

Е.А.ЛАВРЕНТЬЕВА

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strogdesign@gmail.com*

E.A. LAVRENTIEVA

*Candidate of Art history, assistant professor of the department of «Communication Design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strogdesign@gmail.com*

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ. ЗАПИСКИ НА ПОЛЯХ ВЫСТАВКИ «КНИГА ГЛАЗАМИ ДИЗАЙНЕРА»

TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF MODERN BOOK CULTURE. NOTES ON THE MARGINS OF THE EXHIBITION «BOOK THROUGH THE EYES OF THE DESIGNER»

Автор рассматривает итоги проведения знаковой для конца 2010-х годов выставки, посвященной книжному дизайну в Ивановском зале РГБ в 2016–2017 году. «Книга глазами дизайнера» и анализирует выступления ведущих художников книги, участников и кураторов выставки, касающиеся взаимоотношений современных медийных форм информации и классических форм книги. Устойчивость книжной формы в современной культуре автор связывает с ее материальностью, что, по мнению автора, является знаком достоверности по отношению к историко-культурным материалам, отраженным в изданиях.

The author considers the results of a significant for the late 2010s exhibition of book design in the Ivanovo Hall of the Russian State Library in 2016–2017 «Book through the eyes of a designer» and analyzes commentaries of the leading book artists, participants and curators of the exhibition, concerning the relationship between contemporary forms of media information and classical book-forms. The author connects the stability of the book form in modern culture with its materiality, which, according to the author, is a sign of reli-

ability and veracity in relation to historical and cultural materials reflected in publications.

Ключевые слова: книга глазами дизайнера, Игорь Гурович, Борис Трофимов, русский футуризм, книжный дизайн, медийные формы информации и классическая книга, фактура и материальность текста

Keywords: book through the eyes of a designer, Igor Gurovich, Boris Trofimov, Russian futurism, book-design, media information forms and classical book, texture and materiality of the text.

В 1995 г. «мастер необщения» [1] Дэвид Карсон выпустил книгу под названием «Конец печати». В ряду изданий, отражающих историю типографики XX века (Ян Чихольд, Эмиль Рудер, Вольфганг Вейнгарт), она стала рубежом полиграфической культуры, своего рода «черным квадратом», «нулем формы». Цифровая эпоха смела последние границы недозволенного (и, прежде всего, невозможного технологически), и книга как хранилище информации была разъята на отдельные составляющие, вплоть до печатного знака. Сообщение (как смысловой конструкт) перешло в необщение, а «текст» — в отсутствие текста. «Существует теория, — пишет Екатерина Кожухова, — согласно которой средство сообщения превращается в произведение искусства, когда утрачивает свою актуальность» [2]. В качестве основных информационных каналов предполагалось задействовать электронные средства, а печатной культуре отвести нишу «чистого искусства».

Последнее, о печатной культуре как «чистом искусстве», оказалось пророческим, ибо книга с начала 2000-х начала активно отстаивать свои позиции не просто как канала коммуникации, а в качестве именно материального, целостного образно-графического проекта. Перешагнув через «конец печати» и деструктивную типографику, она обрела новые смыслы в новых формах, обозначив пластику и конструкцию такими же информационно значимыми факторами, как и классический текст. Тем самым, книга оказалась не зависимой от цифровой революции, предрекавшей ее исчезновение. Понятие текста было расширено — от словесной и иллюстративной формы до пластики и объема издания, фактуры, режиссуры макета, что позволило воспринимать книгу как совокупность разнообразных впечатлений, множества средств передачи информации.

Мультимедиа — привычная среда современной эпохи. Но не следует забывать, что это не только форма творчества, но нечто, знаменующее характер современного мышления, подход к восприятию действительности. Мы привыкли к множеству информационных каналов, и зачастую наше представление о предмете подобно мозаичному полотну. И книга как объект визуальных коммуникаций очень чутко восприняла этот факт — стало актуальным расщеплять текст на отдельные смыслы и делать каждый из них носителем определенной информации. Таким образом, графика перестала быть просто иллюстративным сопровождением, шрифт — оболочкой слова, а конструкция — утилитарной формой.

В конце 2016 г. Российская государственная библиотека открыла новый выставочный зал, на базе пространства со своей, не менее значимой, историей. В начале XX века со стороны Староваганьковского переулка было построено здание для экспонирования картины А.Иванова «Явление Христа народу», ставшей частью коллекции Румянцевского музея. В 1924-м музей был расформирован, здание было определено под хранилище книг. Есть особый знак в том, что у библиотеки как институции, чья задача — в формировании книжного фонда, отражающего исторические изменения книги, на исходе второго десятилетия XXI века появляется потребность в особой экспозиционной площадке, в рамках которой возможно было бы показывать книгу как актуальный предмет современной культуры. Ивановский зал открылся в декабре 2016 г. особым выставочным проектом, получившим название «Книга глазами дизайнера», куратором и автором концепции которого стала искусствовед Е.Н.Рымшина.

Идея заключалась в том, чтобы связать историю и современность через опыт мастеров книжного искусства нескольких поколений. Художников книги попросили отобрать в фондах РГБ наиболее знаковые для них фолианты и прокомментировать свой выбор — чем и обозначить преемственность и актуальность художественных средств печатной культуры различных эпох. Второй этаж выставочного зала был отдан под персональные экспозиции экспертов — Александра Коноплева, Бориса Трофимова, Николая Калинина, Анатолия Гусева, Юрия Суркова, Евгения Корнеева, Игоря Гуровича и Натальи Агаповой (Arbeitskollektiv), Максима Родина и Дмитрия Мордвинцева (ABC-дизайн), Анны Наумовой и Кирилла Благодатских (АНКВ), Андрея Шелютто и Ирины Чекмаревой (Faro studio).

Каждый выбор — очень точная характеристика мастеров книжного искусства, их творческих позиций, исканий, эстетических приоритетов — своего рода автопортрет. И дело не в пристрастии экспертов к определенным эпохам в истории книги, а в их абсолютном слухе, позволяющем улавливать тончайшие нюансы сложения этой формы, которые могут быть востребованы сегодня. Диапазон отобранных книг действительно широк — от инкунабул и астрономии Питера Апиана, огромного фолианта с множеством подвижных круговых диаграмм, до Эльзевиров и «Апостола» Ивана Федорова, от «будетлянской книги» Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой до «новой книги» Соломона Теленгатера и Эль Лисицкого.

Выставка «Книга глазами дизайнера» — это разговор о восприятии книжной культуры прошлого глазами и опытом человека нынешнего. Наше сознание домысливает, добавляет к книжным формам прошлых веков свои определения — книга-компьютер, книга-кино, книга-конструктор. Медиа-книга. Современный словарный запас, изобилующий интернациональными техническими «кальками» и составными терминами, без труда находит определения для печатных шедевров прошлого, исходя из их функциональных, тематических, конструктивных особенностей.

Однако прошлое, расценивая книгу, прежде всего, как хранилище, память, блок страниц с зафиксированной на них информацией, все сопутствующие технологические открытия, связанные с подачей иллюстративного материала или с версткой, относило, в первую очередь, к особенностям самого текста. Не ставилось задач «прорастить» внутри книги иной жанр — с тем лишь исключением, которое составляют многослойные бумажные круговые диаграммы и астрономические инструменты, откидные клапаны в анатомических атласах и подвижные или объемные картинки в детских книжках. Книга-лаборатория и книга-театр — вот единственные выходы книги в «не-книжное» пространство, обусловленные, прежде всего, необходимостью наиболее полного раскрытия материала для читателя (как «пользователя», выражаясь современным языком).

С начала 20 века в понятие «текста» стало вкладываться все больше и больше смыслов. Фактура, графика, цвет, почерк, техника печати — эти «нюансы» восприятия оказались ответственны не только за визуальную форму текста, но и за его смысл, за значение самого слова.

Вектор работы над книгой сместился от плоти самого текста к тому, как он композиционно будет интерпретирован, в пределах какой формы он будет находиться, то есть к конструкции книги, к ее объему и фактуре, к режиссуре ее восприятия, просмотра, чтения.

Искусство на протяжении 20 века активно раздвигало свои границы, затронув, в том числе, и книгу, выдвинув посредством художников-концептуалистов идею, что искусство есть текст. В залах Третьяковки над витриной с кубиками Риммы Герловиной (овеществленная поэзия, где одна строчка спрятана внутри другой благодаря конструкции: один кубик скрывает в себе следующий) висят трогательные машинописные листы со сценарием акций группы «Коллективные действия». Русский термин «книга художника» вобрал в себя несколько направлений этого жанра: книжки футуристов («пощечину общественному вкусу»), «Livre d'artiste» Амбруаза Воллара, арт-дилера и издателя, выпустившего в техниках офорта и литографии множество «рукотворных», «штучных» книг с участием Пикассо, Матисса, Миро, а также «artist's book», эксперименты с книжной формой британских художников-концептуалистов (собственно, работы московских концептуалистов также развивают эту тему). Развитие цифровых медиа подтолкнуло ситуацию к тому, что книге потребовалась некая «защитная» оболочка, которая бы не позволила слиться ей с общим потоком информации — то, благодаря чему она смогла бы существовать только в тактильном варианте.

Как оказалось, текст — очень адаптивная и гибкая структура, приспособляясь под инструменты письма и материал, он в каждую эпоху в результате постоянной шлифовки превращался в упорядоченную и стройную систему. Изобретение Гуттенберга обычно сравнивают с цифровой революцией — появлением нового средства передачи информации. Интересно, что рукописная книга какое-то время сосуществовала рядом с печатной (например, французский мастер Жоффруа Тори, наряду с тиражными проектами, изготовлял и манускрипты). Идея преемственности в книжном оформлении была очень важна — историю книги боялись прервать, поэтому элементы рукописной книги адаптировались под печатную, но при этом возникали и новые, обязанные своим появлением новым технологиям работы над книгой — титул и шмуцтитул («грязный» титул), колонцифра, печатная обложка. Точно так же органично текст влился и в новое цифровое поле, где на смену перелистыванию страниц пришла «прокрутка», по сути, тот же свиток.

Дэвид Карсон, заявив о «конце печати», заявил и о конце книги, предположив, что она должна уступить место новым цифровым форматам. Единственная для нее возможность «быть» — это стать арт-объектом, зарекомендовать свою уникальность как формы и фактуры. Спустя двадцать лет Ирма Бом, объясняя свою творческую позицию в дизайне книги, говорит о том, что «книгу нужно проектировать так, чтобы ее нельзя было перевести в pdf-формат». И показывает свою книгу для выставки, посвященной Коко Шанель, — формат (и даже толщина корешка) повторяет пропорции флакона знаменитых духов. Белый переплет и белые страницы, где текст и иллюстрации видны только на отсвет, потому что сделаны тиснением. «В pdf эта книга ничто, но она повторяет все слова, которые я выписала себе, когда начинала работать: невидимое, эфемерное, легкое, неуловимое».

Собственно, тактильная оболочка и уникальная конструкция кодекса — корешок и переплет, позволяющие открывать и закрывать, листать, перебирать, разворачивать, сопоставлять, общаться с книгой как с живым существом — это и есть сущность книги как формы, которая стремится выйти на первый план и тем самым обозначить ее уникальность как информационного и культурного носителя. Именно отсюда берут свое начало эксперименты и необычные решения в книжном дизайне — например, у Евгения Корнеева и Ирмы Бом.

В древнерусской сакральной архитектуре на алтарных столпах, на их внутренних сторонах, принято изображать Благовещение. Слева Архангел Гавриил, справа — Мария. Фигуры разъяты, разделены в пространстве, но их обособленность друг от друга позволяет задействовать реальность, мгновение, которое — здесь и сейчас. Пустота обретает смысл — Благая весть передается сквозь пространство, включая и его в общую композицию. Это наглядный пример того, как невидимое способно удерживать, притягивать видимое, формировать информационное поле и фактически становиться причиной существования того, что мы можем наблюдать зримо. Собственно, вся сакральная архитектура именно об этом — как вместилище Бога. Но в данном случае важным является то, что изображение не просто присутствует на стене храма, а совершается как эпизод Евангельской истории через воздух, бытие, которым дышим и мы. Две раскрытые страницы. Вся современная книга — именно об этом, о том, что скрыто между страницами, между разными по размеру и фактуре бумаги тетрадами. Настоящее чтение происходит в этот момент.

Если представить слово «текст» в значении «содержание» книги, то становится ясным различие между эпохами книжного искусства — до начала 20 века под «текстом», ценностной составляющей печатного издания понимался шрифтовой набор, считываемая через слова информация, снабженная иллюстрациями. Книжная же «реформа» началась с экспериментов в области языка, которые начали проводить итальянские и русские футуристы, выпустив «слова на свободу» и дав «пощечину общественному вкусу».

«Иные слова, которые никогда нельзя печатать» [3], — писал Давид Бурлюк. «Поэтому нами выпущены автографы самописьма» [4], — вторил ему Алексей Крученых. Новые стихи, где слова, разъятые на слоги, перемешанные, собранные заново в урчащие, скрежещущие или невероятно нежные сочетания, не могли быть облечены в привычную форму. Им требовалась другая «одежда» (метафора Маяковского), не просто нового покроя, а абсолютно иного стиля, назначения, скроенная по противоречащим обыденности стандартам — кричащая, вызывающая, многослойная. «В почерке полагая составляющую поэтического импульса» [4] — в этих строках Крученых уже дается намек на продолжение стихотворения за пределами текста — почерк выступает как часть сюжета.

Таким образом, эксперименты футуристов показали, что содержание книги тянется за пределы набора и иллюстраций, что всякая деталь — фактура бумаги, ее цвет, техника печати, конструкция книги являются продолжением текста, информацией не менее важной, чем та, что мы можем найти в словах.

Смена подхода к дизайну книги характеризуется сменой угла зрения, переноса акцента с собственно текста на его фактурные, объемные, цветовые и графические составляющие, что демонстрируют современные мастера книжного искусства. У многих из них есть свои определения качеств новой книги, иногда неожиданные, но точно передающие смену идеологии. «У книги есть душа, которая проявляется через разбрызганную краску, колонцифры, через приятные мелочи» [5], — говорит Игорь Гурович. Евгений Корнеев называет книгу «набором правил и ограничений» [6], которые интересно преодолевать, придумывая нестандартные конструктивные и структурные решения. Дмитрий Мордвинцев замечает, что через цифровые технологии хорошо получать справочную информацию, «но должно оставаться прикосновение — личное, субъективное ощущение, которое может подарить тактильный контакт с книгой» [7].

Осенью того же, 2016 года, в Третьяковке и Еврейском музее и центре толерантности проходила масштабная ретроспектива творчества Эль Лисицкого (от архитекторов до фотограмм и графического дизайна), сопровождавшаяся лекциями и мастер-классами. В один из дней в рамках круглого стола «Книга как инструмент авангардных художественных практик» была затронута тема книги как формы, отражающей изменения в восприятии информации и, как следствие, изменения самого предназначения книги, ее художественного и конструктивного строя. Именно тогда из уст Е.Н.Рымшиной прозвучала одна из самых важных характеристик состояния современного книжного дизайна — «книжный Ренессанс», начальной точкой которого она считает проект Бориса Трофимова «Лагерные рисунки Бориса Свешникова».

«Я хотел, чтобы колючая проволока разрывала бумагу» [8] — в этих словах Бориса Трофимова, сказанных об альбоме Свешникова, вновь звучит иное отношение к книге, способность чувствовать книгу как плоть, а значит — как нечто живое, изменчивое, со множеством скрытых смыслов, что могут быть осознаны и поняты только постепенно. Работая с книгой, художник проектирует пространство — среду, насыщенную различной информацией, которая, по сути, представляет собой «воздух» — нечто между строк, между страниц. Характер этого пространства, его отличительные черты и свойства проявляют себя именно через плоть — она есть отражение внутренней сущности, «воздуха» или той самой «души», о которой говорит Игорь Гурович.

Бумажная книга не может исчезнуть по одной простой причине: общение через прикосновение рук, через бумагу и общение через эфемерный экран — разные вещи. Лично для меня бумага достовернее. Она воспринимается как документ.

Примечания:

1. Журнал «Как». 1997. № 2. С. 38.
2. Кожухова Е. The end of print или Дэвид Карсон — могильщик типографии // Журнал «Как». 1997. № 2. С. 39.
3. Бурлюк Н. Поэтические начала // Футуристы: Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2. С. 81.
4. Садов Судей. Второй выпуск. Сборник. М., 1913.
5. Мастер-класс Игоря Гуровича в рамках выставки «Книга глазами дизайнера». 2017.

6. Встреча с Евгением Корнеевым в рамках выставки «Книга глазами дизайнера». 2017.

7. Книга в контексте культурных институций. Лекция Дмитрия Мордвинцева в рамках выставки «Книга глазами дизайнера». 2017

8. Мастер-класс Бориса Трофимова в рамках выставки «Книга глазами дизайнера». 2017.