

На обложке детской книги обычно помещаются ее название, рисунок, связанный с содержанием и привлекающий внимание, а также декоративные элементы. Декоративные элементы не только украшают обложку, они еще помогают связать композицию обложки в одно гармоничное целое. Характер обложки, то есть количественное и композиционное соотношение частей, ее составляющих, их живописная и графическая трактовка – все это определяется содержанием и назначением книги. Для сказки, предназначенной для малышей, картинка часто доминирует в композиции обложки. Однако рисунок на обложке должен только намекать на содержание книжки, но никак не раскрывать его полностью. Внешность книжки должна привлечь маленького читателя, пообещать ему что-то очень интересное, чтобы у него явилось желание раскрыть книжку, прочесть ее, посмотреть в ней картинки. Чем же обложка должна привлечь внимание маленького читателя?

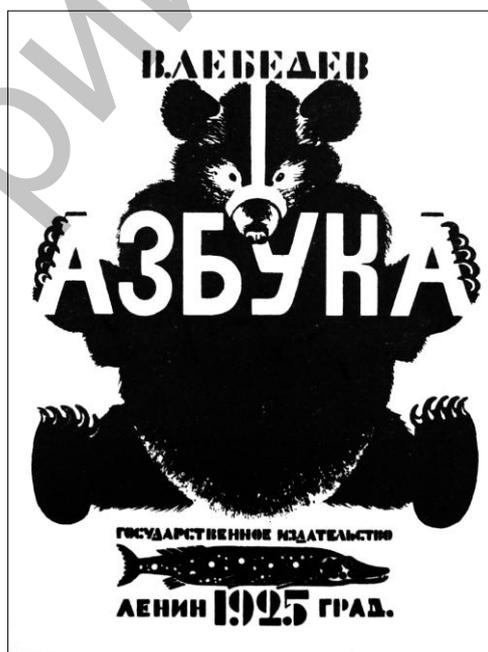


Рис. 29. В. Лебедев.  
Обложка. Азбука.

Прежде всего, неожиданностью, остротой композиции и цветовой гаммы. Обложка, скажем попросту, должна быть красива. Не надо только понимать красоту как пестроту, нагромождение, как неорганизованную яркость красок. Чем проще и яснее композиция обложки, чем она декоративнее, тем она ближе к цели (рис. 29). А цель ее – привлечь внимание ребенка, понравиться ему еще издали.

В отношении цвета и композиции обложка книги имеет нечто общее с плакатом. Назначение плаката – выделиться из всего бытового окружения и тем привлечь внимание всякого. Привлечь остротой

замысла и неожиданностью цветового решения, которое выделит его из всего, что рядом. В плакате неуместно нагромождение многих подробностей, разработка деталей, так как он рассчитан на очень краткое воздействие. Если содержание плаката должно раскрываться сразу – отсюда его лаконичность, – то книжку, обложка которой (подобно плакату) привлекла внимание издали, берут в руки и разглядывают. Следовательно, рисунок на обложке рассчитан и на длительное воздействие. Потому он может быть сложнее, содержательнее.

Рисунок на обложке введен в общую ее композицию и должен быть строго подчинен общему графическому замыслу и композиции обложки. Иначе он ее развалит, уничтожит как организованное целое. В рисунке на обложке не только все предметы (люди, животные, деревья) должны быть изображены полностью, как мы этого требуем вообще от картинки для детей, но само пространство, в котором они размещены, должно быть ограничено, замкнуто, должно заканчиваться тут же, на обложке.

Шрифт на обложке детской книги должен быть красивым, хорошо читаемым, он должен быть соразмерен остальным элементам оформления обложки. Характер шрифта должен соответствовать и характеру содержания книги и характеру рисунка на обложке. Для обложек детских книг художники нередко сочиняют шрифты и нередко удачно. Но все выдумки в этом направлении не должны переходить разумных границ. Не следует выдумывать шрифты вычурные, коверкающие буквы, шрифты неудобочитаемые, делать буквы из фигурок зверей, из веточек, елочек и т.д.

Иногда шрифт помещают не вверху обложки, а внизу, под картинкой. В таком случае надпись на книге превращается в подпись под рисунком.

Следует еще понимать, что невозможно дать рецепты на все случаи жизни. В конце концов, вопрос о сочетании всех элементов обложки в одно композиционно стройное целое, так же, как и характер этих элементов, решается художником всякий раз как впервые. А это означает, что у художника всегда есть право на эксперимент и полет фантазии. Понимание особенностей детского восприятия, опыт и авторитет других художников не должны быть помехой для Вашей работы, не должны мешать Вашим мыслям и воображению.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Используемая литература

1. Атабеков Н.А. Словарь-справочник иллюстратора научно-технической книги. – М., 1974.
2. Анализ и интерпретация произведения искусства / под ред. Н.А. Яковлевой. – М., 2005.
3. Большаков М.В. Декор и орнамент в книге. – М., 1990.
4. Ганкина Э.З. Детская книга вчера и сегодня. – М., 1988.
5. Генрих Гусман. О книге. – М., 1982.
6. Герчук Ю.Я. Об искусстве книги. – М., 1977.
7. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. – М., 1984.
8. Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты. – М., 1998.
9. Гиленсон П.Г. Справочник художественного и технического редакторов. – М., 1988.
10. Добкин С.Ф. Оформление книги. Редактору и автору. – М., 1985.
11. Панов В.П. Иллюстрация в книге. – М., 2001.
12. Пахомов В.В. Книжное искусство: в 2 кн. – М., 1962.
13. Подобедова О.И. О природе книжной иллюстрации. – М., 1973.
14. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. – М., 1986.
15. Чегодаева М. «Рисовальщик» или «режиссер»? – Творчество. – 1986. – № 9.
16. Школа изобразительного искусства (в десяти выпусках). Выпуск VII. – М., 1963.

### Рекомендуемая литература

1. Анисимова Л. Георгий Поплавский. – М., 1986.
2. Баразна М.Р. Белорусская книжная графика 1960–1990-х годов. – Мн., 2001.
3. Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика. – М., 2008.
4. Буров К.М. Записки художественного редактора. – М., 1987.
5. Дмитрий Бисти. Графика. – М., 1978.
6. Дмитрий Митрохин. – Л., 1977.
7. Горленко Н.А. Н.И. Пискарев. – М., 1972.
8. Громов Е. С. Алимов. – М., 1990.
9. Иллюстрация / сост. Г.В. Елишевская. – М., 1988.
10. Искусство книги. – М., 1956–57, 1961–62, 1963–64, 1965–66, 1967.
11. Искусство оформления книги. – Л., 1966.
12. Каневский А.М. Альбом. – М., 1974.
13. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. – М., 1984.
14. Кисин Б.М. Графическое оформление книги. – М., 1946.

15. Китаева Е.Н. Супрематическая азбука. – Мн., 1991.
16. Кликушин Г.Ф. Шрифты. – Мн., 1979; Витебск, 2003.
17. Книжное искусство СССР. – М., 1983. – Т. 1: Иллюстрация.
18. Книжный шрифт. – М., 1964.
19. Кравченко К.С. Г.Д. Епифанов. – Л., 1982.
20. Кузьмин Н. Художник и книга. – М., 1985.
21. Кулешова В. Анатолий Кокорин. – М., 1984.
22. Лаптев А.М. В пути... (Записки художника). – М., 1972.
23. Люсьен Робертс, Джулия Трифт. Дизайнер и сетка. – М., 2005.
24. От азбуки Ивана Федорова до современного букваря. – М., 1974.
25. Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. – Л., 1989.
26. Попова Л. Георгий Якутович. – М., 1988.
27. Проненко Л.И. Каллиграфия для всех. – М., 1990.
28. Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. – М., 1983.
29. Семенов О. Иван Билибин. – М., 1986.
30. Стасис Красаускас. – М., 1988.
31. Фаворский В.А. Рассказы художника-гравера. – М., 1976.
32. Францыск Скарына і яго час. – Мн., 1988.
33. Эмиль Рудер. Типографика. – М., 1982.
34. Albrecht Durer. Ксилографии из собрания Эрмитажа. – Л., 1982.
35. Zichy. – Budapest, 1964.

**Рекомендуемая художественная литература с иллюстрациями  
белорусских художников**

1. Бутэвіч А. У гасцях у вечнасці (мастак П. Татарнікаў). – Мн., 2001.
2. Бутэвіч А. За наміткай гісторыі (мастак П. Татарнікаў). – Мн., 2003.
3. Жыццяпіс Вялікіх князёў Літоўскіх (мастак У. Лукашык). – Мн., 2005.
4. Кашкурэвіч А. Иллюстрации к трагедии Гете «Фауст». – Мн., 1984.
5. Колас Я. Сымон-музыка (мастак М. Селяшчук). – Мн., 1991.
6. Найвышэйшая песня Саламонава (мастак А. Кашкурэвіч). – Мн., 2008.
7. Песня аб паходзе Ігара (мастак П. Татарнікаў). – Мн., 2003.
8. Прыстань Ваўкалакаў (мастак У. Савіч). – Мн., 2001.
9. Слова аб палку Ігаравым (мастак Г. Паплаўскі). – Мн., 1984.
10. Фрыдрых Шылер. Балады (мастак Г. Паплаўскі). – Мн., 1981.
11. Linea magica. Jurij Jakovenko. – Vilnius: Rimantas Dichavicius, 2008.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ОФОРМЛЕНИИ КНИГИ .....	5
ШРИФТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ КНИГИ .....	12
ЭЛЕМЕНТЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ .....	13
ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	20
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ ..	32
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	39



О. Костогряз. Иллюстрация.  
А. Седугин «Стихи».

Репозиторий ВГУ