

Книга — огромная сила

В. И. Ленин



Обсуждение проблем книги в журнале «ДИ СССР», который обычно посвящает свои страницы монументальному и декоративному искусству, художественной промышленности и дизайну, может вызвать удивление у его постоянных читателей. Действительно, что может подлежать обсуждению в этом случае:

Книга как продукт полиграфического искусства?

Книга как предмет художественного оформления и конструирования?

Книга как вещь в ряду вещей?

Но не слишком ли это специальные и побочные вопросы для выяснения сложной судьбы книги в современном мире, для понимания тех изменений, которые намечаются в ее социальных функциях, для уточнения места и роли книги в современной культуре?

Жизнь книги, конечно, определяется прежде всего ее духовным содержанием — системой образов, представлений, мыслей и идей, которые в ней заключены. Но от способа воплощения духовной сущности книги, от ее предметных свойств во многом зависят ее возможности. Ведь в конечном счете роль книги в современном обществе определяется тем, что она продукт механического размножения идентичных текстов и изображений. Всем остальным — способностью фиксировать и распространять знания — обладала и рукописная книга.

Современная книга как вещь аккумулировала и воплотила в себе не только социальные потребности в различных видах информации, но и уровень культуры, способы полиграфического производства. В истории книжного дела четко просматривается закономерность — изменение (или сохранение) определенных предметных свойств книги означает изменение (или сохранение) ее социальных функций. Нередко анализ изменений книги как вещи делает осязаемым и конкретным изменение ее общественной роли. Обсуждение этих проблем становится в настоящее время весьма актуальным и перспективным. В человеческой истории найдется немного явлений, о которых написано столько хвалебных слов, как о книге.

Дело в том, что книга до недавнего времени была почти монопольным источником знаний. Книга оказалась удивительно точно приспособленной, «пригнанной» для удовлетворения самых различных социальных потребностей.

Приведем для размышления немного статистики.

XV в. — за полвека отпечатано 30 тыс. различных книг.

XVI в. — 250 тыс. названий книг.

XIX в. — более 7 млн. названий книг.

XX в. — около 25 млн. названий книг (прогноз).

Население земного шара с 1750 по 1950 г. выросло в три раза, а число книг более чем в 800 раз.

С 1950 по 1970 г., по данным ЮНЕСКО, мировая книжная продукция увеличилась в два раза по числу названий и в три раза по тиражам. Книгопечатание обрушило на читателей все 30 веков человеческой культуры.

Что стоит за этой «книжной Ниагарой»? Люди, профессионально и традиционно связанные с книгой, всегда читали много. Рост книгоиздательства не пропорционален увеличению числа «профессиональных» читателей и не связан с увеличением времени, которое они могут посвящать книге.

Для нашей страны характерен резкий рост постоянных читателей книги. За последние 15 лет проведены около

двух десятков социологических исследований, и все они, без исключения, свидетельствуют о существовании «читательского взрыва». Одна из особенностей современной культуры (причины и последствия которой еще почти не исследованы и лишь в слабой степени описаны) состоит в том, что этот «читательский взрыв» развивается параллельно «телевизионному» и «музейному», питает их и сам разрастается на их основе. Вероятнее всего в эти различные сферы культуры вовлечены одни и те же люди, а причины и результаты столь внезапного энтузиазма нельзя объяснить лишь общими соображениями. Что за этим стоит? Стремление к развлечениям и новизне, разбросанность и поверхностность или это «комплексное» проникновение в современную культуру, условие постижения ее основ и глубин, то есть закономерный путь овладения культурой? Это предстоит изучить.

Эти исследования обнаруживают основное — «высокий статус книги» в системе ценностей советских людей.

По данным социологов Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, а это, пожалуй, самые фундаментальные исследования чтения за последние годы, примерно 95% городского и 87% сельского населения нашей страны с той или иной периодичностью читают. Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду КПСС подчеркнул:

«В нашей стране огромен интерес к книге. По праву советский народ считается самым читающим народом в мире»¹.

Естественно, что у такой широкой читательской публики различные читательские пристрастия и различное отношение к чтению. Но, к сожалению, социально-психологических исследований чтения проведено значительно меньше, и они дают, как правило, спорные результаты, способные обозначить лишь контуры различных читательских сфер. Но тем не менее и их результаты любопытны. Они дают основание предположить наличие трех более или менее четко очерченных читательских групп. Первые из них ориентированы на книги, которые описывают близкий им быт и круг проблем, то, что они называют «жизненные книги». На Кубани это книги о кубанском или донском казачестве, в Сибири это литература о сибиряках. При выборе книги для чтения первый вопрос «про что» или «о чем она». И книга для них существует как запись реального события. Автора они, как правило, не знают и названия часто не помнят. Если нет в книге реальных, знакомых по непосредственному жизненному опыту примет, она почти не остается в памяти. И читают они преимущественно книги местных издательств.

Вторая группа читателей ориентирована прежде всего на сюжет. При этом реальность событий, конечно, не очень важна. Гораздо важнее острота и драматичность событий, мужество, находчивость, безупречность героя.

Третья группа относится к книге как к средству анализа и познания закономерностей жизни и своей личной судьбы. Они весьма чувствительны к литературным достоинствам книги, активны по отношению к системе ее идей и образов и включают их в свой жизненный опыт. Читатели этой группы нередко ориентированы на определенное литературное направление или персонально на автора (то есть готовы прочитать не только все, что написал, скажем, Бунин, Паустовский или Хемингуэй, Фолкнер, но и все, что написано о них.)

В данном случае неважно, какая группа лучше или хуже, выше или ниже. Здесь, еще раз упомянув не очень большую надежность данных и подчеркнув необходимость их уточнения, следует отметить тот культурный спектр, в котором живет книга.

*

Художник в книге и его специфические функции появились в результате расчленения и развития полиграфического дела. Медленно зрело понимание того, что в процессе производства книги необходимо выделить специальную деятельность по ее оформлению. Уверенность в этом укреплялась, постольку поскольку вскрывалось социальное значение различных предметных свойств книги: формата и шрифта, иллюстрации и декора, внешнего оформления и внутреннего убранства. Альд Мануций, венецианский типограф конца XV — начала XVI в., для своих изданий греческих и римских писателей, отличавшихся тщательной редакцией и достоверностью текстов, впервые

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

ввел единый формат в $\frac{1}{8}$ листа и единый шрифт — курсив. Этим он выделил их из общего книжного потока. Их внешний вид, формат и шрифт стали значимы и служили гарантом тех достоинств, которыми отличались издания Альда Мануция, получившие впоследствии особое название — «альдины». Большое внимание оформлению книги уделяли также голландские издатели XVII в. Эльзевиров. Они впервые сделали научную книгу общедоступной, значительно удешевив ее. Этому они добились уменьшением формата до $\frac{1}{12}$ доли листа, соответствующим уменьшением шрифта. Маленькие книжки с отличным четким шрифтом широко разошлись по Европе и тоже получили соответствующее название — «эльзевиров». Это были случаи точно продуманной целостной системы оформления книги, так сказать, первые опыты дизайнерского подхода к книге. Анализируя опыт Мануция и Эльзевиров с позиций нынешнего дня, убеждаешься, что их вклад в развитие книжного дела не исчерпывается лишь техническими нововведениями. Главное, пожалуй, в том, что они, вводя технические усовершенствования, точно учитывали социальные потребности в книге. Дешевизна «эльзевиров» означала то, что книга попадала к адресату — школярам и студентам, ее малый формат был очень удобен в их непоседливой жизни и вечных переездах из университета в университет.

История книги хранит немало примеров, когда предметные свойства книги точно учитывали ее социальные функции. Таковы, например, иллюстрации во французской брошюре 30—40 гг. XIX в., таково оформление обложки «дождя брошюр и книг» первых лет Советской власти, набранных, как правило, газетными шрифтами и уже этим демонстрировавших свою связь с самыми актуальными политическими и социальными проблемами тех дней. Именно в этом случае оформление книги, ее предметные свойства выражали определенную историческую эпоху и становились элементами культуры.

Специфика деятельности художника книги и заключается прежде всего в том, чтобы учесть социальные функции книги и, осознавая свои средства не только как формально-эстетические, но и как культурно значимые, привести их в соответствие с той ролью, которую будет играть книга в жизни человека.

Если так понимать цели художника книги, то нужно сразу же подчеркнуть, что класс задач, которые приходится решать современному художнику, значительно усложнился. Эти сложности можно сгруппировать по двум основным видам: производственно-технологическому и культурно-социальному.

Технический прогресс безусловно расширил возможности современного художника книги. Появились новые материалы оформления, повысилось качество красок, печати и т. д. Но результат художественной работы зависит не только от ассортимента средств, но и (а может быть, и прежде всего) от возможности пользоваться различными вариантами конструирования и оформления книги. Автоматизация полиграфических процессов привела к жесткой стыковке всех операций и точной регламентации всех элементов книги. А художественная идея оформления нередко входит в противоречие с практической целесообразностью современного полиграфического процесса. В результате этого заметен рост стандартизации в оформлении книг. Современная полиграфическая техника дает художнику больше возможностей, но в то же время он более зависим от нее. Но, видимо, нет у него другого пути, как, «подчиняясь, преодолевать».

Традиционное оформление книги соответствовало господствующему художественному стилю эпохи. Первые печатные книги отчетливо готичны, в XVI в. они, как правило, оформлены в соответствии с принципами искусства Ренессанса, в XVII в. барокко господствует в книжном деле. В XIX в. художник, приступая к оформлению книги, уже ориентируется не только на общий стиль эпохи, но больше уделяет внимание литературному тексту. И в настоящее время, когда говорят об оформлении книги, то речь идет, в основном, о подаче литературного текста различными конструктивными и изобразительными средствами. В. Фаворский обосновал этот подход с классической ясностью и законченностью. Книга для него — пространственная форма, организованная по законам литературного произведения, а задача художника — организовать движение сознания читателя по литературному тексту.

Еще несколько десятилетий назад художник, приступая к оформлению литературного текста, мог считать себя представителем всей читающей публики. Она была довольно малочисленна и обозрима. Вкусы и ценности читающей публики были довольно точно очерчены. Сама литература имела определенную жанровую структуру, а ценность и возможность каждого жанра были известны. Система декора, виньетки, которые исполнял художник, были хорошо знакомы. Изображение лиры, лаврового венка и виноградной лозы читатель мог встретить и на лепном украшении театрального здания, и на спинках кресел и т. д.

Рамки современной культуры резко раздвинулись. И это тоже усложнило работу оформителя книги. У него все меньше остается под рукой общепризнанных ходячих символов. Он должен считаться с появлением неожиданных культурных стереотипов. Например, когда и где в русской культуре образ крокодила мог вызвать эстетические эмоции? Но после появления «Крокодила Гены» на экранах кино и телевизоров какой иллюстратор детской книги решится придать ему отрицательные черты без веских и конкретных на то причин?

Современный художник книги имеет меньше оснований утверждать, что он знает читательскую публику. И это обстоятельство должно поставить его перед проблемой: может ли он и дальше руководствоваться лишь своим представлением о ценности литературного текста, и сводится ли его задача к интерпретации этого текста и его пространственной организации? Или он должен каким-то образом учитывать социальные возможности, которые заложены в данном литературном тексте, его социальный адрес и функции? Видеть публику, которую с наибольшей вероятностью заинтересует этот жанр и этот тип литературы, учесть ее интерес, способ постижения литературного произведения? Конечно, не для того, чтобы лишь идти на поводу у этой публики. Совсем нет. Но как реальные условия, в которых будет жить его книга.

Нельзя сказать, что ничего не делается в этом направлении. Художники детской книги, например, много усилий прилагают для того, чтобы изучить и учесть психологию маленького читателя. Но у них в этом отношении немного последователей.

Социологи, исследуя читательскую аудиторию, редко ставили перед собой задачу выявить влияние оформления книги на ее читательский спрос. Этот факт сам по себе показательный. Исключением являются, пожалуй, лишь социологи библиотеки им. В. И. Ленина. Так вот, по их данным оформление книги было осознано и осталось в памяти лишь у 5% читателей городов и 1,5% читателей села. Может быть, это явилось как раз результатом того, что восприятие литературного текста и книги как вещи шли самостоятельными путями и не пересекались между собой?

Оформление книги становится сложной и разветвленной деятельностью. У нее много успехов, но и немало проблем. Значительно расширилось «культурное и социальное поле», в котором живет книга, усложнились ее социальные функции. Теперь уже нельзя работать ни «на глазок», ни по шаблонам традиции. Необходимо с возможной тщательностью и глубиной исследовать состояние и законы развития читательских потребностей, вкусов и способов восприятия литературного произведения и книги. Представляется, что эти знания конкретизируют цели и задачи художника по оформлению книги и стимулируют его творчество.

Искусство оформления книги — сложное искусство. «По наптию» совершенства в нем не достигнешь. Поэтому для развития искусства книги необходимо идти на «разумный риск эксперимента», создавая художнику более широкие возможности для творчества. И, наконец, необходимо шире и планомернее изучать и обсуждать проблемы книги. Это создаст более благоприятные условия для повышения культуры книжного оформления.

А необходимость в этом велика, ибо, как писал В. И. Ленин: «нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас»².

¹ «Материалы XXIV съезда КПСС». М., Политиздат, 1971, стр. 90.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 364.

(Факсимиле рисунков Юста Аммана, гравированных им самим на дереве. — Уменьшено).



Раскрашиватель.



Переплетчик (србиъ).
(Съ миниатюры XV-го столѣтія. — Уменьшено).



Царь Иванъ Грозный,

основатель
первой типографіи
въ московскомъ
государствѣ.

Гравюра на деревѣ, XVI вѣка,
единственный известный экземпляръ
которой находится въ
вѣнской
Императорской
библіотекѣ.



Раскрашиватель картинъ
при помощи трафарета.



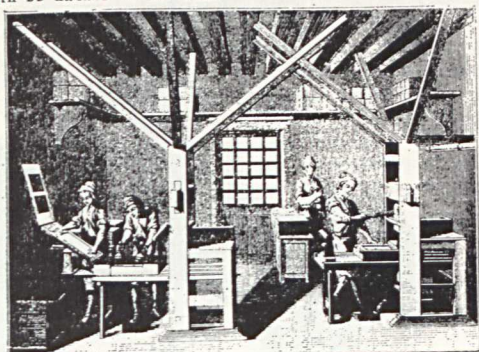
Переплетчикъ.



Съ гравюры 1520 года.



Видѣлка бумаги въ началѣ XVIII вѣка.



Печатное отдѣленіе типографіи XVIII-го столѣтія.

Учитель и ученики. На заднем планѣ ученикъ,
которому надели голову осла, чтобы отметить
его особую тупость.
Гравюра на деревѣ изъ книги Ролерикуса
Заморенсиса «Зеркало человеческой жизни».
Аугсбургъ, 1479 г.



Училище въ началѣ XVIII вѣка.



Базовик



Гравёръ на деревѣ (ксилографъ).



Съ гравюры Лукаса Крѣнаха
1520 г.



Съ гравюры 1507 года.



Съ гравюры Юста Аммана
1564 г.



Когда я вижу вокруг себя,
как люди, не зная,
куда девать своё свободное время,
изыскивают самые жалкие занятия
и развлечения,

я разыскиваю книгу
и говорю внутренне:
этого одного
довольно на целую жизнь

Ф. Достоевский

Всё бледнеет перед книгами

А. Чехов

Книга поглощает всю жизнь...

Базовик

Первая книжная лавочка въ Петербургѣ.



съ автографомъ В. Г. въ обложкѣ книги А. А. Арсеньева.

стники «круглого стола»
на направо:

Горяинов
Серебряков
Виноградова
Кузнецов
Крамаренко
Туманова
Ганнушкин
Иванов
Гусева
Лындин
Гончарова
Жуков
Молок
Троянker
Дубин
Невлер
Немировский
Черневич
Бродский
Митурич
Герчук



Книга 70-х годов. Образ и качество

«Искусство книги» не входит в круг постоянных тем журнала «ДИ СССР». Хотя в формировании среды принимают участие все виды изобразительного искусства, книга не должна напрямую рассматриваться с этих позиций. Как раз то, что делает ее, скажем, украшением комнаты — роскошная внешность, например — может с точки зрения содержания и функции издания быть подвергнуто наиболее уничтожающей критике.

Вот почему мы обращались до сих пор к вопросам художественного оформления полиграфической продукции лишь время от времени, — чтобы понять, как решаются в этой области те проблемы, которые актуальны для искусства в целом.

Ведь книга как комплексное, синтетическое явление сводит воедино и фокусирует в себе все вопросы современной культуры.

Будучи продуктом художественного творчества, с одной стороны, и полиграфического производства, — с другой, она всегда демонстрировала нам новейшие способы решения постоянно возникающих противоречий между «искусством» и «производством».

Формируясь как неразрывное единство трех составляющих — литературной, иллюстративной и конструктивно-оформительской, — она показывала, как изменение эстетической роли того или другого из компонентов выражает направление современных художественных поисков.

А в качестве оптимального средства коммуникации между человеком и человеком, она многообразием и сложностью совокупного образа ярко повествовала о процессах, происходящих в культуре. Но сегодня редакция посвящает книге специальный номер, желая обратить внимание читателя на ее растущую роль в решении тех проблем, которыми «ДИ СССР» занимается обычно.

Дело в том, что возрастающая потребность в разнообразных изданиях, выражающаяся как в росте тиражей, так и в резком увеличении спроса, не должна рассматриваться как чисто количественный показатель. Книга активнее входит в повседневную жизнь людей; ее покупают теперь не только любители определенного рода литературы или специалисты; но главное —



увеличивается удельный вес общения с книгой как формы духовной жизни. А это означает, что она больше, чем раньше, влияет на наш духовный мир, активнее формирует систему культурных представлений, выковывает тот взгляд, которым человек смотрит вокруг себя. И делает это книга не только своим «содержанием», но и «формой» — вернее, заложенными в этой форме представлениями о читателе и окружающем его мире. Человек, научившийся устанавливать непосредственный, личный, интимный контакт с книгой, впитывает вовсе не только то, что ему говорит автор, но и все, подчас неумовимые читательским сознанием ценностные представления, заключенные в строении книжного пространства, качестве полиграфии и т. д. Вот почему ставить задачи формирования целостной, эстетически организованной среды без решения проблем художественного оформления книги уже невозможно.

Между тем, познакомившись с экспонатами книжных выставок и продукцией многочисленных издательств, редакция пришла к выводу, что разрыв между художественным уровнем этих «выставочных» изданий и, так сказать, «обычных» чуть ли не больше, чем в любой другой области декоративного искусства.

Мало того: если покупательский спрос на мебель, фарфор, стекло непосредственно связан с художественным уровнем изделий, так что снижение этого уровня грозит затовариванием, то в книге ничего подобного не происходит, книгу «купают и так» (за текст, содержание), — а это значит, что издательства и типографии лишаются важного экономического стимула, который мог бы способствовать росту художественного качества книжной продукции.

Разумеется, в нашем книгоиздательском деле есть немалые достижения. За последние годы появились интересные издания, в которых намечаются новые образные решения. Большие успехи наблюдаются и в техническом переоборудовании полиграфического производства. Но «образ книги 70-х годов», ее качество — интегральная величина, она не складывается как простая сумма отдельных достижений.

Вот почему, готовя номер, редакция собрала за своим «круглым столом» специалистов разного профиля — художников и искусствоведов, работников издательств и типографии, литераторов и ученых — с просьбой обсудить эту проблему.



Ежегодно Госкомиздатом проводятся Всесоюзные конкурсы на «лучшие книги года» (с 1974 года: «Конкурс искусства книги»). В состав жюри конкурса приглашаются работники печати из республик, представители общественных и творческих организаций, а также специалисты из социалистических стран. От 700 до 900 изданий всех видов и жанров представляют на конкурсе все издательства страны. Ежегодно присуждается более ста премий. Более 50% премий за последнее пятилетие присуждено изданиям союзных республик, краев и областей страны.

лучше, более художественной. Как это будет происходить и к кому мы должны адресоваться, чтобы стимулировать этот процесс, мне пока неясно. Ясно одно — что и художник хочет иметь в книге свое лицо, и издательство хочет иметь свое собственное лицо, и вся наша книга — на международных выставках. А раз хотят, значит будут.

Эраст Кузнецов,
художественный редактор

На мой взгляд, книга 70-х годов представляет собой весьма хаотическую картину. В ней нет стилистического единства, которое можно заметить, например, в книгах 20-х или 30-х годов. Массовая книга с миллионными тиражами всегда в известной степени представляла собой «ширпотреб», но и у нее должна быть своя эстетика.

Стандартизация здесь не страшна, а вот отсутствие эстетики массовых изданий — явление, отчасти характеризующее нашу книгу; найти ее — задача художников и издателей. В противовес «ширпотребу» выдвигаются издания двух типов — книги подарочные, роскошные, и книги по искусству, в которых сегодня активно участвуют художники. Такие издания — единственный оазис, где развивается книжное искусство, развивается художественное творчество. Книжное дело нуждается в самоценных поисках — я это понимаю как художественный редактор и искусствовед. Но как автор книг по искусству понимаю другое: мне лично оформление, в общем-то, не нужно. Как автор я уверен, что все попытки художников улучшить книгу по искусству за счет ухищрений с макетом — самообман. Сделать это можно только за счет улучшения качества печати.

Зиновий Паперный,
литературовед

Я, конечно, сталкиваюсь с производством книги в основном как литературовед и могу судить только с этой позиции. Процесс реализации авторского замысла иногда напоминает мне прохождение верблюда через игольное ушко. Вот пример: издавая книгу «Поэтический образ у Маяковского», мы нашли у дочери Родченко не публиковавшийся раньше силуэт говорящего Маяковского. Рисунок понравился, и мы предложили его издательству для обложки. Позднее я прочитал в протоколе заседания худсовета:

Анатолий Серебряков,

главный художник
Госкомиздата СССР

Говоря о современном состоянии искусства книги в нашей стране, мы должны прежде всего отметить, что советскому книгоиздательскому делу присуще широкое поступательное развитие. Это относится к расширению тематического диапазона выпускаемой литературы и к росту тиражей, и к постоянному совершенствованию художественного оформления книг. Причем процесс затрагивает не только центральные, но и республиканские издательства. Это особенно заметно по результатам ежегодного Всесоюзного конкурса искусства книги: процент награжденных издательствами республик уже превышает 50%. Сегодня многое делается для улучшения оснащенности полиграфических предприятий новым оборудованием. Набирают темпы полиграфические комбинаты на Украине, в Белоруссии, в республиках Средней Азии и Закавказья. С каждым годом активизируется работа по совершенствованию культуры художественного оформления, технического редактирования, полиграфического исполнения книг и альбомов, идут поиски по-

вых образных решений. Это во многом способствуют ежегодные всесоюзные, республиканские, издательские «конкурсы искусства книги». Сегодня наши усилия направлены на повышение профессионального уровня художественных и технических редакторов издательств. С этой целью систематически в центральных издательствах, в республиках проводятся семинары, где обсуждаются лучшие издания года; ежегодно в институте повышения квалификации при Московском полиграфическом институте проходят обучение с отрывом и без отрыва от производства 60 художественных и технических редакторов; на международных выставках книги в Москве проведен (и планируется в 1977 году) семинар с обсуждением художественного оформления изданий, представленных в экспозиции выставки. Госкомиздатом приняты соответствующие решения по расширению выпуска изданий с художественно-иллюстративными циклами; мы вводим в планы издательств задания по выпуску книг «улучшенного качества», предусматриваем дополнительную оплату за их полиграфическое исполнение, проводим целый ряд других мероприятий, которые

позволят уже в ближайшие годы поднять качество книжной продукции, приблизить ее к тем нормам и критериям, которые характеризуют наши лучшие издания.

Софья Гусева,
художественный редактор

Говоря о книге 70-х годов, прежде всего надо признать, что в среднем уровень мастерства художников значительно вырос — это мы видим на выставках. Процесс накопления мастерства, вероятно, пришел в ту стадию сегодня, когда настала пора подумать о том, что будет дальше, какие изменения произойдут. Мы уже должны думать о будущей книге, так как 70-е годы для нас, издателей, сегодня становятся историей, и надо думать о книге 80-х годов. И вот мне кажется, что тенденции 80-х годов, хотя и недостаточно четко, уже наметились в искусстве книги. Это прежде всего разделение двух направлений: искусства массовой книги и искусства уникальной. Знакомая с работами художников на выставке, мы все ясно видим тенденцию увлечения уникальной книгой. И пусть она будет. Я думаю, что в дальнейшем эта тенденция будет развиваться. Но соответственно и массовая книга вынуждена будет сделаться



Герб
московских
переплетчиков



«Слушали: об утверждении проекта обложки. Постановили: проект утвердить, Маяковскому рот закрыть». В таком виде, — в виде такого «уродченка», — книга и вышла из печати. И это не случайный пример. Когда вы входите в издательство и рассматриваете новинки года, то видите однообразный ряд книг.

В чем причина? На мой взгляд, в низких производственных возможностях издательства. Я не вижу, чтобы улучшение технической базы производства, о которой здесь говорилось, влияло на улучшение художественного облика книги. Сегодняшнее производство предоставляет очень лимитированные возможности художнику, многое обрекая на стандарт.

Возьмем, к примеру, выбор формата для книжки. Он очень ограничен. Для издания «Записных книжек Чехова», например, мы хотели повторить формат, который раньше был использован в «Записных книжках Ильфа», но нам ответили, что этого теперь сделать уже невозможно. Предложили мы для обложки этой книги воспроизвести рукопись Чехова, но и эта нехитрая затея оказалась «технически невыполнимой».

Технический прогресс используется для увеличения планов



выпуска изданий, снижения их себестоимости, а об эстетических параметрах просто не думают. Получается, что сегодня книга делается хуже, чем раньше, и только потому, что производству невыгодно заботиться о художественной стороне дела.

Ольга Виноградова,
директор типографии

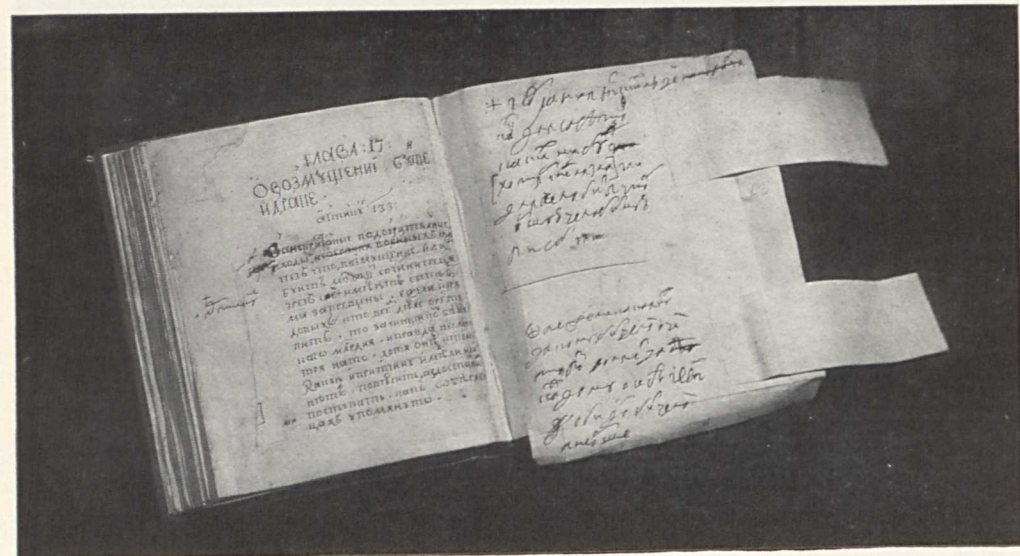
Разрешите вам возразить. Неужели вы не заметили, как в огромном потоке выпускаемой нами полиграфической продукции вырвалась вперед качественно новая книга?

По форматам изданий наши книги можно выстроить в ряд, начиная от 10 на 15 миллиметров и до 60 на 90 сантиметров; по объемам — от одного до 60 печатных листов. Однотомные и многотомные, в футлярах и в супере, отпечатанные на разных бумагах, разными способами печати. Любые материалы, все виды переплетов — с целлофаном и с лакировкой, с золочением и с закраской обрезов. Высечки, вырубки — всего не перечислить. За последние 10 лет в нашей полиграфии научно-технический прогресс достиг столь высокого уровня, что проблемы реализации сколь угодно сложного художественного замысла практически не существует. Мы можем все. Если

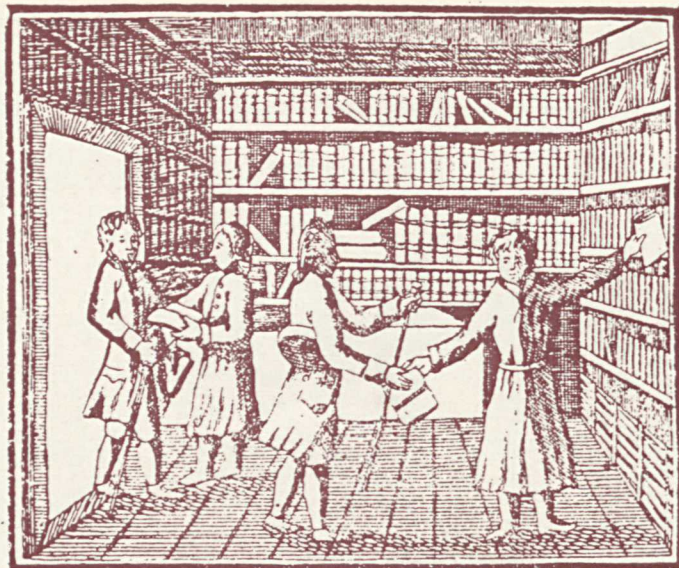


Заставка Петровских времён.

«Воинский артикул» 1714 г. с собственноручной правкой Петра I



Совершенно невозможно написать произведение, которое удовлетворило бы всех читателей
Сервантес



Книжная лавка время Петра Великого.



Фонды открытых доступов

Кто читает что-нибудь, уже гораздо выше того, кто ничего не читает

Белинский



хотите — любое факсимильное издание, да так, что специалист не сразу отличит, где подлинник, а где репринт. Но за это же время произошли и другие перемены. Сегодня полиграфия — это крупная промышленность, выполняющая заказ колоссального объема и сложности. Значит четкий график на каждую операцию, значит все подчинено законам бесперебойного функционирования — иначе производство не выполнит задания. 10 лет назад, например, план нашей типографии составлял в денежном выражении 860 тысяч рублей в год, а сегодня — 3 с половиной миллиона. И выполнить мы его должны не чем нам угодно, а той продукцией, которая предусмотрена планом, строго по лимитам. В тематике наших месячных планов есть факсимильные издания, сувенирные, выставочные, мини-атюрные, — а есть издания, связанные с датами, есть периодика (с ее сквозными графиками), подписные издания. И все в потоке одного предприятия, одного месяца. Все на одном дыхании: творчество, качество, сроки... Вот этой-то колоссальной качественной перестройки полиграфии, на мой взгляд, художники еще не осознали. Не осознали, что в производственном

процессе они уже не хозяева, какими были когда-то. Представления их о современной полиграфии еще зачастую на кустарном уровне. Они осведомлены о новой технике, но считают, будто она существует только для них. Если художник хочет взять все от современной техники, заставить служить ее себе, то он в первую очередь должен понять свое место, свои задачи в системе индустриальной полиграфии. Осознать то, что уже давно творчески поняли художники по текстилю, стеклу, фарфору, — что массовое производство безнаказанно для графика не остановишь. А вот в уникальном издании — да! Тут у нас другой подход: мы вам позволим остановить машину, что называется, влезть в краску, повозиться с книгой. Из всего мною сказанного, я думаю, вы не сделаете вывода, что полиграфия — всемогущая и безгрешная. Книг плохих по качеству исполнения, да и оформления, очень много. Но давайте с этим бороться общими усилиями.

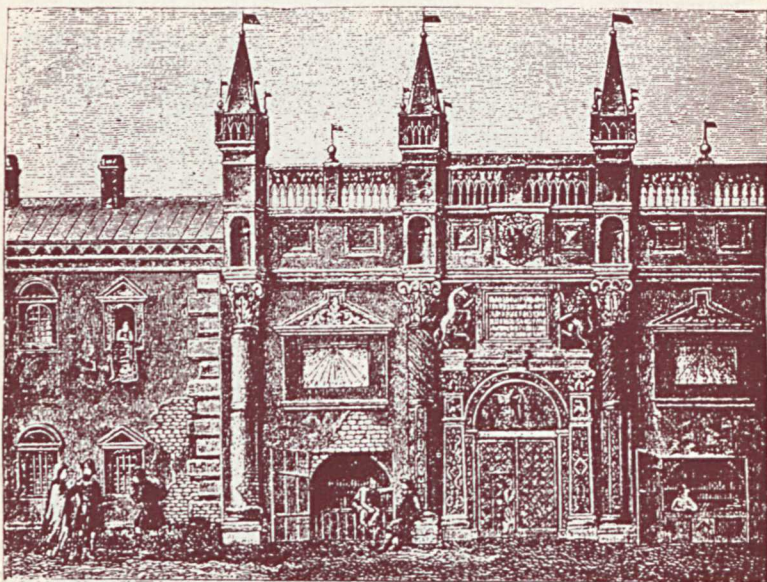
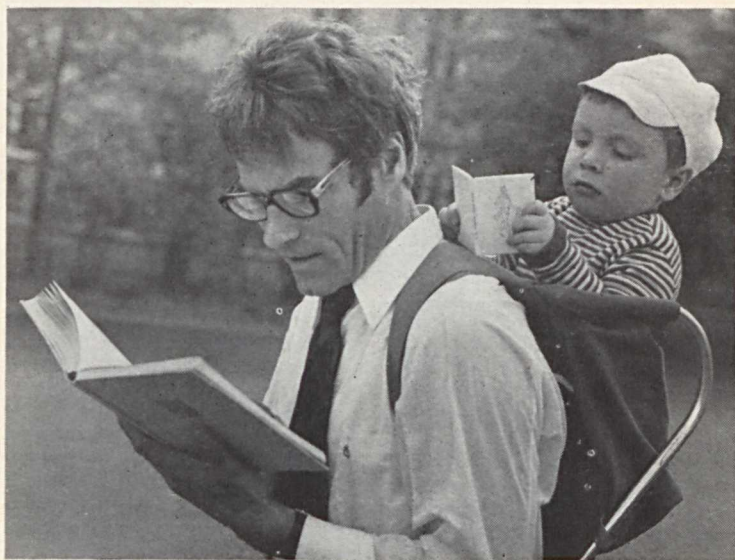
Анна Туманова,
зам. производственным отделом типографии
Я хотела бы добавить только, что художникам в работе с уникальной книгой тоже при-

ходится преодолевать немалые трудности. У нас не хватает многих материалов, туго с бумагой, дают высокие планы... И мы иногда противимся предложениям художников, если они выходят за стандарты и требования производства. Но все же пусть художники настаивают на своем новом, а мы по мере сил всегда будем стараться идти им навстречу. Ведь работа с уникальной книгой дает громадное эстетическое удовлетворение всем типографским работникам. Мы гордимся ею.

Виктор Иванов,
живописец
У меня, как живописца, наблюдая искусство книги со стороны, складывается странное впечатление от того, как начался наш разговор. Я предполагал услышать здесь о существе творчества, о новых идеях в книжном искусстве. А вместо этого слышу жалобы на «трудные условия», вижу какую-то растерянность перед новыми техническими требованиями... При всех сложностях производственной ситуации нельзя отказываться, по-моему, от попыток разобраться в существе вопроса — «как делать» современную книгу, как выразить через нее наше время, нашу

эпоху. Не стоит сводить разговор на частности, на производственные неполадки. Их всегда будет много. Не в этом специфика книги 70-х годов, я думаю. Хотя, вам виднее...

Май Митурич,
художник
Я согласен с Виктором Ивановичем. Хотя в книжном деле вопросы творческие переплетаются с производственными, было бы неправильно сводить все только к ним. Сейчас, например, идет процесс стандартизации книги, как это происходит с изделиями промышленного производства. Конечно, в немалой степени этому способствует индустриализация производства, о которой говорили представители типографии. С каждым новым техническим завоеванием художники лишаются каких-то возможностей выбора в средствах, которые были допустимы в условиях небольших типографий. Раньше в детской книге допускалось использование печати в 6 и 8 красок. Теперь же, с появлением четырехкрасочной офсетной машины этот выбор сведен, по существу, только к четырем. И все же, думается, это не единственная и, быть может, не главная причина роста стандартизации книги. Многие



Московский печатный двор в XVIII вв.
Снимок с гравюры того времени.



здесь связано с особенностями современного художественного сознания, и не только в сфере книги, но и шире. Я думаю, при существующей общей тенденции к стандартизации облика окружающих нас вещей, именно книга должна бы сохранять индивидуальность. Мне кажется, она должна стать оазисом неповторимо индивидуального начала среди стандартных изделий и предметов в нашем быту. К сожалению, вместо этого мы видим попытки разнообразить облик книги путем стилизации. И странно: еще сравнительно недавно она (в кругу моего отца, например) считалась неприемлемой, теперь мы почему-то не можем обойтись без стилизации. И даже неважно «подо что»: будь то под старинную книгу или под современный образец «мирового стандарта». Мне кажется, стандарт и стилизация внутренне связаны. И то, и другое противостоит индивидуальному решению темы художником. А как без этого делать книгу, я себе не представляю.

Андрей Костин,
художник

Стандартизация современной книги, на мой взгляд, происходит еще из-за того, что круг людей, работающих здесь, крайне узок. Число работодателей и работодателей в области книжного дела очень ограничено. Как правило, художественные редакторы предпочитают иметь дело с одними и теми же людьми, которых они уже знают. А ведь подчас пришедший со стороны художник способен сделать книгу лучше, чем постоянный сформировавшийся издатель. Он более отзывчив на новые тенденции в искусстве, меньше связан какими-то стереотипами.

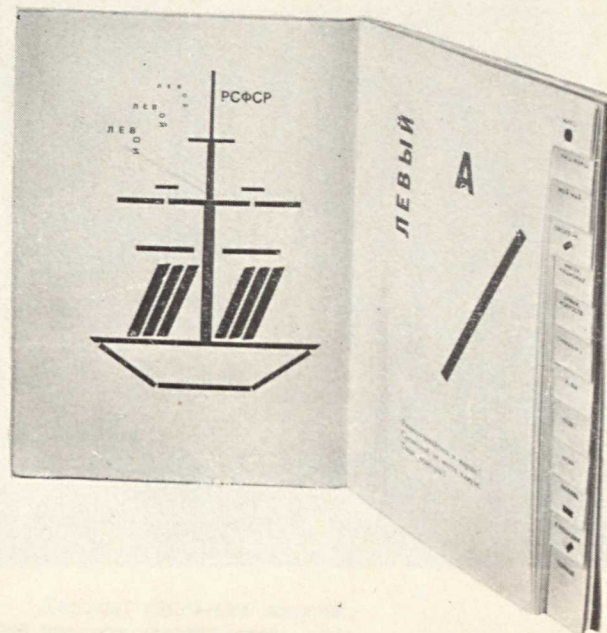
По ему приходится вступать в борьбу с теми шаблонами, которых придерживается заказчик. Я говорю именно о шаблонах: нередко мы видим, что подлинного «стиля» издательства не имеют, а есть лишь набор штампов и правил. Молодого художника подводят к стенду с книгами издательства и говорят, чтобы он делал так же. В то же время впечатление от этих выстроенных в ряд, удручающе похожих друг на друга изданий я вам даже не могу передать. И нередко художнику приходится идти на компромисс. Тогда появляются вновь подражания, повторяющие какой-то образец, но уже лишенные той культуры, которая отличает оригинал.

Борис Бродский,
искусствовед

Мне думается, что стандартизация книги сегодня происходит не только в связи с процессами растущей индустриализации производства или «бюрократизацией» художественного оформления книги. Явление это имеет более глубокие корни. Стандартность изданий заложена в односторонности самих литературных текстов. Это особенно заметно в искусствоведческой литературе. Наиболее распространенной формой книги здесь сегодня являются монография или альбом со множеством картинок. При этом никак не учитывается, что смысл иллю-

В книге очень ярко выражены две задачи искусства: первая, я бы сказал, внутренняя, — это интерпретация литературного произведения, создание образа; вторая, внешняя, — создать вещь из книги при помощи форзаца, обложки, шмуцтитлов — словом, кирпичик, который жил бы вместе с другими вещами в комнате. Эти две задачи пронизывают друг друга, их соединение в книге необходимо

В. Саворский



Чтобы написать хорошую книгу,
нужно только взять перо,
обмакнуть его в чернила
и выложить свою душу на бумагу

К. Берне

страции может быть различным; различным должен быть и текст, а вслед за ним — и макет книги. Мы же надеемся создать разные пластические формы книги по искусству из одного и того же текста. Этого не произойдет, если литературный текст не будет ставить перед художником определенные, свойственные именно этому тексту и этой книге задачи. На практике сегодня наблюдается как раз обратное: хорошему художнику приходится идти по пути преодоления авторского текста, чтобы создать умную красивую книгу.

Я считаю, что формирование художественного образа современной книги должно происходить уже на стадии ее написания. Автор должен с самого начала исходить в своей работе из ясно понятых целей, определяющих в конечном итоге пластическую идею книги.

Маргарита Чудакова,

литературовед

Я хотела бы проиллюстрировать то, о чем говорил Митурнич, на примере научной книги. Здесь особенно поражают однообразие внешнего облика и низкий уровень оформления. По внешнему виду мы не сможем отличить книгу по филологии от книг по биологии, физике или даже сборника

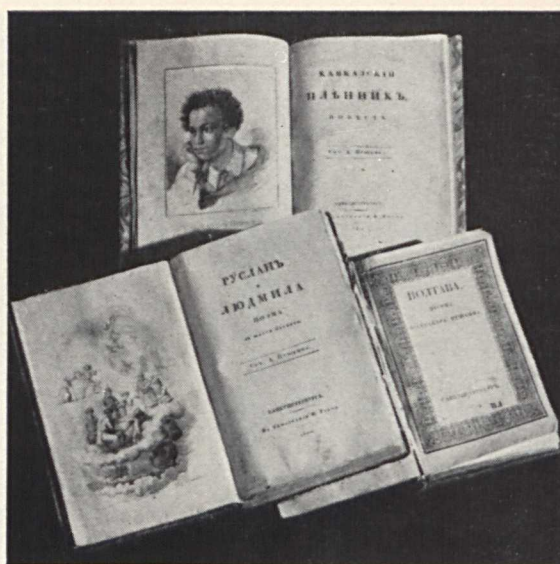
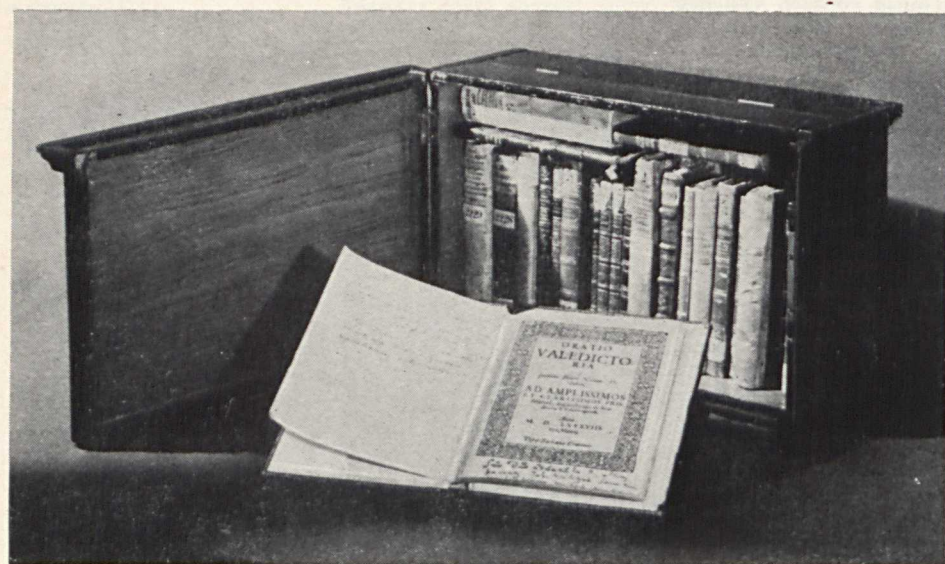
Эль Лисицкий
Книга
В. Маяковского
«Левый марш»



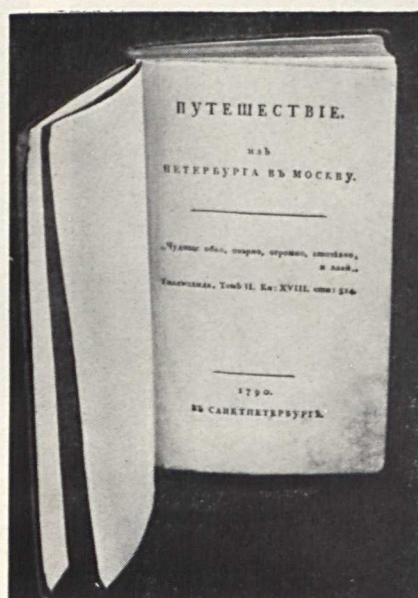
Внешняя заставка арт-дизайна. Э. Лисицкий.



Прижизненные издания работ Джордано Бруно (1582—1591 гг.). Одна из наиболее значительных коллекций в мире.



Произведения А. С. Пушкина, изданные при его жизни.



Глаголом жг сердца людей

А. С. Пушкин



Александр Пушкин. Рисунок.

А. Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву». Первое издание 1790 г., запрещенное по распоряжению Екатерины II. Один из немногих сохранившихся экземпляров.

стихов. А ведь, казалось бы, у каждой науки есть не только история понятий и категорий, но есть и история знаковых выражений, чего мы никогда не встречаем в оформлении. Единственное средство, к которому прибегают художники при оформлении научной книги, — это стилизация. Когда, например, берешь в руки книгу по древнерусской истории и культуре, это особенно видно. Единственный художественный мотив — буква или заставка из какой-нибудь древней рукописи — кочует из книги в книгу. В пушкиноведческой литературе хитрым приемом стала виньеточная надпись на обложке, причем характер этой обложки не поддержан оформлением структуры, художественным осмыслением ее содержания, ее назначения. А структурное решение? Оно часто так же не продумано, из-за чего научная книга просто на глазах утрачивает свою информационную сущность. Посмотрите справочную литературу, потребность в которой все время возрастает! Ни ясных представлений о характере оформления, ни дизайнерских поисков. А ведь эти издания могли бы стать областью смелых и активных экспериментов, продуманных решений. Упреки мои направ-

лены не столько художникам, сколько издательствам в целом.

Евгений Ганнушкин,

художник

Стандартизация книги, на мой взгляд, является частью более широкого процесса: у всех у нас одинаковые телевизоры, одинаковая мебель, одинаковая планировка квартир, одинаковые дома, которые внешне не отличишь друг от друга. Мне кажется, что такое положение сохраняется и в книге — причем, в силу нашей инертности. Мне кажется недопустимым, чтобы разные книги оформлялись одинаково, бездумно, чтобы монография или альбом о русском художнике были оформлены как томик японской поэзии или телефонный справочник. Нужно, чтобы в оформлении учитывался характер и адрес издания. Но для этого надо давать больше прав художнику. В книге должна чувствоваться его рука, его индивидуальность. А мы отказываемся от индивидуально решенной книги потому, что так проще, потому, что нас приучают думать только о количестве, о плане, о валовом выпуске. Я прошу, например, дать обложку, а мне говорят, что сейчас свободна машина только

на переплет № 7. Когда же я прошу седьмой переплет, мне отвечают — делай в обложке, так как у нас сейчас имеются только такие материалы. Но главное даже не в этом. Тут хорошо говорили о научной книге. Ведь издатели часто провозглашают «чистую функцию», а на деле получается лишь иллюзия функциональности. В Гослите мне, например, внушали, что литературоведческая книга, как книга сугубо научная, информационная, не должна украшаться. Я не мог убедить издательство, что всякая книга должна быть и функциональна, и красива, что научное исследование не станет капитальнее без художественного оформления. Но если текст дополнен творческой работой художника, если через оформление передан дух времени, о котором идет речь, то такая книга несомненно будет возбуждать больший интерес, будет нести в себе большую информацию.

Людмила Крамаренко,

искусствовед

Мне очень странно слышать здесь от художников все эти жалобы на стандарт: по-моему, от чего мы, читатели, сейчас страдаем — так это от крайних отступлений художников от «стандарта». Выходит

книга Федорова-Давыдова или Аллатова — вот такой размер, ни на полку не поставишь, ни в руках держать нельзя. Какой-то выставочный экспонат, а не книга. А содержание научное, основательное, предназначенное для чтения, для специалиста. Мне кажется, такой отход от «стандарта» приводит к утере сущностных качеств книги, она становится формой самовыражения художника, предметом смакования, любования. Но это уже не книга, а предмет оформительского искусства, не имеющий отношения к содержанию. Когда личный дневник художника Пастернака выходит не как записная книжка, а как юбилейное издание — это, по-моему, не вполне нормальное явление.

Евгений Немировский,

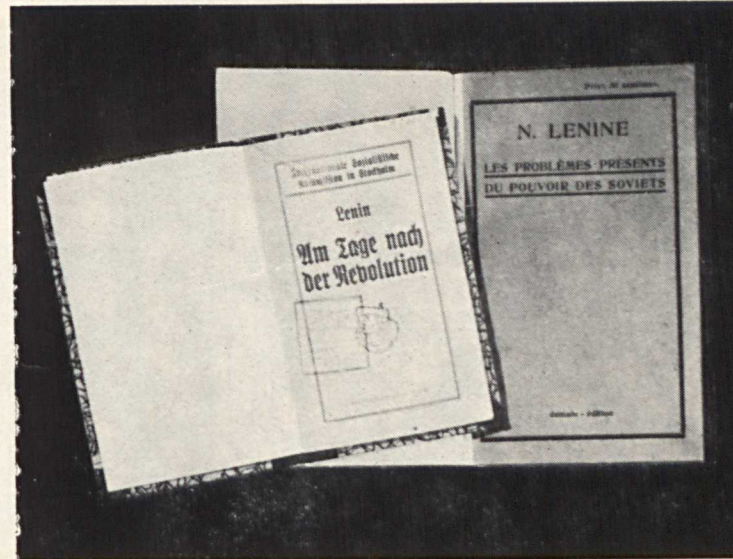
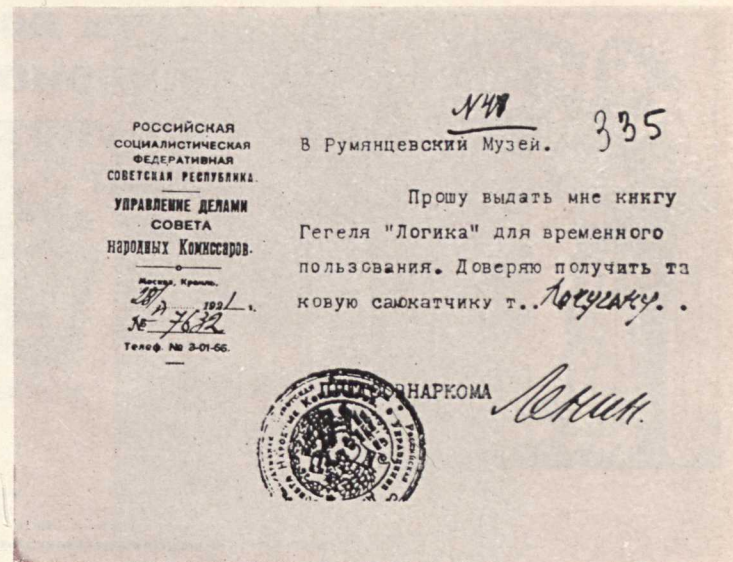
историк книги

Я тоже хочу призвать художников к тому, чтобы они в первую очередь думали о назначении книги, а уж затем о том, как сделать из нее произведение искусства или красивую вещь, которая бы служила украшением современного интерьера или корреспондировала бы в своей стилистике с холодильником или старым комодом. Как историк книги я хотел бы напомнить, что книга — не вещь, она создается для того, чтобы ее читали. «Искусство книги» не может быть самоцелью. Оно должно выявлять функциональное назначение издания, служить удобству пользования... Но на практике мы часто видим обратное. Вот книга Дмитриева «О возникновении книгопечатания в России». Нумерация страниц в этой книге сделана для чего-то на внутреннем поле листа. Быть может, этот прием и имеет какое-то эстетическое значение, но функционально он не оправдан — просто затрудняет поиски нужной страницы. Не подумайте, что я отрицаю в книгоделании искусство, самостоятельное, требующее искания новых форм и приемов оформления. Но часто за новое выдается то, что уже было в истории. Получается стилизация. Может быть, надо знакомить читателей с лучшими образцами искусства книги разных эпох? Мне кажется, в этой связи необходимо подумать о факсимильном переиздании таких памятников. Они станут хорошей школой для наших художников.

Юрий Молок,

искусствовед

Мне хочется возразить Немировскому, настаивающему на том, что книга предназначена для чтения и потому не является вещью. Нет, книга все-таки и вещь. Стопка лежащих перед нами книг — это предметы, обладающие вещной природой, они оформлены как вещи и, присутствуя в реальном пространстве, составляют часть интерьера. Тот факт, что в 70-е годы как ведущая форма книги утвердилась книга по искусству (в то время, как в предыдущем десятилетии впереди еще стояла иллюстрация), на мой взгляд, как раз и говорит о том, что книга все больше внедряется в современную жизнь не только как «инструмент для чтения» (это термин



Хорошая книга — это подарок,
завещанный автором человеческому роду
Л. А. Леонов

Ваше любимое занятие?
— Читать в книгах
Л. А. Леонов



Преподаватель арифметики и ученик.
Фронтиспис к учебнику арифметики Иогана
Бешенштайна. Гравюра на дереве Аугсбург, 1914 г.

Книга для меня — чудо
М. Горький



Книжки — это общество
И. В. Пирогов

Н. Ярошенко
Курсистка.
Х., масло, 1883.

Фаворского), но и как много-
мерная визуальная форма,
своего рода «музей на дому»
(определение Андре Мальро).
В этом смысле можно даже
утверждать, что книга по ис-
кусству заменяет эстамп и иг-
рает его роль в современном
интерьере. Облик книги все
больше дифференцируется,
выдвигая на первый план тот
или иной свой жанр. На на-
ших глазах «иллюстрирован-
ная книга» часто уступает ме-
сто «художественным изда-
ниям».

Этот процесс в какой-то мере
и в самом деле потеснил роль
слова и нарушил привычные
критерии, по которым мы при-
выкли судить о соотношении
слова и изображения в книге.
Наше сегодняшнее восприятие
литературного произведения,
испытывая острую потреб-
ность в индивидуальном об-
щении с автором и его героя-
ми, стремится оградить себя
от стереотипных иллюстраци-
онных толкований (их доста-
точно в кино и на телевиде-
нии). Вместе с тем свободная,
ассоциативная графика, кото-
рая составляет на книжных
выставках едва ли не самый
интересный раздел, по сути не
нашла еще своей книжной
формы, которая должна быть,
вероятно, формой не массово-
го, а уникального художест-
венного издания.

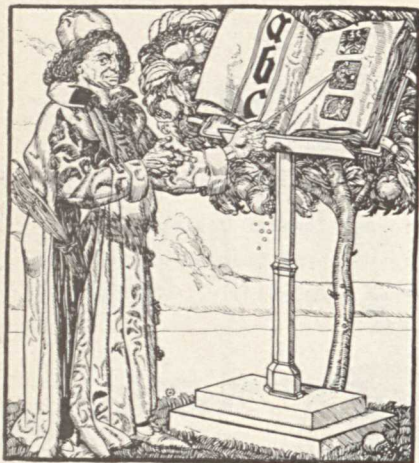
В то же время, мне кажется,
сама литература (кроме дет-
ской) идет по пути обособле-
ния от изображения и ищет
все более строгой вербальной
формы, которая требует (че-
му мы часто не придаем значе-
ния) исключительно высокой
типографской и книжной
культуры.

В изданиях по искусству эти
проблемы как бы сняты, но
здесь наблюдается свой пара-
докс.

Ведущим жанром современной
книжки, как мне представля-
ется, стала книга, ориентиро-
ванная в сторону искусства, ме-
жду тем как собственно эстетиче-
ские и стилистические кри-
терии едва ли не вообще от-
сутствуют при ее оценке.
Есть этому факту и свои объ-
ективные причины. Одна из
них, на мой взгляд, заключа-
ется в том, что стилистическая
определенность иллюстриро-
ванной книги объясняется
еще тесным соединением ее
с характером современной ей
литературы. Так, мирискусни-
ческая книга была связана с
эстетикой символизма, книга
20-х годов — с конструктивиз-
мом и т. д. Все это определя-
ло ее стилистические черты.
На вопрос, с каким стилисти-
ческим направлением связана
современная книга, ответить
трудно. И выдвигается масса
специфических книгообразую-

Книжки, подаренные
В. И. Лениным
Румянцевской
библиотеке
20 марта 1919 года:
французский
перевод
и изложение на
немецком языке
его работы
«Очередные задачи
Советской власти».

Первые издания
произведений
В. В. Маяковского.



Суть воспитания не приобретение, но употребление книг

Плутарх

Школьный учитель.
Гравюра на дереве А. Дюрера



ИЗ КНИГ ОЛЕГА ПОПОВА

Аллегория невесты и наказания, которые она получает по заслугам: розги и меч.
Гравюра на дереве. Вена, 1480-1490 гг.



Книжный магазин (Ex libris) издательства Виктора П. П.

щих факторов (социология, типология и прочее), которые имеют значение для развития книжного дела, но мало могут помочь нам определить специфику современного книжного искусства.

Другая причина — нивелирование графических элементов в современной книге. Строительным материалом служит теперь все больше абстрагированная типографская форма, которую наш глаз еще не привык переживать эстетически, как «переживали» в свое время обложки Чехонина, титульные листы Добужинского, гравюры Фаворского. Книга — объективизируется.

И, наконец, третья причина, на мой взгляд, заключается в том, что сами современные художники-оформители скрываются за утилитарной функциональностью своих задач, не желая ни в коей мере обнаружить, а тем более декларировать, художественный, стилистовый момент в своей работе. Надо ли говорить, что отказ от концепции — есть тоже концепция. Тем более, что она заключена в их работах, в их книгах, которые изготовлены с установкой именно на книгу-вещь. А значит, есть и эстетика этой вещи, которая согласуется или противостоит всему предметному бытию современного человека. Эту осо-

бую и общую эстетику книги нам и надо попытаться распознать, чтобы определить облик книги 70-х годов.

Виктор Лындин,
художник

Я бы хотел особо подчеркнуть еще: то, что здесь называли «дизайном», в реальной практике является определенной формой подвижничества. Наши коллеги из типографии, например, отмечали, что художник тех же «Эльзевиров» только что не ночевал в наборном цехе. С точки зрения регламента отношений в общественном разделении труда, нормальным такое явление не назовешь. В чем же дело? Издание книги — это синтез трех составляющих: издатель — художник — типография. У каждого свои функции, но в конечном итоге, в книге они выражаются как некое единство, и этот обобщенный «издатель» весьма зависим от действий любого из составляющих и от взаимодействия между ними. Казалось бы, очевидно. Но без специального внутреннего регулятора система не срабатывает. В самом деле, превратилась типография в современное производство — и книга стала работой технологического стандарта, а издатель и художник — поставщиками нормализован-



из «Евангелия», напечатанного в Москве в 1600 году.

ных полуфабрикатов. Осознал художник потребность вернуть книге индивидуальность — и взял на себя функции издателя, превратился в объективную помеху типографии и зачастую решает издательскую задачу в меру своих представлений.

Мне кажется, что если говорить не об образе книги 70-х годов, а о ее тенденциях, то это — стремление нарушить порядок, при котором книги можно издавать только по стандарту.

Юрий Курбатов,
художник

В постоянном наращивании тиражей наше книгоиздательское дело в чем-то уподобилось типовому жилищному строительству: много, но одинаково... средние. Даже терминология одинаковая: «массовая» книга, «улучшенная» книга. Это та, где чуть лучше бумага, поярче краски, пошикарнее переплет. И всем очень хочется, чтобы все книги стали «улучшенными».

В этом потоке книг как-то сгладились их типологические признаки, целевые характеристики, эстетическая самоценность каждой. Тиражи, качественная полиграфия — это замечательно, но это проблема техническая.

Я думаю, прогресс искусства книги сейчас больше, чем когда-либо, должен быть связан с поиском новых издательских форм и типов, со структурными преобразованиями изданий. С этой точки зрения эксперимент должен стать нормой; надо как минимум признать, что качество печати — это еще не качество книги, что определение «улучшенное оформление» взято из области рынка, а не из критериев качества книжного искусства.

Максим Жуков,
художник

По-моему, в том, что определяет облик книги, существует известная переоценка роли художника. Нельзя, выявляя антагонизмы между отдельными художниками, этим подменять изучение объективных, фундаментальных факторов развития нашего искусства. Рознь между художниками книги чаще всего не имеет принципиального характера. Самолюбие, мнительность, «комплекс», недоразумения — это не явления художественной жизни. «Книга и общество», «книга и литература», «книга и масс-медиа», «книга и техника», «книга и пластические искусства» — есть немало плодотворных направлений поиска. Однако слишком часто наше искусствоведение выбирает путь полетче, представляя книгу прежде всего как ристалище художнических амбиций.

На мой взгляд, никто — ни полиграфия, ни художник — не вправе диктовать, какой должна быть данная книга. Выявить ту форму, которая заложена в содержании книги столь же естественно, как вынуть Буратино из полена, — вот подлинная задача и типографии, и художника, и издателя, который в этой работе призван стать центральной (но необязательно главной) фигурой. Издатель координирует те формообразующие факторы, которыми чревата



У неряхи Мишки
Жили-были книжки
Грязные, лохматые,
Рваные, горбатые,
Без конца и без начала,
Переплеты, как мочала,
На листах караули.
Книжки горько плакали.



С гравюры из миланской хроники Б.Корио. М.: тан, 1903 г.



Интерьер школы письма и счета в XVI веке.

В наш век люди слишком много читают,
это мешает им быть мудрыми
О. Заблуд

книга, с пожеланиями автора, с предложениями художника, со сложившейся издательской типологией, с возможностями полиграфии, с конъюнктурой книжного рынка и т. п. Это значит, что к производству книг разных типов нужен разный подход. Одни книги требуют скоростей, тиражей и тому подобное. Другие — тщательной, неспешной, кропотливой работы, часто ручной. Ясно, что и те, и другие требуют качества. Но критерии качества в разных типах изданий различны, и сопоставлять их бессмысленно. Нельзя ставить на поток уникальную книгу и решать ее по законам массовой, как невозможно массовую книгу делать вручную, на тигельной машине, к примеру.

Беда наших книг в том, что в них полиграфически не выявлена их типология. Мы не можем делать ни индивидуальных изданий действительно высшего класса, ни оперативных общедоступных массовых книг (дешевых, но хороших). Все наши книги решаются очень близкими средствами.

Для исправления положения необходима, по-моему, работа в двух направлениях: рационализация работы над массовой литературой (без ущерба качеству) и углубление вни-

мания к индивидуальной книге. Необходимо подчеркнуть, что хотя эти проблемы и взаимосвязаны, но они разные. И едва ли улучшением исполнения индивидуальных изданий можно повлиять на решение многочисленных проблем массовой книги, на общий уровень качества книги. Это нужно хорошо понимать.

Борис Дубин,
научный сотрудник
библиотеки

Мы долго и подробно говорим о треугольнике «художник — издатель — полиграфист». А где читатель? О нем речи нет. А здесь именно он должен быть полюсом, к которому сходятся все меридианы книжных проблем. О читателе мало говорить. Его необходимо изучать и строить тактику оформления книги и стратегию книжного издания исходя из знания потребностей, интересов, учитывая привычки и вкусы читателей.

Социологи Ленинской библиотеки изучали чтение жителей небольших городов и сельского населения страны. Но, по их данным, оформление книги практически не привлекает внимания читателей на стадии выбора книг. Сегодня нужны специальные исследования психологических сторон общения человека с книгой, кото-



Изображение ручного печатного станка типографии Марнево, по гравюре 1967 г.



Вступительная страница из букваря Поликарпова 1701 г. с изображением школы

Читать следует тогда только, когда иссяк источник собственных мыслей, что нередко случается и с самым умным человеком. Но спугнуть, ради книги, собственную, неокрепшую мысль это совершить преступление против духа

Шоенгауэр

рые позволили бы судить о реальной значимости изображительных компонентов книги при чтении и оценке ее читателем. Их можно провести. Однако издатели не ставят перед социологами подобных проблем и даже не проявляют к таким исследованиям особого интереса. В издательской практике большинство вопросов типологии книги решаются вслепую. Между тем, уяснив роль облика книги для той или иной категории читателей, можно было бы избежать немалых издержек и придать деятельности многообразных издательских институтов (в том числе работе редакторов, иллюстраторов, конструкторов, полиграфистов) необходимые прочные основы.

Наталья Гончарова,

художник

Жуков явно смягчил выражения, высказываясь в отношении фигуры издателя. Я бы выразилась определеннее: этой фигуры в нашем книгоиздательском деле практически нет, и исключения это только подчеркивают. Пластический облик книги должен формироваться в недрах издательства, но реально этого не происходит из-за неправильной методики издательской работы. Кто может решить такие вопросы, как типизация изда-

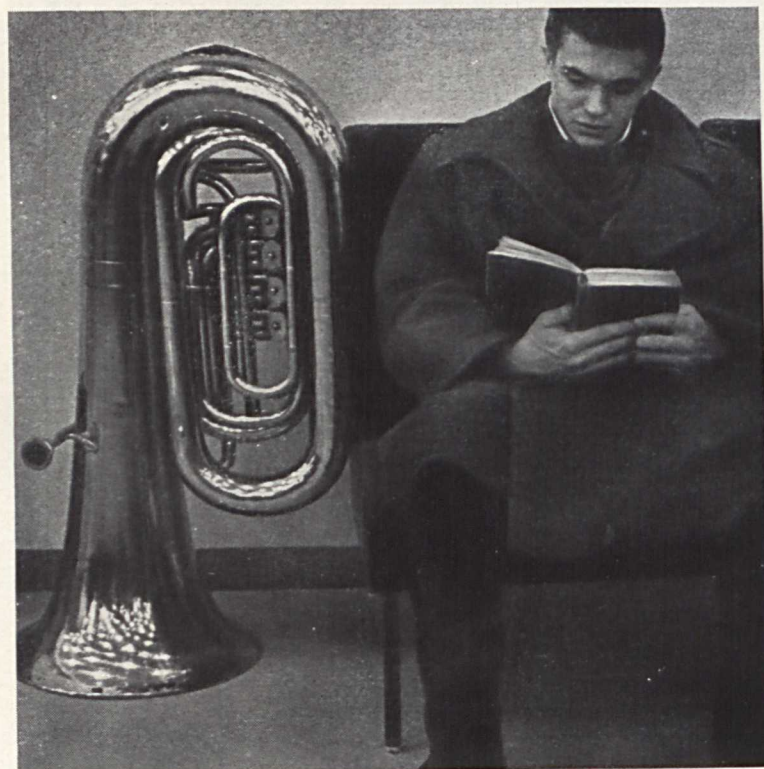
ний, их структурная организация — как изнутри книги, так и в системе, в массе изданий? Ясно, что не художник. Кстати, очень часто именно художник, а не издатель выдвигается на передний край «борьбы» с типографией, а его усилия в этом деле напоминают борьбу Дон-Кихота с мельницами. Пусть не покажется удивительным, что мы, художники, говорим о вопросах организации, а не о своих прямых творческих проблемах. Дело-то в том, что реализация художнических потенций в книге сейчас в очень большой мере зависит от реорганизации издательского дела.

Владимир Горяинов,
директор издательства

Мне все-таки странно слышать здесь те претензии, которые художники адресуют сейчас издателям. Мне казалось, что вы стремитесь как раз к полной самостоятельности и независимости. Ссылаясь на свою рабочую практику, могу сказать, что мы нередко, даже не всегда соглашаясь с тем, что предлагал художник, сознательно шли ему навстречу, чтобы обеспечить большую свободу творчества, чтобы нащупать пути новой книги. Иногда мы принимали книгу, с которой в ду-



Странствующие клирики во время песнопения. Анонимная гравюра на дереве, около 1500 г.



Книга книгой,
но и мозгами двигай

Русская поговорка



Учитель и ученик. Гравюра на дереве из книги Грегора Райша «Margarita philosophica». Страсбург, 1512 г.



Учитель с учениками. На заднем плане помощник учителя. Его узнают по роугам, жетда опущенным вниз. Гравюра на дереве из книги «Donatus grammaticus». Нюрнберг, 1500 г.



Сатира на школу.
Гравюра на меди Петра Миросценица
по Питеру Брейгелю (старшему), 1557 г.

Мы дружны с печатным словом,
Если б не было его,
Ни о старом, ни о новом
Мы не знали б ничего

С. Михалков

ше были не согласны, если считали, что сможем в будущем использовать найденные в ней конструктивные ходы. При этом были, конечно, и свои издержки, которые приводили к тому, что художественное решение приобретало несколько самостоятельное значение.

Мы рассматривали этот этап не столько как лабораторную работу, сколько как перспективную. И меня сейчас удивляет, повторяю, что художники, которые к этому, казалось, всегда стремились, вдруг увидели тут какие-то негативные стороны.

Они действительно есть. Одна из них в том, на мой взгляд, что художник зачастую решает в книге какие-то свои творческие проблемы вне зависимости от того, на кого данный текст рассчитан и как его будут читать.

Нередко он воспринимает уникальную книгу как повод для безудержных поисков, не думая о том, что уникальная книга — это прежде всего уникальный авторский литературный текст. Он воспринимает ее как возможность для уникального художественного эксперимента.

И в этом мне видится недостаток нашей издательской работы. Может быть, мы должны считать, что период ла-

Интересно,
что будут читать
мои правнуки ?

Л. Толстой

И. Репин
Л. Н. Толстой
на отдыхе
1891. X., масло,



бораторной подготовки перспективной книги уже закончился? Что надо уже собирать все найденное в житницу, выбирать то рациональное, что родилось в последние годы, использовать его? Но как? Времена издателей типа Сытина кончились, и говорить о том, хуже это или лучше, не имеет смысла.

Теперь книгу необходимо прежде всего строго дифференцировать — и не по избирательному решению даже, а по характеру материала, и главное — по характеру читательского круга, на который она рассчитана. Кто должен это делать? Конечно, издатель. Но говоря об издателе, следует иметь в виду не одного человека, а целый коллектив людей, стоящих у истоков рождения книги, — коллектив, который должен обладать большой книжной культурой, чтобы создать единый органический комплекс.

К сожалению, в наших издательствах эта культура зачастую отсутствует. Мы можем сейчас пересчитать по пальцам высококвалифицированных редакторов, и надо в принципе по-новому ставить вопрос о том, как наладить их подготовку.

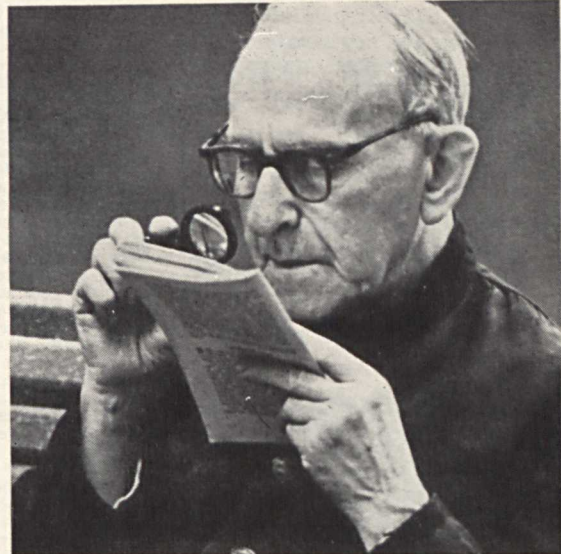
Наряду с отрывом художника от издателя, мы чувствуем сегодня разрыв между художником и полиграфией. Он приводит к тому, что многие художественные решения не принимаются типографией, и начинается правка по готовому замыслу.

Для того, чтобы решить проблему массовой книги, на мой взгляд, совершенно необходимо, с одной стороны, приблизить художника к знанию точных возможностей полиграфической базы, но с другой, — подумать о том, как раскрыть сами эти возможности ему навстречу.

Здесь уже говорили, что практически наша типография сегодня может выполнить любую книгу в маленьком тираже, «на руках», но не может сделать хорошую книгу в массе. Почему? Проведенное несколько лет назад укрупнение полиграфических комплексов привело к выделению их в самостоятельную организацию. Типография живет теперь по своим планам, выполняет свои экономические задачи, ее совершенно не интересуют задачи издательства. Она заинтересована в выпуске больших тиражей довольно посредственных и простых изданий, разбавляя их несколькими уникальными книгами для поддержания престижа. А эти уникальные книги она может сделать любые.

На мой взгляд, решение этой проблемы должно состоять в том, чтобы так же, как дифференцируется книга, как дифференцируется направленность деятельности наших издательств, — чтобы так же дифференцированы были и типографии, по потребителю, а не по принципу деления полиграфических процессов.

В одном случае они должны быть рассчитаны на издание массовой книги, идущей широким тиражным потоком, с ограниченным числом переплетов, с ограниченным художественным решением, но очень хорошей подачей текста. В другом — на выпуск научной



С гравюры конца XV в., из книги Pierre Gringore «Testament de Luzifer»



Деточка, пишущий любовное письмо для девицы.
Гравюра на дереве Мюрисера из книги
Феликса Лотранского болана.
Страсбург, 1521 г.

книги, со своей спецификой. В третьем — на детскую, в четвертом — на книгу по искусству.

Но при всех ситуациях типографии должны быть тесно связаны с издательствами, жить и отчитываться по планам издательств. И последнее. Решение проблем, о которых мы говорим, зависит не только от издателей и художников: многое зависит от руководства, от Госкомиздата.

Каждый год в нашей стране проводятся конкурсы на лучшую книгу. Каждый год собирается квалифицированная комиссия и премирует лучшие издания. Но к сожалению, вольно или невольно, собравшиеся начинают премировать книги чисто уникальные, сделанные «на руках». Кроме того: комиссия смотрит оформление, а не книгу в целом. Издательство может поднять невероятной важности материал, издание может быть уникальным явлением по содержанию. Но содержательная сторона книги из анализа исключается. А это дезориентирует издательства, типографии, которые могут сделать две великолепные по оформлению книги и получить за это премии, хотя книжная масса будет нигде не годиться.

Наше издательство получало много премий за уникальную

книгу, но значительно больше мы ценим те, которые получили за серии: нас они радуют гораздо больше.

Елена Черневич,

художник

...И все же мне кажется, что вопросы злободневной практики, недостатки во взаимоотношениях художника, издателя и типографии как-то заслонили для нас проблемы завтрашнего дня. Идеальный творческий контакт художника и издателя, подкрепленный совершенной производственной базой, сегодня, может быть, и представляет собой исключительную ситуацию. Но ведь не так уж много у нас художников, творческая потенция которых позволила бы использовать эту ситуацию продуктивно, если бы она была. Есть ли у нас основания считать, что завтра, когда подобная ситуация станет нормой, таких художников будет больше?

По опыту работы в полиграфическом институте могу сказать, что наименьший педагогический эффект дают учебные задания, в которых не оговорены какие бы то ни было ограничения в технике, манере, материале или типографской технологии, когда речь идет о творческом самовыражении. В сущности — это учебная модель той самой идеальной ситуации, о которой тут столько говорилось как о чем-то желательном, и именно в ней проявляется слабость художественной подготовки. Видимо, необходим новый организационный и методический тип образования современного художника-полиграфиста, если мы хотим, чтобы качество книги в целом, а не редких уникальных изданий, было на уровне 80-х годов.

Комментарий редакции

Собрав за «Круглым столом ДИ СССР» представителей разных профессий, мы, конечно, не ожидали, что они придут к единому мнению по всем вопросам, касающимся искусства книги. Наоборот: нам казалось, что расхождений между художниками и представителями производства, между издателями и исполнителями будет больше. И тот факт, что этого не произошло — что картина состояния искусства книги 70-х годов вырисовалась довольно четко, а задачи понимаются всеми примерно одинаково — вселяет уверенность, что коллектив издателей, художников и полиграфистов объединит усилия для их скорейшего решения.

Как и следовало ожидать, в разговоре о книге ярко выявились те тенденции, которые журнал не раз обнаруживал в различных областях декоративного искусства: разделение работ на уникальные и массовые, стремление художников осуществлять творческий поиск именно в уникальной книге, решать ее как эстетически самодостаточный предмет, а не подчинять ее форму утилитарным функциям. Как относиться к этой тенденции? Поскольку мы наблюдаем ее во всех сферах декоративного искусства, то ответ должен быть, видимо, таков: она объективна, и относиться к ней надо с бережностью и осторожностью.

С одной стороны, именно в ней выражают себя современные художественные поиски, но, с другой, — нельзя забывать, что социальные и культурные задачи искусства книги не сводятся к этим поискам. Образ книги 70-х годов, который вырисовывается на книжных выставках, художественное качество, достигнутое в образцовых изданиях, — все это должно повлиять на облик и качество массовой книги. Всей книги, без исключения — потому что человек не может ограничить круг чтения только красивыми изданиями. Потому, что в отличие от мебели, фарфора, ткани, которые мы приобретаем лишь в том случае, если они соответствуют нашим эстетическим представлениям, книги покупают за содержание: низкое художественное качество навязывается нам как бесплатное приложение.

В отличие от предметов домашнего обихода, количество которых может быть ограничено, книга входит в нашу жизнь нескончаемым потоком. Наконец, в отличие от предметов быта, которые мы можем «встроить в ансамбль», задвинуть, не замечая, — с книгой человек остается один на один, раскрываясь в общении с ней до самых глубин личности.

А это значит, что внимание к книге сегодня, в «питательку качества», должно быть усилено, что период, когда издатели, художники, полиграфисты могли ограничивать свою заботу об эстетическом качестве книги лишь работой с какой-то частью изданий, кончился.

Вот вывод, который мы сделали из разговора за «Круглым столом ДИ СССР».



Типографы - печатники XVI-го столетия. Факсимиле истральной карты, представляющей двойку (два мада). (Уменьшено).



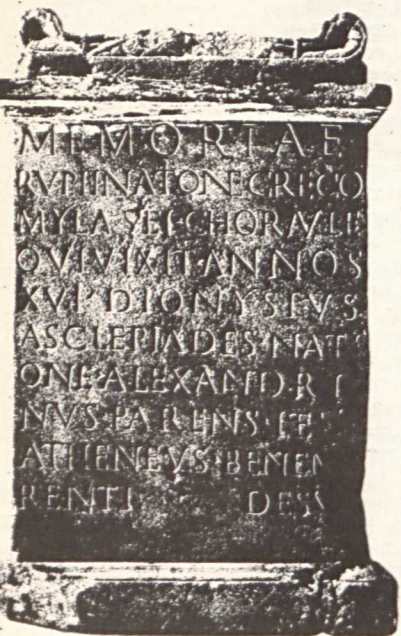
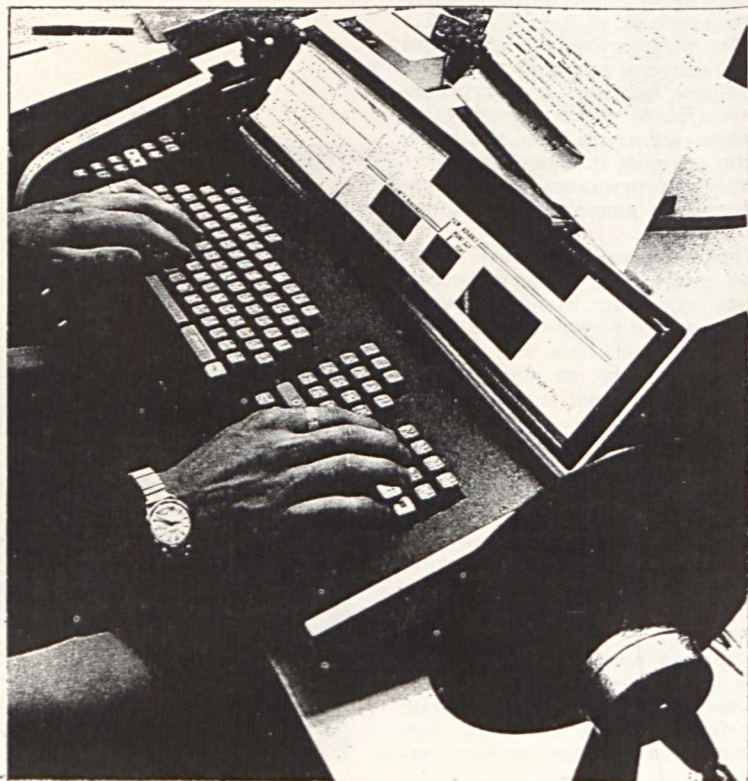
Подъёму ремесла оказал значительное содействие ряд более или менее важных изобретений, наиболее блестящими из которых являются изобретение пороха и книгопечатания

Ф. Энгельс

Читатель может спросить: а почему за «круглым столом» художественного журнала не было споров о собственно творческих проблемах, о современных концепциях книжного искусства? Были. Но приобрели на этот раз не совсем обычный характер. Например, в начале обсуждения выступил один из участников (художник) с «заявлением», что все творческие разногласия между «иллюстраторами» и «дизайнерами» придумывают искусствоведы, что вопросы об отношении к различным концепциям книжного искусства, которые были обозначены в редакционном приглашении, «надуманны» и обсуждение их «вредно для искусства». Поскольку редакция в принципе с этим не согласна, мы решили поставить эксперимент, который покажем читателю «крупным планом».

**Хороша книга,
если автор в ней
высказывает
только то,
что следует,
и так,
как следует**

Аристотель





Берестяная грамота из Новгорода



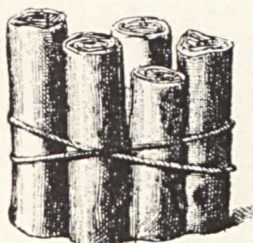
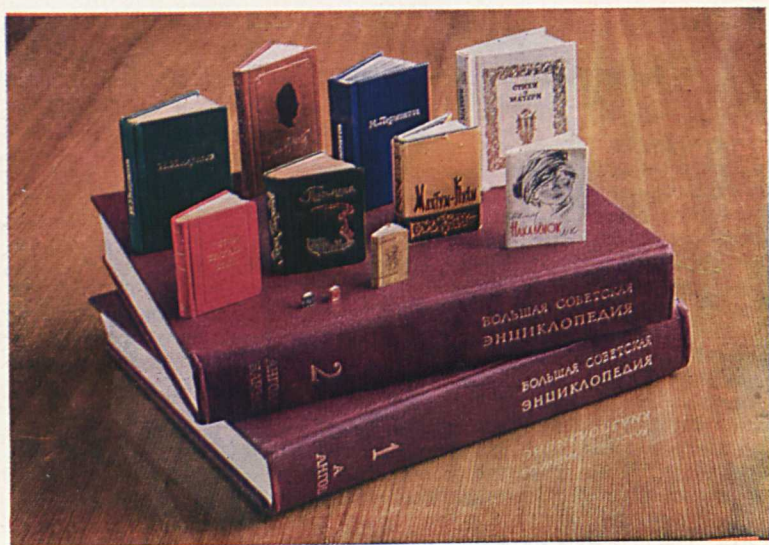
Договорная грамота Великого Новгорода об условиях торговли с немецкими купцами. 1301 г.



Прошение североамериканских индейцев. Образец пиктографического письма



Советские миниатюрные издания.



Volumei—листы свернутых и связанных вместе рукописей. (Найдены в Геркулануме).

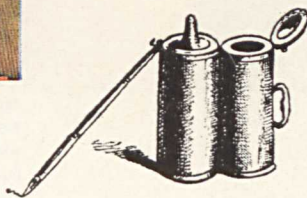


Первая печатная русская газета «Ведомости». На переднем плане номер от 2 января 1703 г.

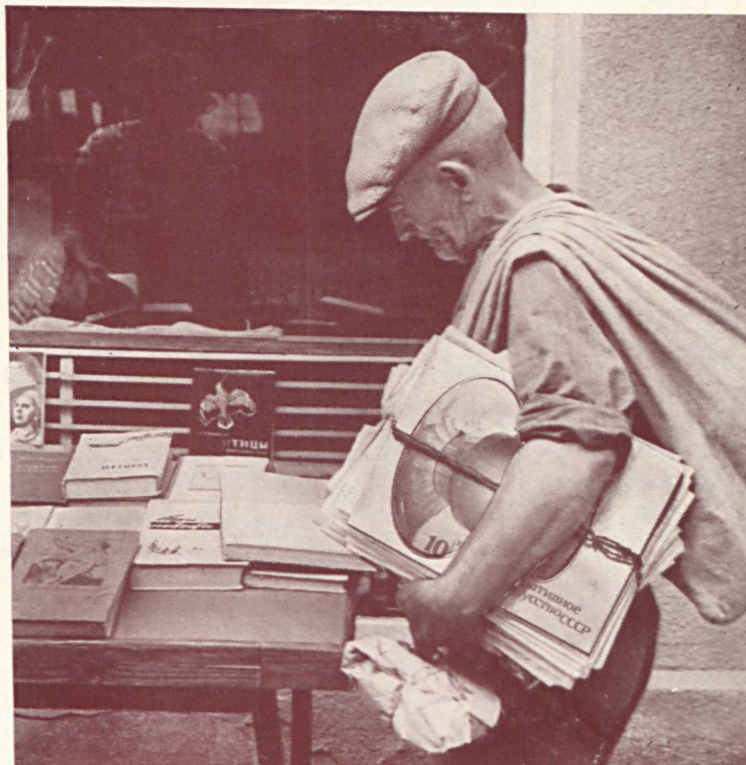
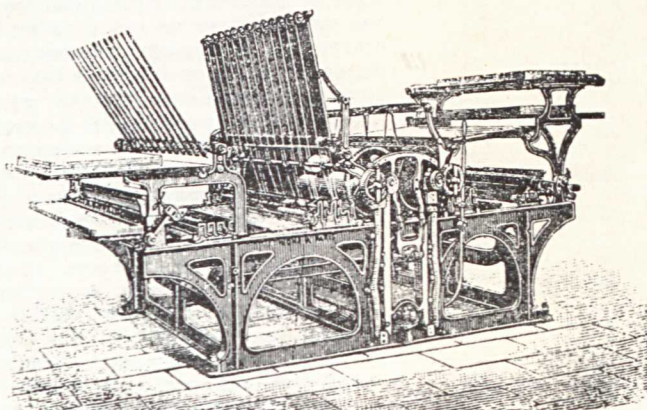


Первые попытки письменности начались с различного, картинного и фигурного письма. Такъ было у разных народовъ, въ разныхъ частяхъ свѣта и въ разные времена, на известныхъ ступеняхъ культуры. Американскіе индейцы и до сихъ поръ изображаютъ свои подвиги такъ же, какъ египтяне.

Примѣръ шрифтовъ, не выдерживающихъ линіи при одномъ и томъ же кеглѣ (12 пунктовъ).



Каламъ и чернильница. (Съ Помпейской живописи).



М. Аникст, А. Троянгер
 Оформление
 книги «Эльзевир»
 Автор текста
 В. Аронов
 Художественный редактор
 Л. Макарова
 Технический редактор
 А. Беркутова
 Издательство «Книга»,
 Москва,
 1975
 Типография № 5
 Союзполиграфпрома

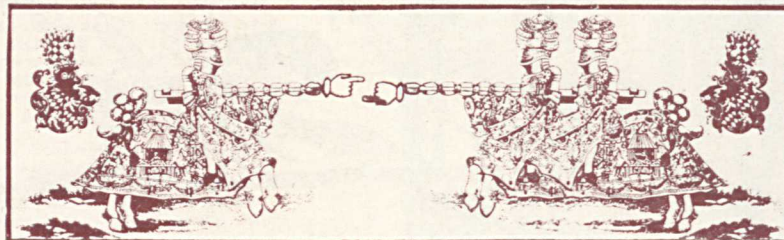
Об этой книге заговорили задолго до ее появления на свет. Рассказывали, будто художники чуть ли не каждый день бывают в типографии, чтобы настаивать, убеждать, помогать там делать то, что замыслено в макете.

Говорили, что макет этот вроде бы совершенно необыкновенен, потому что авторы, проектируя «Историю книжного искусства» (так называется серия), заново проанализировали классические и современные образцы, создали полиграфическую среду, легко включающую во внутрь себя то и другое.

Наконец, предрекали, что книга будет необычным произведением «типографики», потому что в ней применена новая система дизайнерской организации материала, уже не «модульная», а какая-то «пропорциональная».

Вот почему, когда книга, наконец, вышла, когда обнаружилось, что она вызывает не только положительные, но и негативные оценки со стороны художников-полиграфистов, этого уже нельзя было объяснить ни недоработками, ни случайными ошибками авторов. Речь шла о концептуальных расхождениях в понимании основ книжного искусства.

Мы решили проанализировать эти различия. Мы пригласили художника Д. Биести с просьбой высказаться об «Эльзевирах» в присутствии авторов.



Предмет спора

Эта книга не имеет ни обложки в традиционном понимании, ни титула.

Крышка переплета, оклеенная бумагой верже, представляет собой точную копию одной из страниц (тем самым вовлекая во внутрь книги еще до того, как вы прикоснулись к ней), а что касается титула, то он растянут на несколько разворотов: «История книжного искусства», потом «Зарубежная классика», потом «Эльзевир», так что, листая его, вы уже включаетесь в ритм сквозного просматривания, который энергично задается с самого начала и держит внимание до конца.

Трудно назвать другое издание, где бы сама архитектура целого в такой степени подчиняла себе все элементы: время, необходимое для общения с произведением полиграфического искусства, организовано художниками так, чтобы его хватило на прохождение книги насквозь.

На этом пути читателя ждет немало тонких удовольствий: вам предлагается ощутить фактуру бумаги (плотной, желтой, с сеткой верже), оценить качество типографской краски (то темно-коричневой, то черной, то прозрачной, то густой), красоту белых вклеек, «висящих», как экспонаты музея, на фоне зеленоватой стены. Ритм перелистывания заставляет воспринимать все это в монтажном соответствии, в направленном кинематографическом режиме: вот маленькая вклейка, вот две, вот пять (страницы разворачиваются, создавая горизонтальный фриз), а тут большая, три больших (лист снова откидывается) — и, наконец, такая уж большая, что вообще не помещается в пределах заданного формата, а вырывается из книги наружу, к зрителю, в наше пространство.

Динамика этого зрелища, никак не перегруженного, повторяем, в отношении целого, задается разными полиграфическими хитростями, нередко трудно уловимыми для непосвященного глаза, но составлявшими, видимо, главный предмет заботы художников.

Не только сам формат книги, чуть вытянутый, не дающий успокоиться на отдельном развороте, но даже пагинация страниц (помещенная не в углу, как было бы при статичной программе восприятия, а посередине левого поля) или даже абзацные выступы (не втягивающие взгляд во внутрь текста, а толкающие его с силой на следующую страницу) — все работает в едином направлении, так что когда кончается это зрелище, вам не хочется выпускать книгу из рук, а тянет снова начать то же путешествие слева направо, от начала к концу.

И тут, уже при втором или третьем просмотре такой насыщенной полиграфической экспозиции, вы невольно начинаете понимать, что художники предлагают нам не просто очередное издание по искусству, но некоторый образ книги, представление о том, что есть книга, полемически заостренное по отношению к привычным мнениям на этот счет.

Правда, вычленив эту заложенную в «Эльзевирах» модель книги, мы уже смотрим на нее с точки зрения как раз привычных представлений: специалист, посвященный в тайны «типографики», вел бы свой анализ иначе. Ему бросились бы в глаза более индивидуальные особенности издания, красота или недостатки выбранной пропорции, регулирующей формат, соотношения полей и положение осей взаимопропорционирования. Он рассмотрел бы возможность введения в эту структуру фигуры квадрата, задающей рисунок наборной полосы, и разные другие тонкости системы, математически точно определяющей положение каждого элемента в пространстве целого. Мы не станем этим заниматься.

Нам предстоит рассмотреть предлагаемую художниками модель книги именно снаружи, со стороны ее границ, или, если хотите, ограниченности, с точки зрения той традиции, в направлении которой она полемически заострена.

Согласно этой традиции, художник должен исходить из такого отношения к книге, при котором в основу ее эстетической организации кладется ритм спокойного, вдумчивого чтения и, следо-

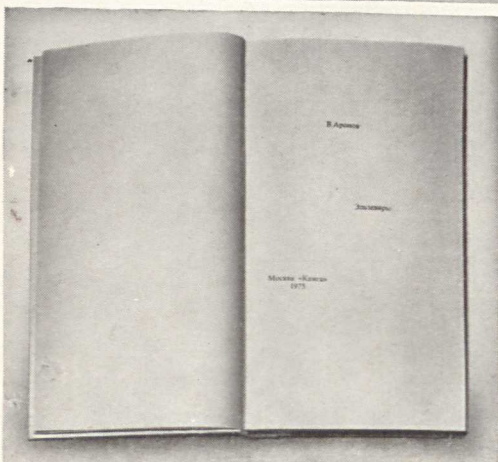
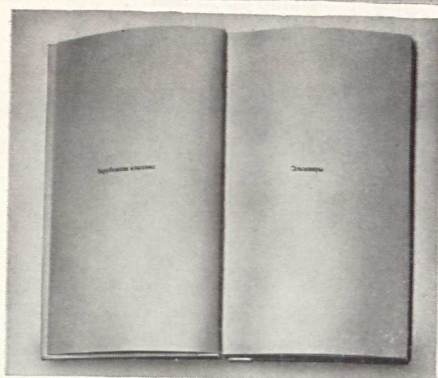
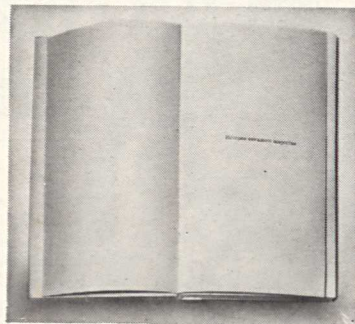
крупным планом

Спор об «Эльзевирах»

Леонид Невлер



Матей Эльзевир.



пательно, требование значительной временной остановки перед плоскостью книжного листа. Это не значит, что такого художника не интересует пространственное целое, — это означает лишь, что у оппонентов в том споре, который мы предлагаем вниманию читателя, несколько по-разному расставлены акценты эстетической значимости элементов структуры: Д. Биети не соглашается просто включиться в ритм сквозного восприятия, он начинает с чтения, с разворота, а главное — он считает эту точку зрения обязательной.

Фрагмент № 1 (семь минут магнитофонной записи)

Б.— Задачи, которые вы перед собой ставили, кажутся мне правильными, хорошо сформулированными и, в общем, не вызывают сомнений. Но вот когда вы говорите о своих математических расчетах... Как вам сказать? Они, наверное, правильны, логичны, и я не собираюсь с этим спорить. Но вы упускаете из виду простой, непосредственный и видимый глазом результат этих расчетов. Вот титул. Чисто эстетически разве может быть такой титул? Он не организован...

Т.— Как не организован? Он в системе — но в системе, заданной изнутри книги! Вы должны пережить книгу, чтобы понять этот титул.

Б.— Но если он так некрасив — а в данном случае я могу сказать, что это некрасивый титул — значит и система никуда не годится.

А.— Просто тут должны быть другие критерии: этот титул — функция внутренней структуры.

Б.— Значит, и структура никуда не годна.

Т.— Вы просто применяете устойчивую эстетику, устойчивые понятия: «красив — некрасив», — а мы пытаемся уйти от них.

А.— Мы делаем многоактный титул, а вы судите его по правилам одноактного.

Б.— Но разве нельзя было создать титул, который был бы одновременно и многоактен и красив? Откуда взялась такая безобразная россыпь на этой странице?

Т.— Потому что, повторяю, этот титул структурен изнутри книги, делая его таким, мы предлагаем читателю определенную установку, подчиняем его взгляд правилам нашей игры, заставляем его следовать нашему образу мыслей. Мы ведем его по книге с ее пропорциями, уровнями, осями, которые пронизывают ее насквозь. В основе ее структуры лежит не традиционная модульная сетка, а система пропорций, вытекающая из одной фигуры — квадрата. Он расположен на странице в определенных отношениях: он организует полосу набора, пространство для помещения одного из рядов иллюстраций... На основе этого квадрата и осей построения, проходящих через него, мы и строим титул. Вот этот квадрат...

Б.— Да, но квадрат умоглядный! Он дальше подтверждается, я согласен. Но книга не может делаться как материал для исследования. Скажите, вы этот титул зрительно искали или нет?

Т.— Конечно! Но в пределах выработанной нами системы.

Б.— Но вы чуть-чуть подвинули надпись, когда она уже села на ваши оси? Вы ее откорректировали?

Т.— Ни на йоту! Потому что здесь есть декларация принципов. Можно сказать, что титул есть декларация принципов построения книги?

Б.— Можно. Но для меня — читателя, для меня — зрителя...

А.— Эта книга рассчитана не на массового читателя. Она рассчитана на специалиста. На художника, полиграфиста, искусствоведа, историка. Она (при трех тысячах тиража, учтите) существует в особых условиях. И нам казалось, что «книга о книге» может быть «книгой идей», что она должна быть построена на эстетике принципов. А раз так, то мы должны сейчас говорить о принципах структуры, их обсуждать.

Т.— Правда, вы можете упрекнуть нас в том, что мы всегда хотим «спрятать концы», а поверхностному глазу нужна яственная координация...

Б.— Нет. Именно эту координацию я, как только раскрыл книгу, сразу увидел.

Т.— А раз увидели, значит это алиби для титула.

Б.— Все равно это не алиби. Потому что вы все время говорите о правилах, а я в конечном итоге должен получить книгу. Вы говорите о системе, а я — о том, что остается за ее пределами. И меня не удовлетворяет такая постановка вопроса, что «если это некрасиво, то это нас устраивает».

Есть ведь еще естественный человеческий взгляд, которым мы смотрим на страницу, и он требует, чтобы все было органично, чтобы все — зрительно, а не умственно — стояло на своих местах.

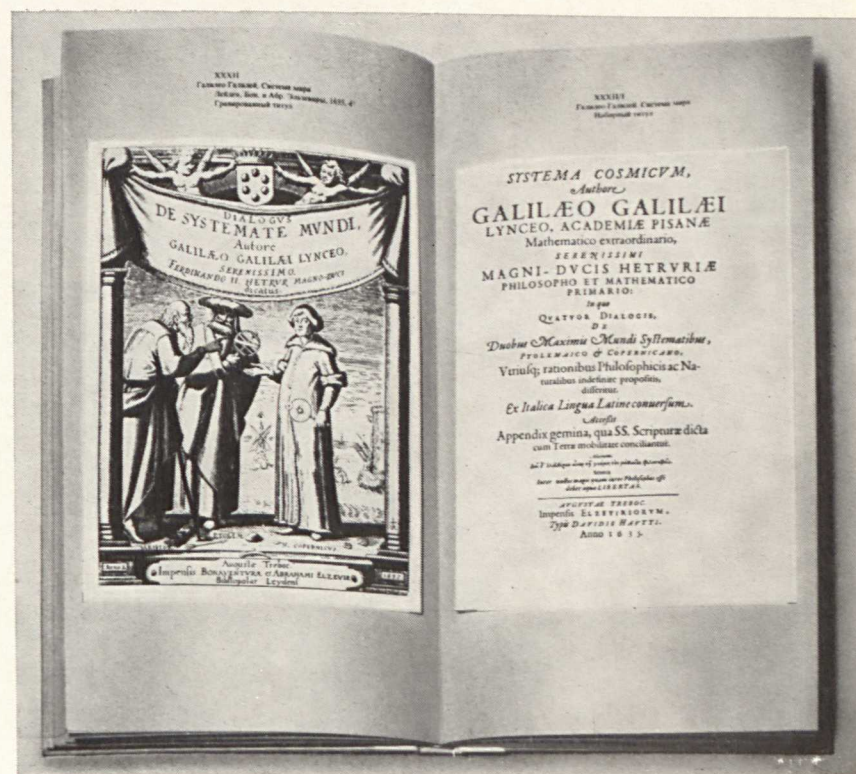
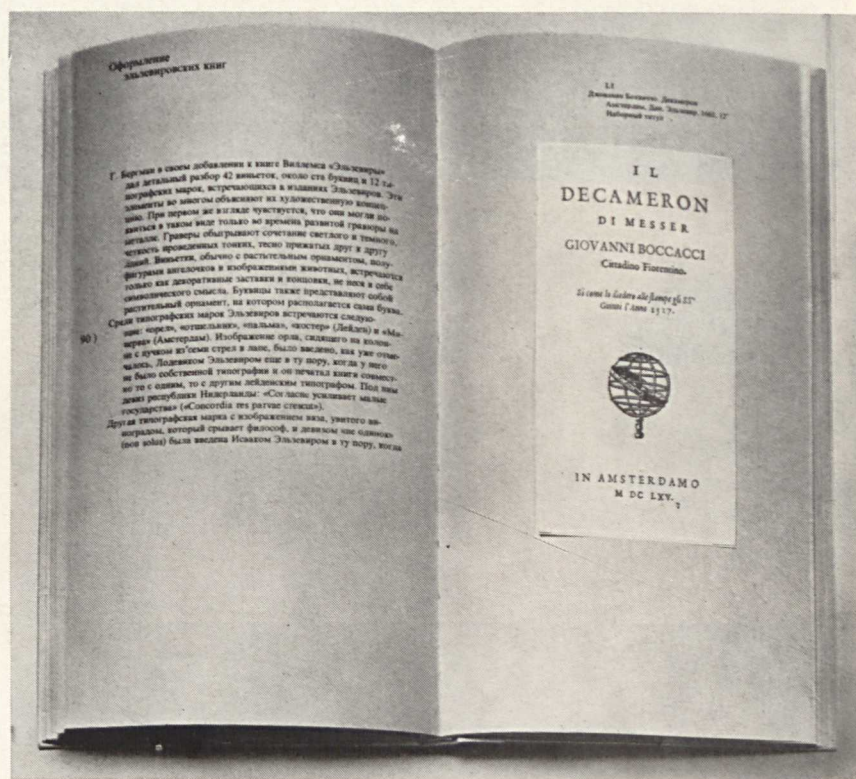
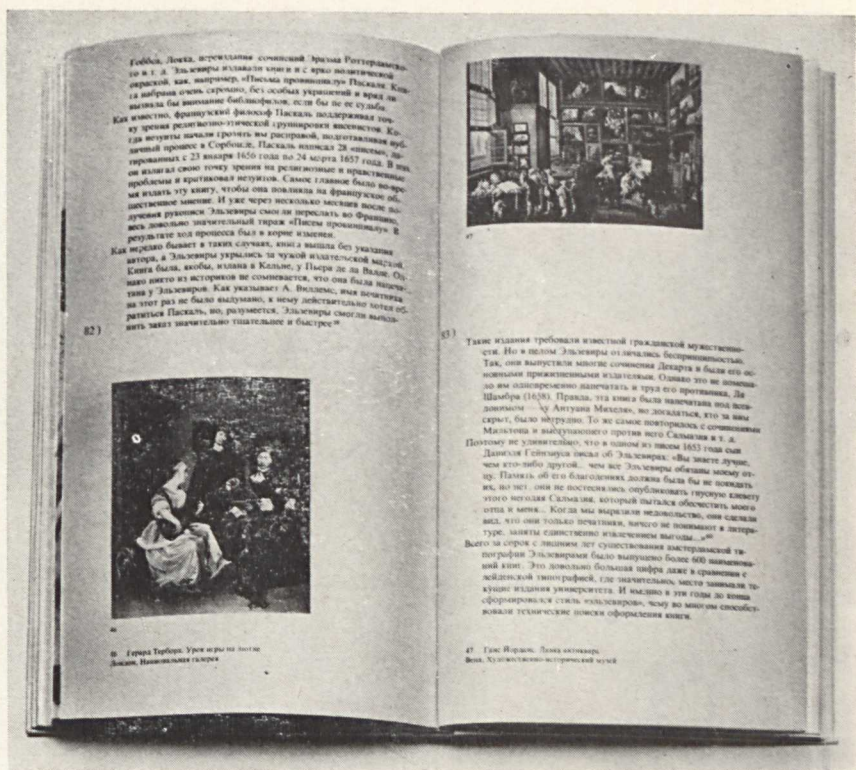
Вас интересует полоса набора? Вот этот квадрат? А что получается, когда вы отмеряете свою «функцию от квадрата», вас не интересует? Иначе почему здесь такой пробел, а здесь такой пробел? Это что, небрежность?

А.— С каких позиций небрежность?

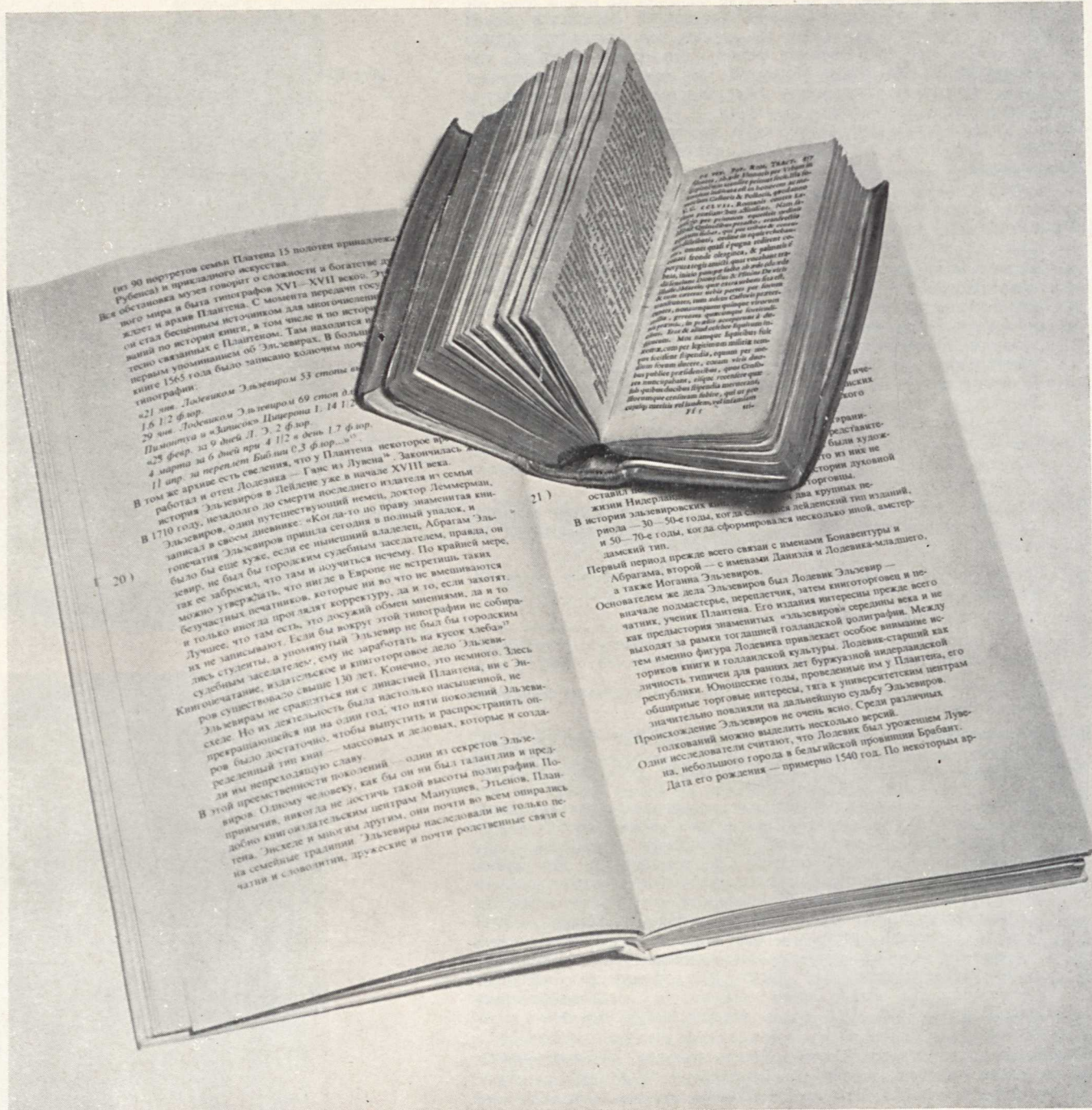
Б.— С моих. С моих эстетических позиций.

Т.— Вы не правы. То, что вам кажется небрежностью, — результат тщательной работы. Это «заданная случайность».

Б.— Но внутри книжной полосы должна же быть какая-то гармония? А это не гармония, когда меня раздражает.



Книги,
которые не стоит читать медленно,
лучше вовсе не читать



Правиль для накладывания и подкладывания нѣтъ: каждый наборщик выравниваетъ кегли какъ ему кажется удобнѣе и лучше. Слѣдуетъ обращать вниманіе лишь на то, чтобы выключка производилась какъ можно точнѣе и вѣрнѣе, а именно такъ, чтобы наборъ представлялъ одинъ комокъ и при подъемѣ не могъ бы развалиться, или изъ него не могли бы выпастъ какіе-либо литеры. Шпаны при накладываніи и подкладываніи обжуютъ простыми перочинными ножами.

Нижеприведенные примеры, а также помещенные на странице 305, дают полное понятие о том, как дѣлается накладывание и подкладывание

ТИШОТРАФІЯ
...НОВАГО ВРЕМЕНИ
...ОТРАФІЯ

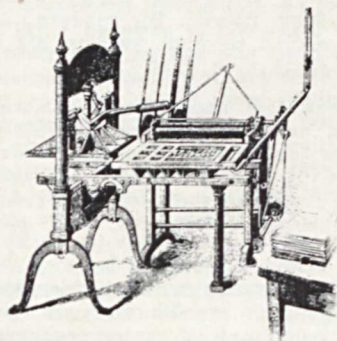
ДЕНЬ И НОЧЬ

РУССКІЯ НАРОДНЫЯ СКАЗКИ

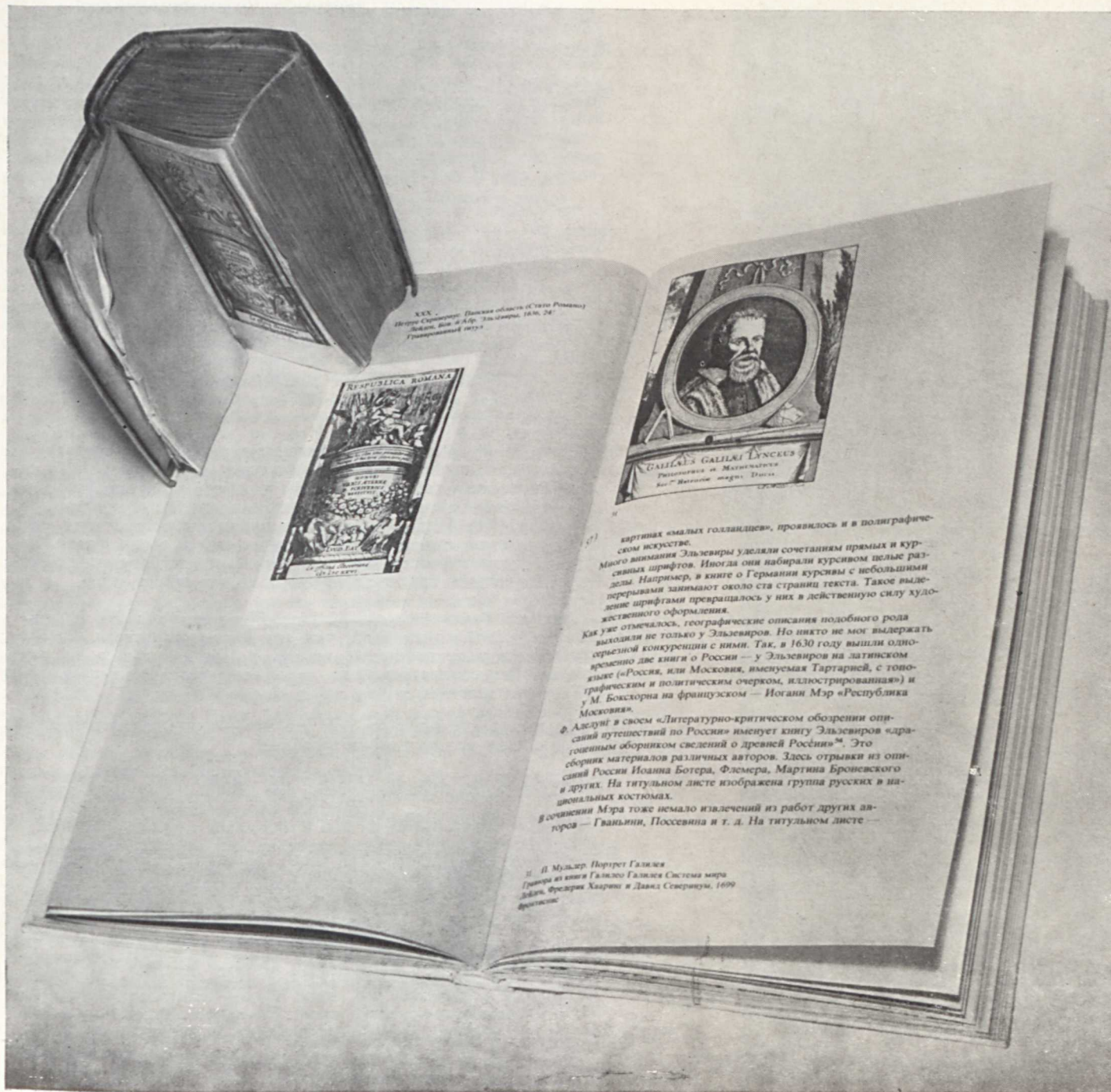
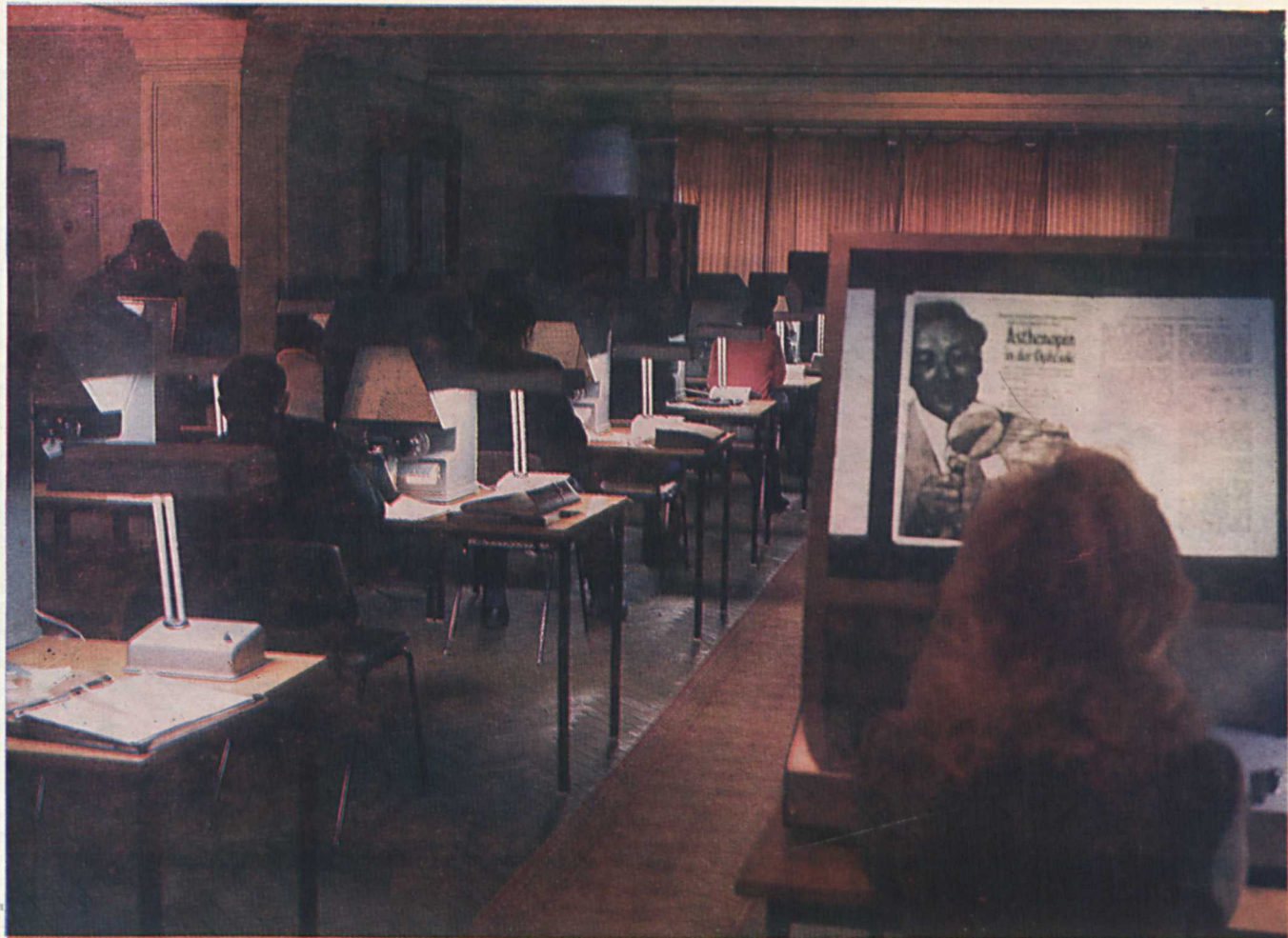
Общее Собрание чл. членом ТОВАРИЩЕСТВА служащих ТИПО-
ГРАФИИ, КНИЖНОГО МАГАЗИНА и ГЛАВНОЙ КОНТОРЫ
газеты „НОВОЕ ВРЕМЯ“ назначено на 2-е Октября, в пятницу,
в 2 часа пополудни.

ЛИТЕРА ЛИТЕРА ЛИТЕРА ЛИТЕРА ЛИТЕРА

И. А. Крылов
«Басни».
Миниатюрное
издание,
выполненное
набором в 1855 г.
(2×28 мм)



Ручной печатный станок с аппаратом для автоматического накатывания краски.



На рисунке видны: класс, тонкая, вишневая, верстака, голубая с частью набора, шило, шпатель и разложенный по отделениям классы шрифта.

К числу величайших открытий,
к которым пришёл за последнее время человеческий ум,
бесспорно принадлежит, по моему мнению, искусство
судить о книгах, не прочитав их

Диккенсберг

А.— Почему?

Б.— Почему! Я говорю, что меня раздражает, а вы говорите «почему»? Потому что, повторяю, существует не только математика! Вы же художники. Как вы могли не следить за тем, насколько органично смотрятся иллюстрации с текстом на полосе, я не понимаю? Что это за пробелы — все разные и все нехорошие?

Т.— А вы считаете, что они должны быть непременно одинаковыми? Тут другое решение, другая система, в принципе!

Б.— Нет, это просто нехорошо.

А.— Почему «нехорошо»?

Б.— Потому что в книге, повторяю, все должно быть органично. И если эта ваша «другая систематика» вызывает у меня раздражение, тогда зачем она нужна?

А.— Потому что тут иное правило. Вы привыкли к модульному построению полосы и судите с этой точки зрения...

Б.— Меня не интересует ваше правило. Мне важен результат. В книге может быть применена любая система: модульная, пропорциональная — любая. Мне это неважно, если я получаю хорошую книгу. А когда я раскрываю книгу и вижу такую безобразную конфигурацию полей... Вы задаете сквозную структуру, ладно — но внутри каждой полосы, вы считаете, можно как угодно?

Т.— Ну, конечно! Потому что здесь есть бесспорное уважение к изобразительному материалу, который нам еще неведом. А иначе мы должны были бы его как-то фрагментировать, как-то ставить, прилаживать. А тут мы просто оставляем для него пространство, всюду одинаковое. Все иллюстрации имеют свое место, свое отношение к подписям, свой цвет и свой жанр...

Б.— Но когда они ложатся в это отведенное для них пространство, оказывается, что они нарушают стройность всей книги! Все-таки история искусства воспитала в нас определенную культуру виденья. Она меняется, и довольно резко, в наше время, — но вообще без эстетики ведь книги быть не может? И вдруг вы создаете свою систему, которая, как мне кажется, вообще упускает эстетический подход к предмету! Это никакая не эстетика — ни новая, ни старая, никакая!

Фрагмент № 2 (три минуты спора)

А.— Жанр этого издания (и это очень важный момент) — не «чистое чтение». Здесь идут параллельно несколько тем: авторский текст — только одна из них. Он существует наряду с иллюстративными рядами, и конечный результат складывается из суммы впечатлений от всех элементов книги. Мы ведь проектировали «музей книги», аннотированный автором, и каждый элемент...

Б.— Вот тут-то, по-моему, заключается ваша ошибка. Это не «музей книги, аннотированный искусствоведом». Я пробовал читать эту книгу. Мне было очень трудно. Может быть, поэтому я и не смог ее прочесть. Хотя я прочту, потому что мне интересно, — но тот такт по отношению к автору текста, который должен быть у любого художника книги, — он, по-моему, вами тут утерян.

А.— Простите, но проект-макет был сделан не для одной книги, а для всей серии, в которой будут разные тексты. И эта серия должна быть готова принять их все!

Б.— Нет. Я регулярно читаю искусствоведческую литературу. И не думаю, чтобы хоть один из ваших авторов выдержал такую динамическую верстку. Вы не даете читателю спокойно задержаться на странице, думать над ней, вы сразу толкаете его дальше. Есть ведь какие-то принципы организации чтения, — а вы ими жертвуете, чтобы решать свои задачи. Вы относитесь к тексту, как к графической конфигурации? Тогда вы должны сказать: нам все равно, что пишет автор.

Т.— Нет, мы должны сказать другое. Жанр современной искусствоведческой книги иной, чем мы привыкли думать. Изображение тут не подчинено тексту, а работает с ним на равных. Это взаимозависимые компоненты единого целого. Мы, повторяю, хотели создать книгу «инового жанра».

Б.— Тогда давайте говорить так: это что — книга исключительная по своему тексту и своим задачам?

А.— По задачам — да, по тексту — нет. Текст тут нейтральный. Это не роман. Искусствоведение, хотели мы сказать, должно быть бесстрастным.

Б.— Но я не могу сказать, что это у вас бесстрастно! Бесстрастно было бы, если бы текст где-то случайно кончался, если бы он был более статичен по верстке, а тут — нажим, да еще какой...

Т.— Вы все же не учитываете жанра. Ведь если мы говорим, что эта книга должна быть рамой, средой, фоном, на котором читатель мог бы воспринять всю историю книжного искусства...

Б.— Но ведь в конце концов ее надо читать? А мне вот ее читать почему-то не хочется. И этот вопрос возник из-за структуры построения книги, иначе бы мы вообще об этом не говорили...

Вместо выводов

...И так далее. Остальные четыре часа магнитофонной записи вряд ли прибавят к вашим впечатлениям что-либо существенное. Возникла ситуация, типичная для творческих споров: каждый из участников последовательно отстаивал свои позиции, не только не соглашаясь с выводами оппонента, но как бы не допуская самой возможности взглянуть на предмет с его точки зрения. Слыша, что разговор, скажем, «некрасив», авторы не отвечали: «нет, ошибаетесь, он красив», (как было бы, если бы разговор сводился к различиям вкусов) — а отвергали саму позицию, с которой разговор этот можно эстетически оценивать вне структуры целого. В отличие от искусствоведов, обычно способных понять точку зрения и того, и иного художника (видимо, потому, что для нас «понять» еще не значит «сделать»), каждый хранил рыцарскую верность той единственной позиции, с которой связан источник творческого вдохновения, ощущая возможность взглянуть с иной — не как условие понимания собеседника, а как акт измены своему искусству.

А это значит, что перед нами разные, может быть, несводимые друг к другу эстетические концепции книги.

В самом деле, что есть «книга»?

Если вы берете за основу своего о ней идеального представления тот момент, когда вы ее читаете, погружаетесь, скажем, в мир художественной прозы или научной мысли, в состояние интимного общения с автором и так далее — тогда все книжное оформление выстраивается для вас как следствие, окружение, обстановка этого состояния. Графическое решение, каким бы оно ни было, должно будет служить одной цели — направить восприятие из реального пространства, где находится человек, который держит книгу, в изобразительное и дальше, туда, где живет авторская мысль. Разумеется, книга и в этом случае должна быть полиграфически безупречна, набрана хорошим шрифтом и все, что полагается, — однако в конечном счете ее художественный образ «держится» и так: если типография не обеспечит вас хорошей бумагой или не найдет нужной гарнитуры, книга, как графическое решение, будет существовать, полностью раскрывая свои образные достоинства в момент чтения.

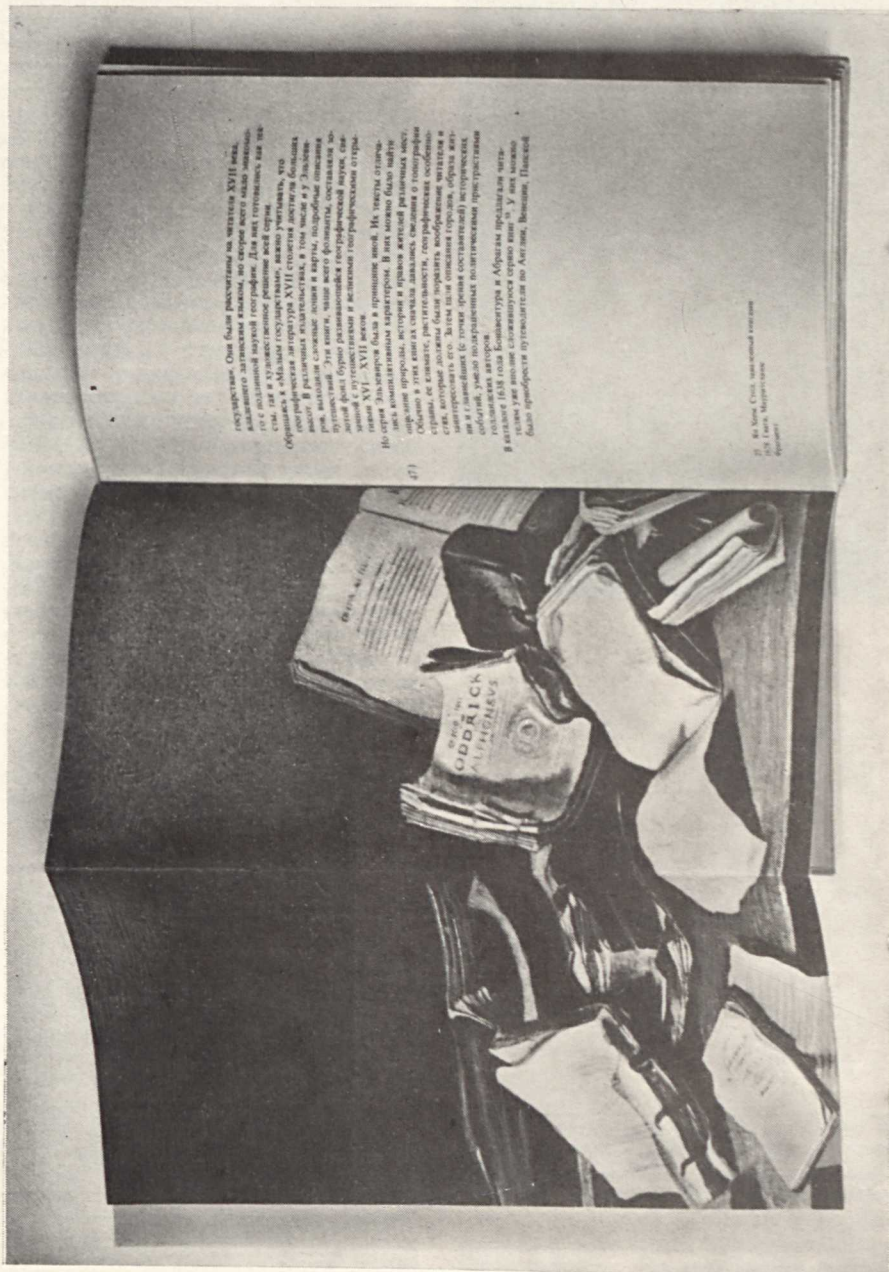
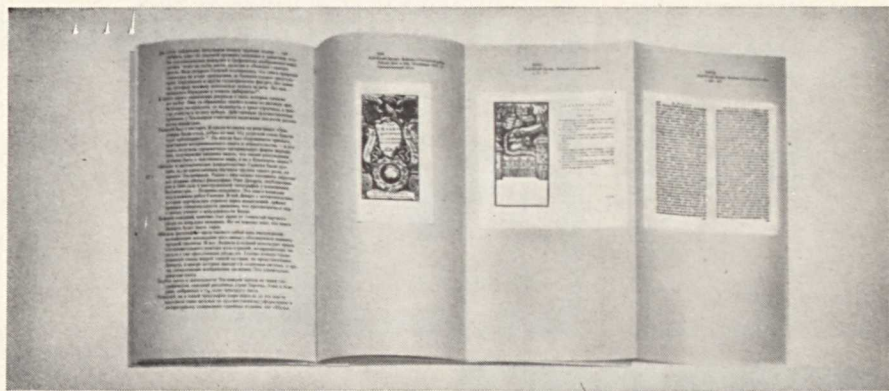
Но «книга» (книга вообще) — не только это. Она живет в нашем пространстве как особый предмет пластического искусства, наряду со скульптурой, прикладными изделиями, дизайном; она раскрывает в ваших руках свои образные качества каждой деталью, неувольными особенностями своей вещной формы, как это бывает с произведениями пластики вообще. И если художник стремится утвердить такое отношение к книге, если, используя типографию как рабочий инструмент, он формирует бумагой, краской, набором пластический образ, выражающий его понимание темы, то в этом случае соотношение элементов, несущих эстетическую нагрузку, смещается. Книга как язык — чрезвычайно широкое явление, она годится для «стихов» и для «прозы». Визуальный образ, создаваемый параллельно тексту средствами пластическо-пространственного искусства, может быть, в принципе, не менее содержателен, чем «оформление» процесса чтения. Но он предполагает иную эстетическую установку.

А теперь представим себе, что художник с одним отношением к книге смотрит работу другого. Возникнет ситуация, наглядно описанная однажды в математической лекции о «конфликтующих структурах». Вспомните, — говорил лектор, — детскую игру в «15». Такая маленькая коробочка с пронумерованными кубиками, которые надо выстроить по порядку. Теперь вообразите, что эта коробочка открыта не с одной, а с двух сторон, что с оборота те же фишки двигает ваш товарищ, только пронумерованы они у него в ином порядке. Тогда окажется, что как раз в тот момент, когда ваша система начнет складываться, его будет разрушаться, и наоборот. Почему? А потому, — отвечал математик, — что если бы вы держали разные коробочки, игра шла бы независимо друг от друга. Но в том-то и дело, что вы играете в одни и те же кубики. Присутствуя при дискуссии Аникста, Троянкера и Бисти, мы понимали, что их творческие разногласия захватывают не только представления о книге. Тут чувствовалось и различное отношение к «системе» (один художник воспринимает требование отступить от нее как этически недопустимое, другой отстаивает свободу эстетического чувства), и разное «чувство читателя», и многое другое, на чем мы не будем останавливаться, потому что это видно и так. Но главное — что результат их творческих поисков выражается в одних и тех же элементах книжной структуры, и то, что с одной концептуальной позиции выглядит как основа эстетической организации предмета (разворот, например), с другой, оказывается функцией сквозного пропорционирования системы. Но теперь спросим себя: а почему же в таком случае и Аниксту, и Троянкеру, и Бисти нравится одна и та же старая книга? Почему, скажем, мастер Дома Эльзевиров мог рассчитывать пропорциональные отношения, и у него получался хороший разворот, а мог строить разворот, и у него выходило целое? И почему этого столь же естественно не происходит сейчас?

Ответ на этот вопрос дал бы нам объяснение того, что такое «книга 70-х годов» (а может, и сами эти годы).

Мы ведь выбрали для дискуссии о ней не самые крайние фигуры. И если даже у художников, стоящих на таких сравнительно близких позициях, представления о том, «что есть книга», разошлись настолько, что во многих точках они вообще не пересекаются, значит книга как образ нашего мира — явление слишком широкое, чтобы вместиться в один предмет. Ее надо рассматривать сегодня в напряженном поле, создаваемом разными.

Обыкновенно, наблюдая такую картину, специалисты говорят о «движении к синтезу». Кто-то утверждал даже, что это и будет «книга восьмидесятых». Может быть. Но, стремясь к этому, не будем забывать, что описанный выше спор продолжается сегодня в самой художественной практике, нужен ей, полезен. Не будем его торопить.



Не красна книга письмом,
красна умом
Русская пословица



Прения о старопечатных и исправленных книгах и о старой и новой
втрѣ въ Грановитой палатѣ (1682 г.)

По старинной русской гравирѣ.

А. А. Сидоров,
член-корреспондент АН СССР



Еще задолго до создания современной полиграфии книга стала комплексом разного вида художественной деятельности. Можно принять высказывание известного библиографа и просветителя Н. А. Рубакина: «автором романа является писатель, автором книги — коллектив, начиная от издателя — до рабочего-наборщика». Рубакин оказался прав не только для своего времени, но и для нашего.

Кому же из названных им сочленов коллектива принадлежит в создании книги главная роль?

История показывает — взаимоотношения между издателем, типографом, художником и мастером шрифта, автором наборных или гравированных элементов декора печатной книги могли быть без конца различными. Ведущая роль могла принадлежать любой составной силе издания: собиратели знали и ценили книгу и за авторов ее текста и за издателей, имена которых, хотя бы Альда Мануция или Эльзевиров, были окружены исключительным уважением и славой, и за шрифт, создатели которого могли «придать лицо» книгам самых разных эпох и стран (например, таким был в Италии в XVIII — начале XIX в. Бодони). Автор текста книги мог сам избирать и шрифт, и виньетки к нему, то есть участвовать в создании внешнего облика книги.

Были опыты, когда сами авторы пробовали печатать свои тексты. Так печатали свои поэмы английский поэт-демократ и фантаст У. Блейк в XVIII в. и наши демократы-революционеры, размножавшие свои прокламации. Но основой печатного тиражирования текста все-таки является слово, набранное из литеров руками того скромного невидного работника типографии, которого обычно просто не знают и не замечают. Таким образом, первым «солдатом» книжной — издательской или типографской армии — является рабочий у печатного станка, наборщик у шрифт-касс, составляющий слова, из которых строится строка, из строки — полоса набора, из полосы набора — страница книги. (Разумеется, здесь процессы называются так, как они проходили в старые времена, до торжества линотипов и фотонаборов.)

Теперь обратимся к недавней истории создания печатной книги и ее производства на Западе и в России. Эпоха конца XIX и начала XX в. — гнетущий капитализм. В отдельных опытах великих реформаторов-уто-

пистов были сделаны попытки поднять качественный уровень книги. Уильям Моррис в Англии пытался воскресить приемы прекрасной старопечатной книги домашнего периода конца средневековья, эпохи ручного набора, готического шрифта и гравюры на дереве. Эдуард Пеллетан во Франции мечтал о создании «прекрасной демократической книги», напечатанной типографией, и тоже считал гравюру на дереве более подходящей техникой для иллюстрирования текста. А около 1900 года поднимается целая волна «книг для немногих», издания А. Воллара с литографиями, иллюстрирующими современных французских поэтов, причем в качестве их соавторов приглашались живописцы новых направлений (например, первые издания Воллара иллюстрировал П. Боннар). Книгу надо сделать лучше — с этим были согласны все. Нельзя было ограничиваться только нарядностью тисненными золотыми узорами переплетов, надо обратить внимание на внутреннее построение книги, на снабжение текста высококачественной графикой.

Особого внимания заслуживает отношение к изобразительному и декоративному искусству в книге наших писателей и критиков второй половины XIX в. Л. Толстой мечтал об издании «Войны и мира» с иллюстрациями М. Башилова, и только несчастный случай помешал это осуществить. В. Стасов посвящал яркие страницы творчеству художницы-сказочницы Е. Поленовой (и, увы, Е. Бем), — но «шедевром» книги Стасов считал «роскошное» издание «Византийских эмалей» Н. Кондакова. Удивительным, хотя скорее отрицательным, примером привлечения многих художников для иллюстрирования текста одного писателя было издание сочинений М. Лермонтова 1891 года. В нем соседствовали гениальные рисунки М. Врубеля с совершенно незначительными работами иных художников. Или еще — «Мертвые души» Н. Гоголя в издании Адольфа Маркса, где все было заполнено пейзажами и типажем очень среднего уровня. Книга должна быть «красивой», цель иллюстраций — сделать ее таковой; на этом шатком (потому что под «красотой» понималось порою прямо противоположное одно другому явление) основании встречались и художники «Мира искусства», и издатели вроде А. Маркса или Девриена.

...На этом этапе развития проблем,

связанных с «внешностью», с «красотой», то есть с эстетической ценностью книги как произведения печати, и началась личная роль автора данных строк в области культуры, в сфере изучения и, если угодно, «философии» книги, началась борьба за искусство книги...

В 1911 году в киевском журнале «Искусство и печатное дело» была опубликована статья А. Бенуа «Задачи графики». В ней именитый критик впервые заговорил у нас об «искусстве книги». Бенуа говорил преимущественно о графике новой, современной, и, читалось между строк, что он именно графике художников его круга и времени придавал роль главной организующей силы в книжном коллективе. Его программой было «соавторство» художника, мастера графики, с писателем.

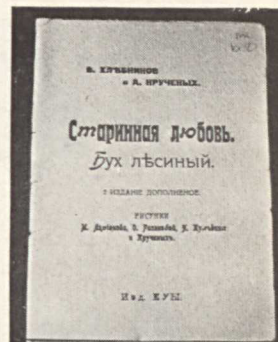
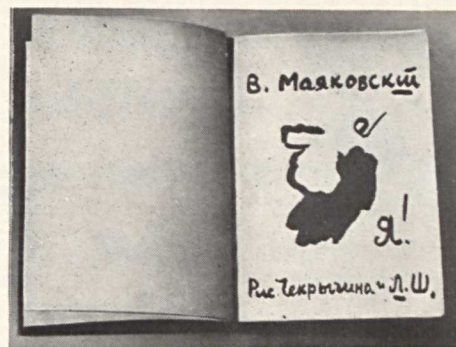
В конце 1911 года созывается Второй всероссийский съезд художников. При нем П. Вейнер, издатель журнала «Старые годы», организует выставку не искусства книги, а искусства в книге. В 1912 году в статье, приложенной к «Саломее» Оскара Уайльда с рисунками Обри Бердслея, С. Маковский (редактор журнала «Аполлон») прямо говорит, что задача графической иллюстрации — украсить книгу. Здесь налицо апологетика не только графики, но и эстетизма книги. Нельзя не видеть, что все эти деятели искусства книгу ставят на второе место после графики как особого, доведенного до изощренности самостоятельного искусства рисунка, который мог быть, но мог и не быть участником коллектива «авторов книги» (по определению Рубакина).

Свою программу книжного дела и издательскую практику имели так называемые русские футуристы. Их книга была примером созидания текста и графики нового типа. Художник и автор сработались вплотную. Текст издания писался от руки, и литография воспроизводила его одновременно с рисунком, выполненным на том же камне (или корнпапире). Здесь говорится об издательском принципе, не о «стиле». Издания футуристов давали примеры нерасторжимого единства поэзии и сопровождающей ее графики. Это не была графика, которая могла бы войти в книгу традиционной поэзии как ее организатор или декоратор. Это был синтез на ином принципе. Переиздать так классического автора было немисливо, ибо текст — новый и рисунок — сверхновый, го-



«... с 1563 года начали заниматься книгопечатанием два мастера — дьякон от Николая Гостюнского, Иванъ «Бедоровъ», да Петръ Тимоооовъ Мстиславецъ; кромѣ нихъ, «мы уже прежде встрѣчали имя мастера печатныхъ книгъ «Маруши Нефедьева подъ 1556 годомъ».





ворили не на массовом, общедоступном языке. Но все же книги Велимира Хлебникова и Александра Крученых, рисунки-литографии Н. Гончаровой, самой даровитой из этой когорты, шли в сфере исканий того же самого, пусть и вывернутого наизнанку, искусства книги.

Но искусство книги, в его основном направлении, созданном человечеством для удовлетворения его потребностей — чтения литературного текста, классической поэзии или научного труда, общения с книгой как с орудием революционного преобразования жизни и как хранилищем драгоценного культурного наследия, оставалось в силе.

В 1917 году Московский Союз деятелей прикладного искусства открыл выставку «Красивой книги», сыгравшую определенную роль в жизни автора этих строк. Ее организатором я не был, но ее популяризатором и пропагандистом стал по воле судьбы. Выставка «Красивой книги» не показывала книгу во всех аспектах, о которых говорилось выше. Но ее позиция прекрасных старинных книг из фондов Исторического музея, соседство первопечатного фоллианта с изящнейшими изданиями нового времени показывало все же, что книга рукописная и печатная может быть орудием эстетического воздействия, предметом любования и любви. Она может быть предметом изучения и объектом художественного творчества в своей целостности, а не только местом, где встречаются чудесные миниатюры, строго-прекрасные черно-белые гравюры на дереве, изящные, показывающие по-своему содержание книги, вскрывающие смысл, скрытый в тексте книги, будь то издание времен Гутенберга или Ивана Федорова или современные издания, плоды XX в., всех стран и народов. На выставке «Красивой книги» 1917 года все это становилось наглядным и живым. Выставка и дала повод циклу моих печатных выступлений, начиная со статьи в газете «Понедельник» (в мою официальную библиографию не попавшую, но вместе с тем наметившую то, за что я стал бороться в дальнейшем).

В книге все важно: ее формат, ее переплет (или обложка), ее текст, набранный и напечатанный, составленная метранпажем композиция страницы, на последней — соотношение полосы (немцы говорили: «зеркало набора», «затцшиггель») с полями, шрифт, его величина («кегель»), его очертания (характер

«гарнитуры»), рисунок самих литер, их величина в зависимости или без зависимости от размера наборной полосы, пропорции последней и, конечно, все, что относится к книжной графике, иллюстрация на самой книжной странице или рядом с ней помещенная. И если в этом отмечались целостность и согласованность, единство замысла и воплощения, то найденным был и единый художественный образ книги...

Все эти мысли, высказанные в прошедшей тогда без внимания моей статье в газете «Понедельник», были развиты и сформулированы более четко в статье «Искусство книги», помещенной во вновь созданном в 1921 году журнале «Печать и Революция». Меня до конца будет радовать одобрение основных мыслей первой же из этих статей со стороны центрального органа нашей периодической печати «Правда» (сентябрь 1921). «Дом печати» издал три моих статьи, продолжавшие высказанные мною мысли, в виде небольшой иллюстрированной книжки под тем же заглавием «Искусство книги». В только что организованной Государственной Академии Наук (ГАН) я встал во главе «полиграфической секции» для дальнейшей разработки, углубления и исторического изучения всего искусства книги в его прошлом и настоящем. Стал издаваться маленький журнал секции «Гравюра и книга».

И — началась борьба за новое оценочное суждение о книге, о качестве ее издания. При Государственном издательстве стала работать особая Комиссия по изучению искусства книги (26 ее докладов в сокращенном виде изданы отдельной брошюрой). Сплотилось сравнительно небольшое ядро ученых и художников, изучавших книги старые и новые для выяснения реальных приемов, использованием которых достигалась прекрасная «форма» — то есть воплощение в печати определенных принципов соответствия различных элементов книги в целостность, объединявшую все, не только эстетические, но и идейные, социальные, общественные задачи издания. Я лично и все мои тогдашние сотрудники (назову из старших П. Д. Эттингера, В. Я. Адарюкова, М. А. Доброва, М. И. Щелкунова) никоим образом нигде и никогда не отрицали значения содержания, сюжета ли, смысла ли текста самой книги. Нам было, однако, важно добиваться того, чтобы идейно-социальный смысл книжного текста получал достойное его

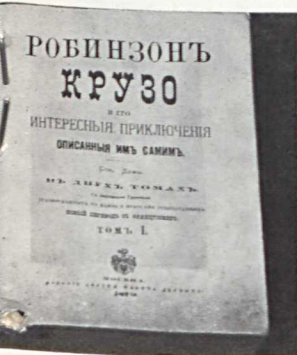
«конгениальное», полнокачественное воплощение в типографском его осуществлении. Не надо закрывать глаза на то, что эти идеи были приняты многими деятелями книжного дела у нас неодобрительно, чтобы не сказать резко — не приняты и не поняты.

В Ленинграде в 1920-х годах книгу и ее дело изучали многие известные ученые, такие как проф. А. И. Малеин, М. Н. Куфаев, А. Ловягин, Н. Сомов и другие, библиографы, библиотекари, писатели. Иным из них стало казаться, что наше внимание к единству книги, к ее техническому и композиционному построению, к эстетической стороне ее делания, одним словом, к ее «форме», — противоречит вниманию к решающему в книге — ее смысловому содержанию. Было это, конечно, не так; но полемика разгоралась, меня лично упрекали в «формализме» и «эстетизме». В Москве группа футуристов (например, О. Брик) главный мой «грех» видели в том, что я говорил и об искусстве и об эстетической стороне («красоте») книги. Конструктивисты (А. Ган, Эль Лисицкий) в это же время разрабатывали новые формы книг с введением по-разному использованных типографских элементов, полосок, шрифтов разного кегля с исключением всего декоративно-художественного во имя нового. Об этом написано уже много, повторять элементы и детали споров, право, не стоит. Я лично не столь давно собрал главные из моих статей в сборник «Книга и жизнь», ни с кем не полемизируя, даже с теми, которые призывали «объявить войну» самому применению понятия искусство — творческого новаторского искания — к книге. Многие из того, что было мною написано в 20-е годы, мне сейчас представляется недостаточно развитым и аргументированным. Но основная идея живет. Искусство книги было и есть, одна книга лучше другой по результату ее специфического книжного производства, к высшему уровню которого и применяется термин «искусство». Книга может быть издана прекрасно — и нет. «Издание» и «Книга» — понятия неравнозначные и неравновеликие. Но говорить надо именно о Книге. В. И. Ленин писал еще в конце прошлого века своей сестре по поводу издания его книги: «Типографская аккуратность и изящность очень важны». В начале революции, стоя уже во главе строящего новый мир государства, Ленин находит

время написать гневное письмо в Госиздат за безобразно неряшливое издание брошюры. Публикацию трудов академика И. П. Павлова Ленин во главе Совнаркома требует выполнить «на самой лучшей бумаге», в роскошном (то есть самом эстетически лучшим) виде.

В. И. Ленин всегда учил и учит нас уважать и любить книгу, добиваться ее лучшего качества.

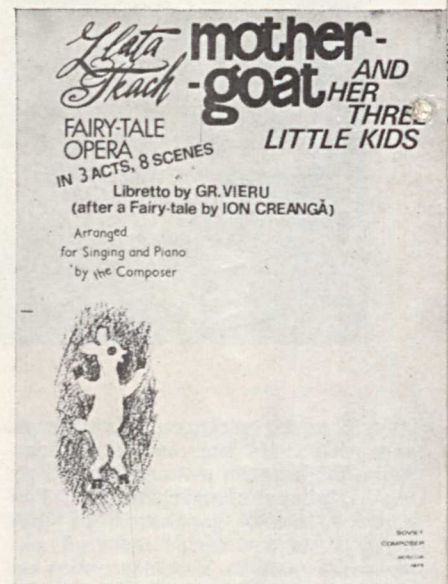
Советская книга должна быть лучшей на Земле! Ее искусство должно заключаться в таком единстве всего, что в книге есть и может быть, чтобы одинаково удовлетворяла она и духовно-идейные и эстетические потребности культуры. В этом и заключается Искусство Книги.





Д. Висти
Иллюстрация
к книге
«Песнь о Роланде».
Б., офорт

В. Алфеевский
Суперобложка
сказок
Э. Т. А. Гофмана
«Щелкунчик»
и «Мышиный
король».
Б., акв., тушь



Ф. Лемкуль
Иллюстрация
к сборнику
«Английская
литературная
сказка»

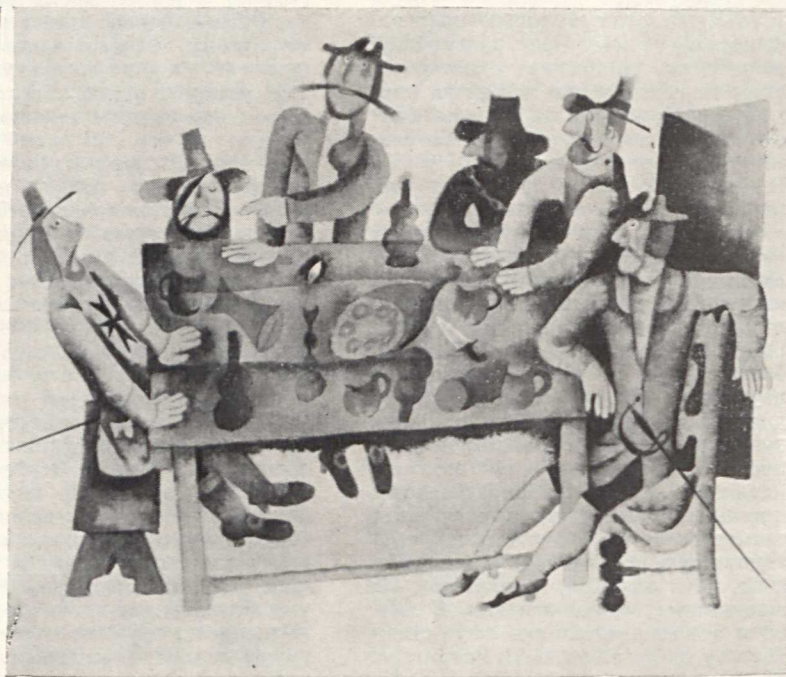


Р. Варшавов
Иллюстрация к книге
С. Сахарнова
«Заколдованные острова».
Б., акв., белила.

Е. Мони
Иллюстрация к сказкам
братьев Гримм.
Б., акв.



В. Иовин
Иллюстрация к балладам
В. Жуковского.
Б., кар., тушь.



Н. Литвина
Иллюстрация
к сказке
А. С. Пушкина
«Сказка о попе
и работнике
его Балде».
Б., цв. линогравюра

В. Пивоваров
Обложка книги
Г. Салгира
«Красный шар».
Б., гуашь.



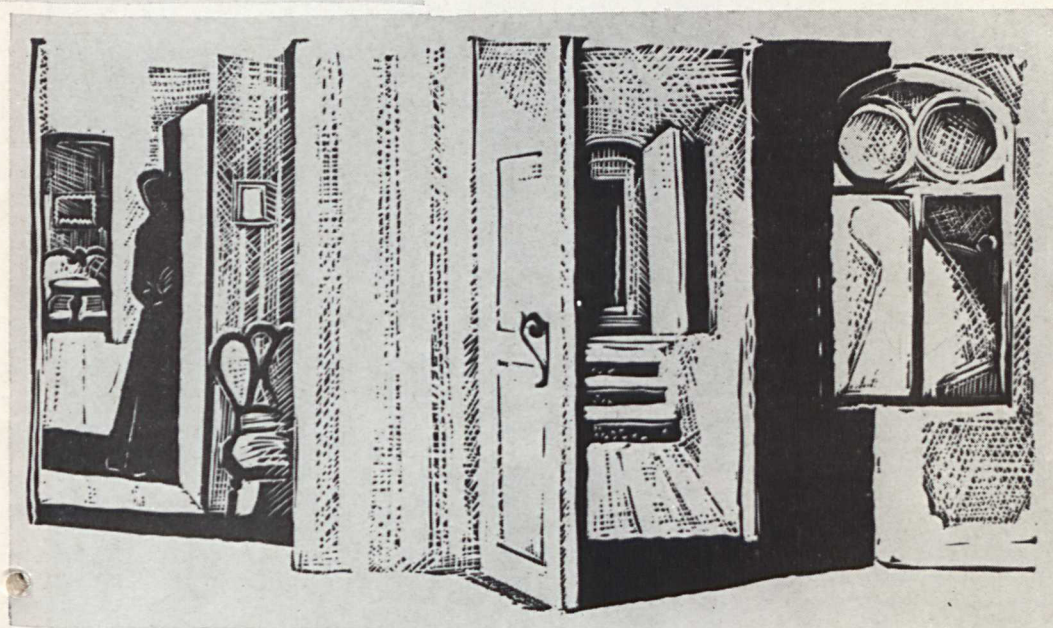


Э. Аронов,
В. Левинсон
Титульный
разворот клавира
оперы-сказки.
Оттиск

Дети-это органы литератора,
как рыльце-солнца,
чем лучше орган,
тем сильнее сон

Л. Гуров

В. Бабин
Разворотная иллюстрация
к повести С. Аксакова
«Детские годы
Багрова-внука».
Б., линогравюра.



И. Гусева
Каллиграмма,
Б., гуашь, тушь.

С. Алимов
Иллюстрации к
поэме
А. Твардовского
«Василий Теркин».
Б., акв., гуашь



Двенадцатая выставка московских художников книги

Дементий Шмаринов

Выставки художников книги приобрели сейчас особое значение. Еще сравнительно недавно мы могли получить наглядное представление о современной книге непосредственно в книжном магазине, сейчас же, когда столь велик читательский спрос, выставка преимущественно дает нам материал для суждения о состоянии искусства книги в достаточно широком плане.

Экспозиция последней выставки — это демонстрация большого диапазона творческих концепций, многообразия в подходе художников к иллюстрированию и графическому оформлению литературных произведений. На выставке представлены и признанные мастера, и те, кто только нащупывает свою дорогу на пути к большому мастерству. Может быть, в чем-то прав тот, кто считает, что в вопросе отбора работ устроители могли бы проявить большую строгость, но, с другой стороны, мне кажется, что выставка в ее настоящем виде наиболее точно отражает реальную картину художественной жизни в искусстве книги. Сама возможность наглядного сопоставления на выставке работ мастеров и молодых художников, на мой взгляд, полезна с самых различных точек зрения. Широта представительства, многообразие творческих манер не лишили выставку качества определенной целостности. В моем представлении общее для нее — высокий уровень профессионализма, изобретательность, в чем-то даже рафинированность и изощренность художественного языка большинства работ. Разумеется, общая оценка не может претендовать на исчерпывающую полноту характеристики, но она позволяет сосредоточиться на главном, с большой определенностью выявить какие-то доминирующие тенденции, мотивы, объединяющие самых разных художников единством принципиальной творческой установки, то, что характеризует эту выставку как очередной этап в развитии искусства книги. В этой связи мне вспоминается состоявшееся недавно открытие мемориальной доски на доме, где жил и работал В. А. Фаворский. Было очень торжественно, было много народа, среди которого, как это ни странно, было мало художников. И мне подумалось, что это не случайно, что этап, выразителем и символом которого была школа Фаворского, для нового поколения художников уже далекое прошлое, что это поколение на новом этапе. И тогда я сам себе задал вопрос, — а в каком отношении этот новый этап находится с идеалом В. А. Фаворского, с идеалом цельности, гармонии, выразительности силуэта, завершенности, с идеалом, который еще так недавно исповедовался нами как явление в книжном искусстве?

На выставке есть работы, столь же близкие по духу друг другу, сколь, очевидно, далекие, а может быть, лежащие в стороне от идеала Фаворского. В этом ряду — работы многих художников, исполненные к произведениям Салтыкова-Щедрина, юбилей которого побудил их к новому переосмыслению, к поискам новых образов выражения многозначной щедринской прозы. Здесь же Булгаков, Кафка, который, кстати, стал у нас принадлежностью едва ли не каждой выставки, здесь и Гоголь, образы героев которого трансформируются в зловещую, какую-то совершенно

Хорошее оформление не может спасти плохую книгу.
 Чтобы правильно оценить ее,
 с нее тоже нужно сбросить чадру

Р. Гамзатов

Лучшим украшением книги остается все-таки ее текст

Клингер

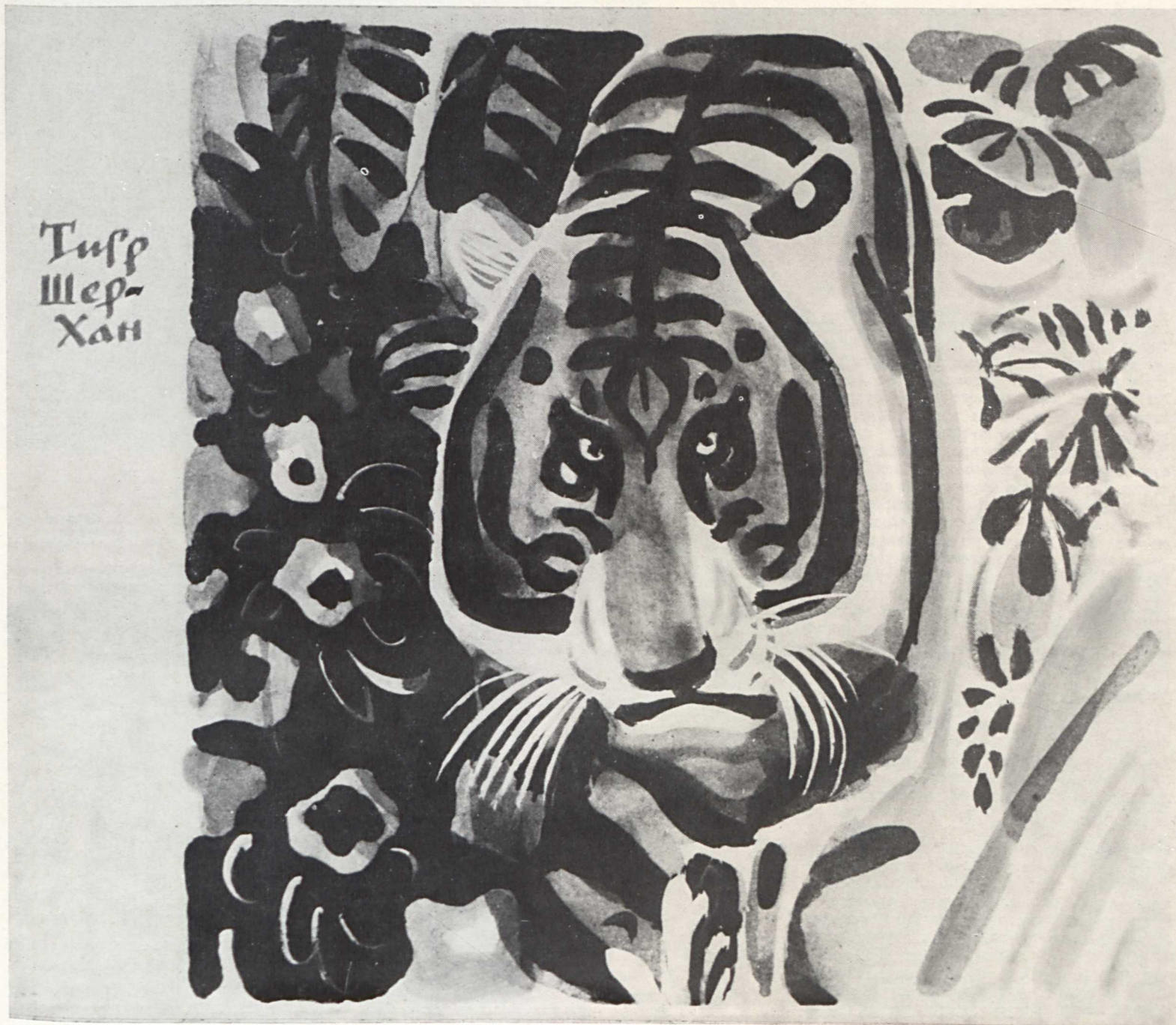
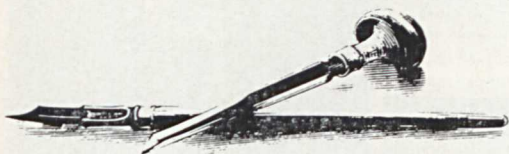


Заводская библиотека



Б. Басов
 Иллюстрация
 к повести
 А. П. Чехова
 «Палата № 6».
 Б., граф. кар.





М. Митурич
Иллюстрация
к «Маугли»
Р. Киплинга.
Б., акв.

кафковскую ипостась. Во всех этих работах — поиск выражения смятенного духа, сложности, противоречивости. Может быть, здесь зарождается новое пространственное видение образов, новая архитектура книжной графики, но все это очевидный и явно сознательный уход от цельности силуэта, от выверенной пластической гармонии. Показательно, что эта тенденция объединяет самых молодых художников нашего поколения. Пусть меня не поймут в том смысле, что я начисто отрицаю эту тенденцию, но вопрос о преемственности, который я задал самому себе, как мне кажется, стоит перед нами, и всем нам надлежит над ним хорошо подумать.

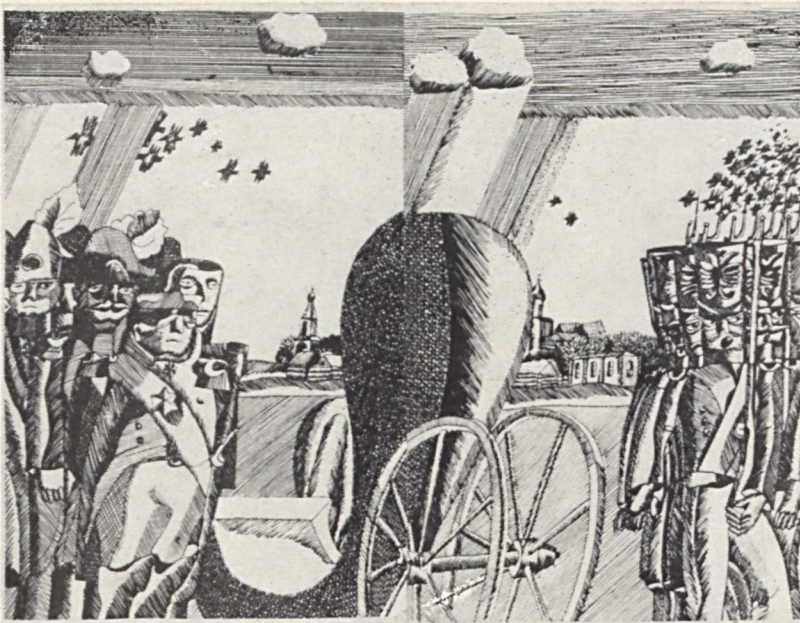
На выставке меня откровенно порадовал целый ряд работ иллюстраторов книги. Достоинство их в том, что они исходят из глубокого проникновения в самый дух литературного произведения, из понимания его внутреннего строя, его поэзии. Таковы работы В. Басова к «Палате № 6» Чехова. В иллюстрациях к Чехову у нас часто доминировал некий импрессионизм с акцентом на портретные характеристики героев, а не на внутренний подтекст событий. Иллюстрации В. Басова, которые всегда как-то смущали меня своими не книжными размерами и несколько геометрической художественной манерой, в данном случае передают крайнюю внутреннюю напряженность ситуаций.

Мне нравятся иллюстрации Д. Бисти. В работе над Э. Веверис художник шел, отталкиваясь от строгих традиций Фаворского, но ставил перед собой новые задачи, не потеряв при этом конструктивно-пластической гармонии, типичной для советской школы гравюры. В «Песне о Роланде» Д. Бисти проявил себя в ином качестве, как художник очень изобретательный, остроумный, нашедший в несколько гротесковом решении новый, отличающийся от традиционного, образ героического эпоса.

Очень хороши «Маугли» М. Митурича и Э. По в иллюстрациях В. Носкова, чрезвычайно интересно организующего пространственную структуру изображения. Я высоко оцениваю работы Е. Кибрика, и то, что он представил и книжные иллюстрации, и графические листы самостоятельного значения, только обогащает и наше представление об этом замечательном художнике, и саму выставку. Следует отметить работы Л. Зусмана к Диккенсу и Уайльду. Как всегда, интересны братья Алимовы, причем сколько бы ни спорным представлялся нам «Василий Теркин» С. Алимова, но не обратить на себя внимания он не может. А. Костин безусловно хорош в иллюстрациях к Л. Н. Толстому, где в «Детстве» он как бы смотрит изнутри событий, из детства, как соучастник. Но в работе над Тургеневым этот же прием уже не эффективен: мир Тургенева иной, чем Толстого, и мне кажется, что раскрывать их надо по-разному.

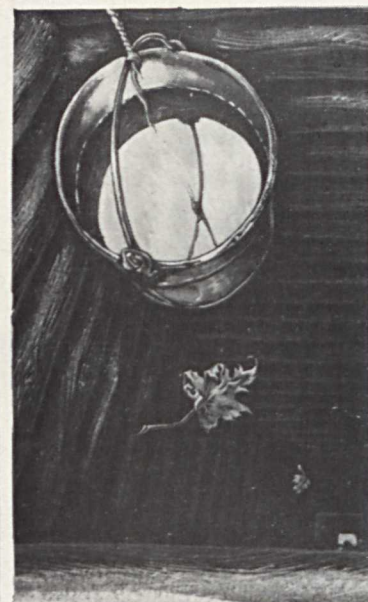
Очень внушительно представлен на выставке раздел книжного оформления и дизайна. Шрифтовые композиции таких разных художников, как Е. Ганнушкин, В. Дюбер, П. Кузання, И. Гусева, выполненные скорее как монументально-декоративные композиции, неожиданно эффектно прозвучали в окружении чисто книжного оформления. Остается уже в который раз посетовать на крайне скудный шрифтовой арсенал типографии, снижающий художественный уровень нашей книги.

Книги по искусству в оформлении М. Аникета, М. Жукова, А. Троянкера для каждого из нас — желанное приобретение, и спрос на них сам по себе показывает, как вырос наш книжный дизайн. Структурная организация текста, например, в книге о новгородской иконе — не просто декоративно-пластический эксперимент, это способ повысить удобочитаемость, и вместе с тем это находка в оформлении. Интересные макеты, новые форматы, организация набора в разделе дизайна — во всем этом, конечно, есть многое, взятое из мирового опыта, но разве это плохо? В целом выставка дает серьезный материал для размышления, но я бы удержался от окончательных оценок и выводов: крайне интересно, как и в каком направлении будут развиваться в дальнейшем те новые тенденции в искусстве книги, которые выявились на этой выставке.



М. Клячко
Обложка книги.
Б., тушь, акв.

Ю. Ващенко
Иллюстрация
к книге
Ф. Бонанни
«Старинные
музыкальные
инструменты».
Б., офорт



М. Ромадин
Иллюстрация
к книге
Н. Нимбуева
«Стреленные
молнии».
Б., акв., гуашь



В. Умнов
Иллюстрация
к сборнику
рассказов
А. Платонова.
Б., тушь, перо

Л. Шканов
Обложка.
Фотография



Там,
в этом переписывании,
ему виделся какой-то свой
разнообразный и приятный мир.
Наслаждение выразилось на лице его;
некоторые буквы у него были фавориты,
до которых если он добирался,
то был сам не свой:

и подсмеивался,
и подмигивал,
и помогал губами,
так что в лице его, казалось,
можно было прочесть всякую букву,
которую выводило перо его

Е. Ганнушкин
Шрифтовая композиция

Э. Визин
Иллюстрация
к повести
Н. В. Гоголя
«Шинель».
Б., автолитография



MICHEL
ANGELO
BUONA
RROTTI
PITTORE
SCULTORE
ARCHITETTO.
ВСЕ ЧИТУЕТ ЕГО И ВСЕ
ЕМУ ДИВЯТСЯ ДАНТЕ

Д. Леон
Иллюстрация
к книге
Тен де Фриса
«Рембрандт».
Б., тушь, перо.



М. Жуков
Суперобложка
альбома
«Искусство шрифта»



Г. Ингер
Иллюстрация
к книге
Шолом-Алейхема
«Мальчик Мотл».
Б., акв.



Л. Аксаков
Иллюстрация к книге
Д. Андайка «Кентавр».
Б., офорт.



В. Янкилевский
Иллюстрация
к альбому
«Что такое
искусство». Фото



Читальный зал
отдела диссертаций



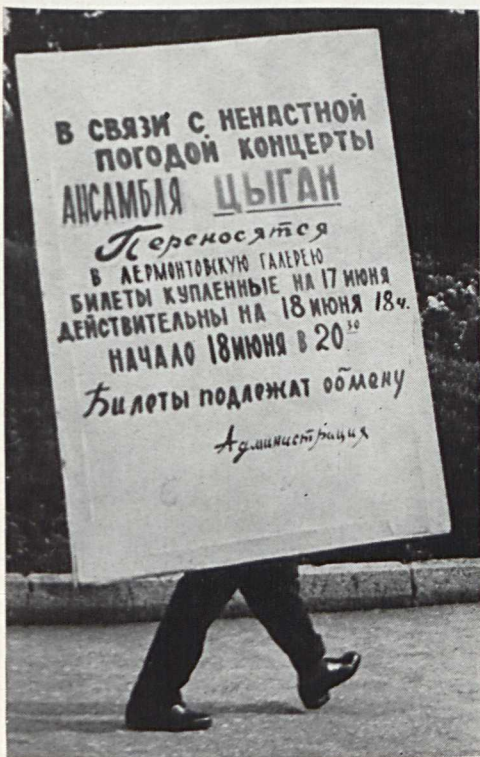
Юрий Герчук

Ю. Олеша. «Зависть»



Все эти обращенные к каждому из нас сообщения самого разного характера, значения и содержания возникают вроде бы порознь, каждое — из своей особой потребности. Но каждое существует затем не изолированно, а среди других, в тесноте, на плотном знаковом фоне. Оно должно найти свое место в этом ряду, включиться в систему подобных ему (например, в строго однородную систему наименования улиц) или, напротив, выделиться, отбиться, навязать себя, как делают рекламные надписи... Возникают сложные противопоставления и иерархия текстов — значительных и маловажных, вечных и злободневных, обращенных ко всем или к немногим, добывающихся внимания или готовых только скромно ответить на вопрос. Каждой функции, каждому уровню иерархии соответствуют свои масштабы и формы, материалы и техника изготовления, своя стилистика, языковая и графическая. И в каждом — буквально! — тексте есть, кроме его непосредственного смысла, также тем или иным способом переданная информация о ранге и разряде этого сообщения, принадлежности его к определенной группе ему подобных и месте, которое оно в этой группе занимает. Характер шрифта, его материал и масштаб, форма и стилистика играют немалую роль в этой дифференциации сообщений. Так, тексты и иные знаки (потому что не все сообщения носят словесный характер) существуют не сами по себе, но также и в отношении друг к другу, составляя единую, сложно организованную знаковую среду — семиосферу.

Мир, в котором мы живем, переполнен текстами, надписями, знаками. Маленькие и большие, длинные и короткие, деловито лаконичные и затейливо украшенные старательные и небрежные, они хороводом выются вокруг нас, все время что-то сообщают, рекомендуют, указывают, от чего-то предупреждают или к чему-то призывают. Они всюду с нами — дома и на улице, в городе и на загородном шоссе, даже в лесу («Берегите лес от пожара», «Участок №...»). Их читаешь и не читаешь, видишь и будто не замечаешь, а они все время бесшумно и все-таки навязчиво говорят, шепчут, тараторят вокруг. «Ул. Горького», «Переход», «Слава героям-космонавтам!», «Рыба», «Русский квас», «Премьера», «Выставка», «Последний раз в этом сезоне», «Пушкину», «Перерыв на обед», «Пейте томатный сок», «Учет»... Всего, конечно, не перечислишь, да и не вспомнишь. И дома, не считая даже книг, журналов и газет, едва ли можно пайти среди вещей, окружающих современ-



художник и среда

Шрифты вывесок, реклам, произведений прикладного и монументального искусства нового и новейшего времени еще не стали предметом собрания и какого-либо анализа. Что касается шрифта вообще, без

Въ царствующемъ всакомъ Градѣ Москвѣ.
Лѣта Господня 1708. Августа.

Заглавний листь „Прикладъ, како вішутся компоненти
Исламъ 1708 г.



разделения его функций, то здесь можно было бы указать лишь несколько практических пособий, но не научных исследований.

Вопросы взаимодействия разных и особенно не близких по характеру и функциям видов письма (например, каллиграфии и набора, монументальных надписей и рекламы) во всякого рода специальных исследованиях могли возникать и затрагиваться лишь мимоходом. Понятие шрифтовой среды как некоего функционального и стилового целого, насколько мне известно, до сих пор не формулировалось, а значит и задача ее историко-художественного изучения не могла быть поставлена.

Разумеется, небольшая журнальная статья никак не может заполнить все эти пустоты, разрешить все встающие здесь принципиальные вопросы. Ее цель лишь в том, чтобы некоторые из этих вопросов сформулировать и поставить на обсуждение.

Проблема упорядочения, классификации многообразного материала возникает одной из первых. Без какой-либо системы ориентироваться в нем просто невозможно. С другой стороны, едва ли удастся предложить единый принцип систематизации, одинаково удобный или хотя бы просто пригодный для изучения на его основе самых разных аспектов шрифтовой среды. Понадобится расчленять ее по-разному, в зависимости от того, какие именно особенности шрифтовой культуры нас в данном случае интересуют.

Начнем с такого, казалось бы, второстепенного признака, как масштаб надписи. Для определения ее роли в формировании среды он оказывается очень существенным. Есть громадные буквы, включенные в архитектурное пространство, в масштаб градостроительный. Лозунги, шагающие с крыши на крышу, заключающие в пределы одной призывной фразы даже не здания, а целые кварталы. Пусть их сравнительно немного, но они активны, занимают высоты, которых нельзя не видеть, замыкают перспективы, силуэтируют на светлом фоне неба.

Дальше следует обширное и пестрое семейство надписей среднего размера, непосредственно окружающих человека в городе, в метро, на вокзале, в магазине. Они с нами в одном пространстве, в том, где мы действуем, движемся, в «тротуарной зоне». Торговые вывески и витрины, афиши и плакаты, надписи на мемориальных досках и пьедесталах. Они так и читаются — на ходу, в движении — попутная информация, непосредственно включенная в быт, управляющая его течением. Несколько помельче, но в той же зоне — указатели улиц и переходов, вывески учреждений, расписание на вокзале. За ними — объявления, этикетки и упаковки товаров — все, к чему нужно подойти поближе, почти вплотную.

И, наконец, тексты мелкие и мельчайшие, те, что мы читаем, взяв в руки и приблизив к глазам, чаще сидя, чем стоя и, тем более, не на ходу. Это письма и служебные документы, пригласительные и проездные билеты, визитные карточки и почтовые марки. Но, конечно, прежде всего — книги, журналы и газеты, тексты обширные, тре-



Н. В. Гоголь
Авторский
экземпляр первого
печатного издания
«Ревизора» (1836 г.)
с собственноручной
правкой
и дополнениями
1841—1842 гг.



бующие времени и сосредоточенности, погружения в них, выключающие наше внимание из внешней среды. Разумеется, это тексты по преимуществу интерьерные. На улице они тоже встречаются (в газетной витрине, например), но там им неуютно. Есть смысл также разделить окружающие нас тексты на уникальные и повторяемые. Афиша печатается в сотнях экземпляров и висит на каждой стене. Что недочитано в одном месте, можно посмотреть в другом. В любом киоске приблизительно одинаковый набор журналов. Но того, что написано на памятнике Гоголю, нельзя прочесть на памятнике Пушкину. Вывеска принадлежит определенному магазину, обозначает его; но булочных много и вывески их стандартизированы, так же как товары. Зато фирменные магазины стремятся выделить себя, назвав себя красивым именем: «Светлана», «Ванда». Такие надписи и оформляются с установкой на единственность, а не на стандарт.

Есть надписи вечные; их читали наши прадеды и увидят неизменными правнуки: «Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия лето 1818». Это — вехи истории города и страны, память о великих людях и событиях. Они отливаются в бронзе, высекаются в граните и мраморе. Язык их возвышен, шрифт монументален и строг. Пережив свою эпоху, они остаются для последующих, кроме прочего, еще и памятниками ушедшего стиля.

Есть надписи, сделанные надолго, хоть и не навсегда: вывески и указатели, организующие городскую жизнь, устанавливающие порядок, указывающие ежедневные пути. Они зависят от этого быта и порядка, изменяются при их изменениях. Это надписи на стекле, на дереве и на метал-



ле, объемные надписи из выполненных по отдельности массивных букв. Их шрифт разнообразен, то деловит, то полон художественных претензий самого разного характера и уровня. Следующий пласт — надписи-поденки: афиши театров и кино, лекций и выставок, печатная реклама, объявления о





приеме на работу, о вступительных экзаменах в техникуме. Печатные и рукописные объявления материализуют наш сегодняшний день, все разнообразие общественной и культурной жизни. Наконец, есть и надписи на час-полтора, кое-как нацарапанные на тетрадном листке поперек линеек: «Ушла на базу», «Учет», «Закрывается по техническим причинам»...

Мы можем классифицировать окружающие нас тексты по функциям, по назначению. С этой точки зрения они образуют обширные классы («вывески», «афиши»), делящиеся далее на роды (вывески магазинов, учреждений, афиши театров, кино) и на виды (вывески булочных, универсамов, афиши определенного театра). Градации эти находят определенное выражение в выборе шрифтов, в их композиции, иногда в цвете.

Один из источников многообразия окружающих нас форм шрифта лежит в разнообразии способов его создания. Одни формы характерны для наборных знаков, другие вырабатываются рукописанием. Есть начертания, порожденные различными иными, старинными и современными техниками изготовления надписей — черчением, гравированием, резьбой, трафаретом, гнутым из стеклянных трубок. Однако техника, породившая то или иное начертание, не сохраняет монополии на него: есть шрифты наборные, подражающие рукописным, рисованные, подражающие типографским. В печати наряду с набором используются рисованные шрифтовые оригиналы, воспроизводится шрифт пишущей машинки и т. д. Вся история шрифта — это в большой мере история взаимных влияний разных форм письма и печати. Стоит отметить, что выбор того или иного начертания для воспроизведения в чуждой ему технике часто порожден ассоциациями с техникой исконной: свободная легкость руки, ведущей каллиграфический росчерк, строгая монументальность шрифта, запечатленного в мраморе, техничность и однородность набора часто воспроизводятся в других условиях, иными способами, на противоположных по свойствам материалах.

Мы вплотную подошли, таким образом, к тем свойствам шрифта, в которых проявляются сознательная художественная воля автора, установка на определенную выразительность, стилевые качества. Но проблема стиля в современной шрифтовой среде, пожалуй, одна из сложнейших. Мы уже очень далеки от времен, когда все разнообразие простого и украшенного, старательного и беглого письма, вместе со всеми формами шрифтов, порожденных различными ремеслами, легко слаталось в определенное стилевое единство. Легко ощутить пластический монументализм письма Остромирова Евангелия и в надписях софийских мозаик, и в граффити, и на бересте. Легко связать узорчатую декоративность письма XVII в. в рукописи и надгробии, на шитой пелене и на серебряном блюде. Конструктивная четкость ампирного шрифта ясна не только в наборе, но и в каллиграфии. Но как свести воедино все почерки сегодняшней улицы, непринужденно извлекаемые из наследия любой эпохи или сочиняемые заново с непринужденностью, не известной прошлым векам?

Славянская вязь на улице — это не памятник XVII в., а вывеска «Русский квас». Чеканный ампи́р — на недавно установленной мемориальной доске, манерный «модерн» начала нашего века — дань самой свежей, только что распространившейся моде... Можно сетовать на новую волну эклектики, на отсутствие у времени четко выраженного стилевого лица, но легко представить себе и ужас монотонности, который охватил бы нас в океане единообразно оформленных текстов. Значит многообразие — потребность времени, черта его стиля. Не в определенных начертаниях, не в конструкции или степе-

ни украшенности знаков стиль нашей шрифтовой среды, но в самой ее дифференциации, в установке на индивидуальную выразительность шрифта. Игра шрифтом, восприятие его не как заданного в готовом виде, но податливого, гибкого материала искусства — в характере этого стиля. Между тем у такой игры есть и свои, хотя далеко не очевидные, художественные законы, есть реальные границы, по-разному ощущаемые художниками разных поколений, творческих тенденций и профессионального уровня.

Ведь шрифт по природе своей — каноническое искусство, основанное на интерпретации неизменных в своем существе алфавитных знаков. Ощущение исходной нормы глубоко в нем заложено, лишь по отношению к ней, на ее фоне осознаются и осуществляют себя даже самые новаторские формы шрифта.

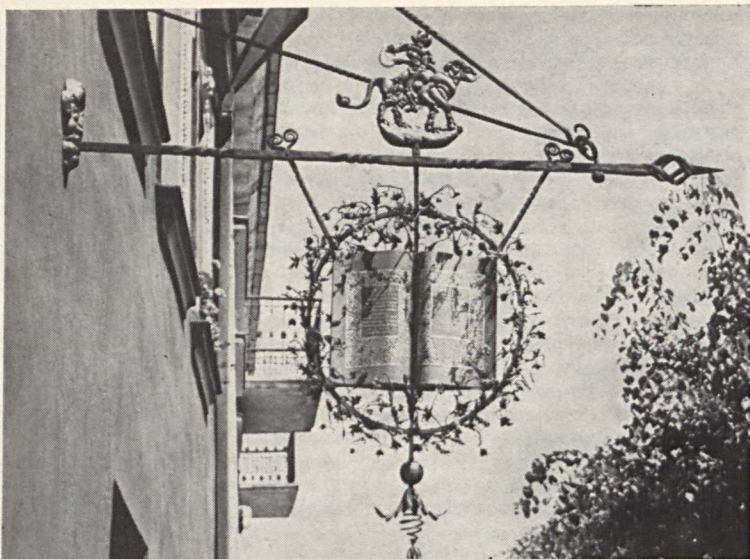
Бывают необходимые живому развитию искусства времена ломки этих канонов, расширяющие экспрессивные возможности



Собравшись в дорогу,
вместо пирогов и холодной телятины,
я хотел запастись книгой

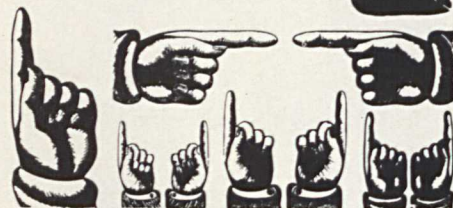
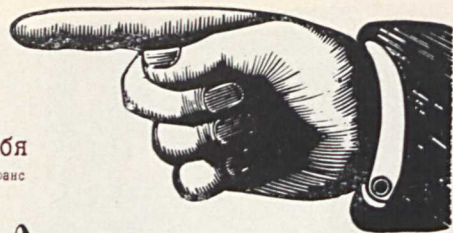
А. С. Пушкин





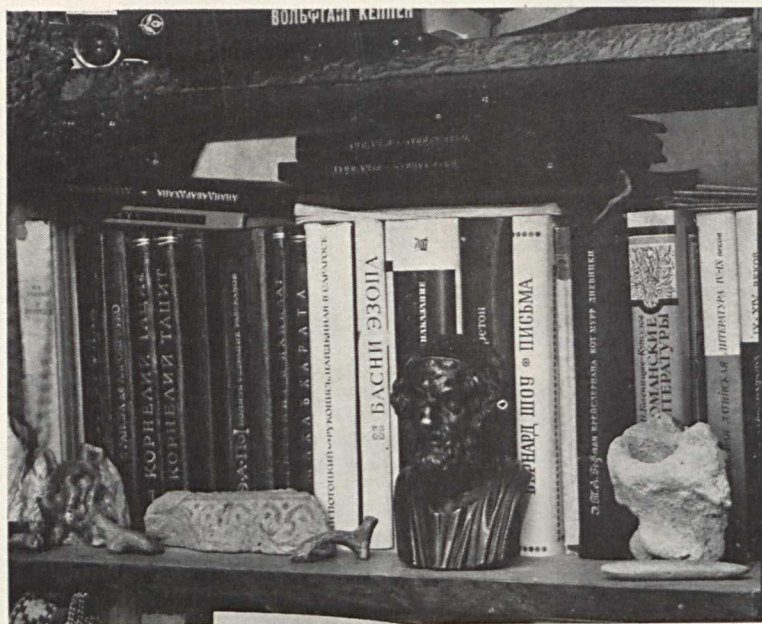
В книгах мы находим только самих себя

Франс



шрифтовой культуры. Но столь же закономерны периоды возвращения к ним, освеженного, нового их прочтения на фоне завершившегося круга развития. Сейчас стремления к строгости, к единообразию шрифтовых решений становятся заметными, но не в вывеске, а где-то на верхах шрифтовой культуры. Они принимают характер то прямого обращения к классическим образцам, то экспансии наборного шрифта в те области, где господствовали экспрессивные индивидуальные решения (например, в титульные элементы книги). Оттуда эта тенденция спускается понемногу и в искусство улицы, в плакат, афишу и т. д.

Известное облагораживающее сдерживание разудалой шрифтовой среды, очевидно, назрело и пойдет лишь на пользу ее выразительности и богатству. Сегодняшняя почти беспредельная свобода во многом отдает некультурностью. Ведь шрифт — тонкое искусство, основанное на значительности легких нюансов формы, на отточенных поколениями вариациях знаков. Но шрифт — это и всеобщий язык улицы, нужный каждому и принадлежащий всем. Его творят не одни только культурнейшие мастера, воспитавшие в себе безошибочное чувство ритма и пропорций, пластики и тектоники знака. Шрифт бойко пишут и ремесленники, набившие руку на не очень осмысленном копировании не всегда лучших образцов. Пишут и самоучки, щеголяющие грубой лихостью рошеров и завитушек, наконец, пишут, по деловой необходимости, люди просто малограмотные. Рядом с высоким шрифтовым искусством живут косное шрифтовое ремесло и самодеятельность, нередко консервирующие в сильно огрубленном виде обломки отошедших мод и отживших стилевых тенденций. Наконец, у нас перед глазами немало и шрифтового мусора, демонстрирующего полное художественное бессилие и нередко не только в рукописной, но также в печатной или монументальной форме. Между тем и самодеятельность, и «мусор» — характерные части реальной шрифтовой среды, которые нельзя сбросить со



Без книг мы оставались бы дикарями

Гельзеция

счета, изучая ее. Верхние слои культуры не существуют без средних и нижних, соотнесены и прямо связаны с ними, а бывает — оплодотворяются тенденциями, приходящими снизу. Интонациям мецанского романа и частушки случалось обновлять высокую лирику, почерки вывесок, трафаретов или стенгазет, переосмысленные, могут неожиданно обогатить и книгу. Повседневная жизнь шрифта в городе, среди людей, в их деловом пространстве заслуживает наблюдения и изучения. Она создает новые художественные смыслы, неожиданные контрасты, непредусмотренные сопоставления. Абстрактные буквенные знаки обретают новые качества, становятся архитектурой или предметами, превращаются порой в символы или метафоры. В английском плакате, призывающем тщательно паковать посылки, каждая буква завернута в бумагу и перевязана шпагатом — наглядная материализация призыва. Приехав недавно в Ленинград, я обратил внимание на такие же плотно упакованные в бумагу буквы. Невский проспект начинали ремонтировать, и вывески, букву за буквой, укутывали, защищая от капель малярной краски. Метафора материализовалась неумышленно, сама собой. Пример этот, конечно, анекдотичен, но и поучителен. Шрифтовая среда богата неожиданностями, живет напря-



Ф. Достоевский

женно и интересно. Она не статична, и изучать ее нужно тоже в динамике. Сегодняшний ее облик порожден сложной эволюцией, усложнен перекличками времен, пересечениями и отражениями разных стилей. Поэтому разяснить ее сегодняшний строй может лишь историческое исследование, посвященное жизни и роли шрифта в бытовом пространстве разных эпох. Важное для истории культуры, оно могло бы оказаться небесполезным и для тех, кто создает и организует нашу нынешнюю шрифтовую среду.

Книги-
дети
разума

Свифт

ОБРАЗЦЫ ШРИФТОВЪ.

105

Терція на кегель 16.

Эльзевиръ.—Эльзевиръ.—Эльзевиръ.

Эльзевиръ узкій.—Эльзевиръ египетскій.

Итальянскій.—*Курсивъ круглый*.—Плотный.

Эльзевиръ древній.—Эльзевиръ египетскій.

Итальянскій прямой.—Египетскій узкій.

Эльзевиръ египетскій.—Древній узкій.

Рукописный.—Полуегипетскій узкій.—Египетскій.

Полуегипетскій.—Этьень.—*Курсивъ эльзевиръ*.

Древній.—Эльзевиръ англійскій.—Скелетный.



Ради бога, наблюдайте,
чтобы не было, по крайней мере,
позорных ошибок...
ради бога, позаботьтесь о корректуре!
Не погубите!

Ф. Достоевский

Handwritten manuscript of Fyodor Dostoevsky's "The Idiot" (Главы 1-3). The text is written in Russian and includes various annotations and corrections. The manuscript is divided into sections, with the first section titled "Главы 1-3" (Chapters 1-3). The text is written in a cursive script and includes many small corrections and additions. The manuscript is also marked with numbers 1, 2, and 3, indicating different parts of the text. The handwriting is dense and fills most of the page.

Ф. М. Достоевский
Наброски к пятой
главе романа
«Братья
Карамазовы»,
1878—1880 гг.



Handwritten manuscript of Fyodor Dostoevsky's "The Idiot" (Главы 1-3). The text is written in Russian and includes various annotations and corrections. The manuscript is divided into sections, with the first section titled "Главы 1-3" (Chapters 1-3). The text is written in a cursive script and includes many small corrections and additions. The manuscript is also marked with numbers 1, 2, and 3, indicating different parts of the text. The handwriting is dense and fills most of the page.

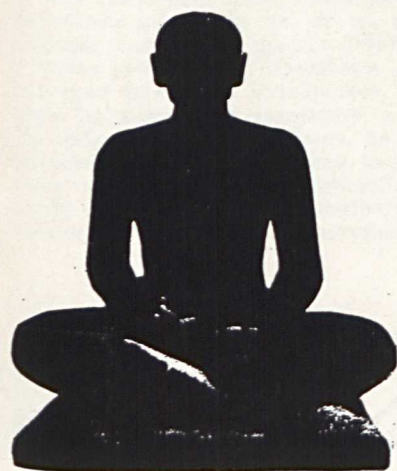
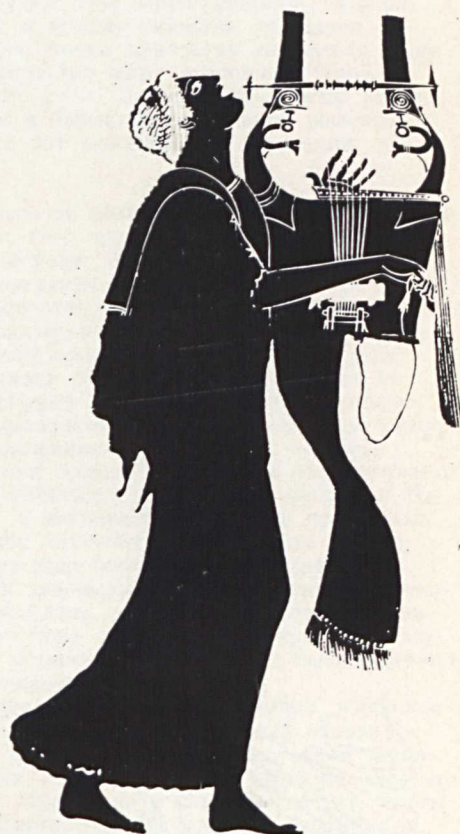
Дядя и мимодоух



Ему /Петрушке/ нравилось не то, о чём читал он,
но больше само чтение,
или лучше сказать, процесс самого чтения,
что вот-де из букв
вечно выходит какое-нибудь слово,
которое иной раз
чёрт знает что и значит

Гоголь

Сергей Аверинцев



Искусство книги имеет свою долгую историю. Большинство страниц этой истории написаны, известны не только художникам-профессионалам, но чуть ли не каждому неравнодушному к книгам человеку. Но, изучая историю какого-либо предмета, мы никогда не доходим до первоисточка: за каждым поворотом открывается новая перспектива, увлекающая нас в глубь веков. Редакция попросила историка культуры С. Аверинцева рассказать, как складывалось в истоках европейской культуры то отношение к книге, которое вдохновляло многочисленных художников, закладывавших традиции книжного искусства.

Начнем с общеизвестного.

В первой строке «Илиады» стоит слово «воспой»:

«Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...»

В первой строке «Одиссеи» стоит слово «скажи»:

«Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который...»

Гомерова Муза — не премудрая богиня египетского дома писцов; ей и ее людям — Демодок и Фемию, и самому автору — пристало губами и гортанью, живым голосом «петь» и «говорить» о предмете стихов.

Нас сейчас не должен занимать вопрос о реальности, стоявшей за этим способом выражаться, — о пении аэдов или рецитации рапсодов, о путях перехода от изустного эпоса к фиксированному письменному тексту поэм. Для нас важно совсем другое: Гомер прикреплял действие «пения» (или «говорения») к персоне Музы; его цивилизованный преемник Вергилий отнес это действие к самому поэту («Я пою брани и мужа...»). И в этом отношении, как в столь многих других, Вергилий дал окончательный и непререкаемый образец для классицистически ориентированного эпоса Европы.

Ни Ариосто, ни Тассо не могли обойтись в зачине своих поэм без неперемennого «пою». Херасков не мог не начать свою «Россию» все с той же вергилианской формулы:

«Пою от варваров Россию свободенну...»

И так далее, и так далее, — вплоть до пародийного вступления к «Евгению Онегину», шутки ради перемещенного в самый конец главы седьмой:

«Пою приятеля младого

И множество его причуд...»

Для нас ничто не может быть таким привычным, таким само собой разумеющимся, как эта норма литературной условности, литературного «приличия», повелевавшая ради высокого стиля именовать писание стихов — воспеванием песни.

Но вот перед нами византийское стихотворение VII в., которое может быть названо «песнью» в очень конкретном и буквальном смысле слова, отнюдь не метафорически: его не читали глазами, его пели и воспринимали на слух. На правах церковного песнопения оно было прикреплено к определенным календарным праздникам и с самого начала жило внутри всенародного обрядового «действия». Это короткий гимн по случаю спасения Константинополя от осадивших его полчищ аварского хакана, по-видимому, сочиненный тогда же, в августе 626 года, патриархом Сергием. В начале гимна олицетворенный Константинополь обращается к Богородице и заявляет, что во славу ей «записывает» свои победные благодарения. Не «произносит», не «воспевает», а «записывает»: глагол «анаграфо» обычно употреблялся применительно к официально значимой «записи» события или имени в документе или в мемориальной надписи на стене.

Что же происходит? Метафора и реальность поменялись местами. Ведь «город Богородицы» (Константинополь, иначе говоря), собравшийся в столичных храмах народ на самом деле решительно ничего не «писал», но либо пел свои «победные благодарения», либо слушал их в исполнении певца, подпевая в определенном месте.

Контраст знаменателен. С точки зрения античных авторов и позднейших подражателей античности, фигура певца неоспоримо благороднее фигуры писца, почему воспевание песни призвано служить облагораживающей метафорой для «чернильного» литературного труда; здесь же, напротив, изготовление мемориальной канцелярской записи или мемориальной надписи на камне ощущается как образ более возвышенный, более импонирующий, нежели бытовая реальность поющего народа, а потому подставляемый вместо этой реальности. Говорится «записывать» — подразумевается «петь».

Может быть, это случайный пример? Однако ведь и Нонн, вступая в риторический спор с одной сентенцией из «Илиады», не говорит, как мог бы сказать античный автор: «Гомер заблуждается», или «Гомерова песнь лжет». У него сказано иначе: «книга

Гомера солгала». Авторитет, с которым можно соглашаться или спорить, — это не певец Гомер, но «книга Гомера». Даже извиняется Нонн не перед человеком — перед книгой: «О всеблестательный сын Мелета, бессмертный глашатай земли Ахейской, — взывает он к Гомеру на своем перегруженном паронимасиями языке, — да прости меня твоя книга, современная Эригенее». Привычные нам законы метонимии поставлены на голову. Мы говорим: «читать Гомера» — Нонн говорит: «да прости меня книга Гомера». Не Гомер, а его книга — человекоподобное или сверхчеловеческое существо, одаренное разумом и волей, способное на гнев и милость. Перед нами важный историко-культурный сдвиг. Античных авторов, подставлявших метафору пения на место образа письменного труда, и византийского гимнографа, подставившего метафору письменного труда на место образа пения, разделяет различие в каких-то коренных литературских установках.

Что, собственно, произошло?

*

В конце концов, привлекая наше внимание ранневизантийская метафорика «записи», которая призвана давать облагораживающие эквиваленты для образов речи и пения, не так уж одинока. Когда мы оглядываемся из V—VII вв. далеко назад, мы находим для нее историко-литературные параллели. Но параллели эти лежат вне греко-римского культурного круга.



«Язык мой — тростник проворного писца!»

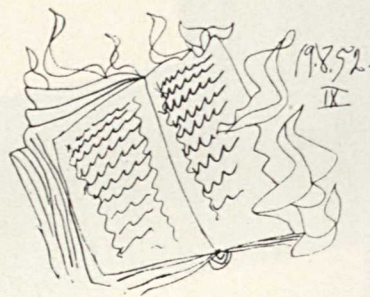
«О пусть бы записали мои слова,

пусть бы в книгу их занесли», —

«Пусть напишет записку мой Истец!»

На плече моем я носил бы ее,
возлагал бы на себя, словно венок...

Через семь столетий после Иезекииля римские солдаты сжигали заживо одного ближневосточного книжника вместе со святыней его жизни — священным свитком. «Его ученики сказали ему: «Что ты видишь?» Он ответил: «Свиток сгорает, но буквы улетают прочь!» Литеры сгорающей книги — это живые, нетленные, окрыленные существа, возносящиеся на небо. Конечно, в этом образе выражает себя общечеловеческая идея — книгу можно сжечь, но записанное в книге слово бессмертно. Однако на сей раз общечеловеческая идея получила отнюдь не общечеловеческую, а весьма специфическую форму: речь идет не о бессмертии «слова» или «духа», или «разума», но о бессмертии «букв». Даже отрешаясь в огне от материальности свитка, развоплощаясь, уносясь в иные сферы, текст остается текстом, состоящим из букв. Римский историк Кремуций Корд, вольнолюбивое сочинение которого предали огню при императоре Тиберии, едва ли сказал бы о бессмертии своего труда такими словами; для него неистребимым был дух книги, а вовсе не буквы. Бессмертие самих букв, трансцендентность самого текста — это мечта, понятная во всей своей полноте лишь такому писателю, который есть по своей сущностной характеристике «писец», лишь такому ученому, которого следует называть «книжником».



24
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

«Писания становились их жрецами,

А палетка для письма — их сыном.

Их пирамиды — книги поучений,

Их дитя — тростниковое перо,

Их супруга — поверхность камня...»

В древнееврейской культуре из века в век вызревает специфиче-

ское для нее и определяющее для Средневековья представление о священной книге, «священном Писании», как о центральной святыне и мере всех вещей, ради которой «и мир сотворен». Но и в других ближневосточных культурах, не знающих монотеизма и монотеистической идеи абсолютного «откровения», труд писца и премудрость книжника получают религиозный ореол. Египет создал особую жреческую должность «священнокнижника», существовавшего в ритуальных процессиях с чернильным прибором и тростниковым пером в руках; этот жрец-книжник — именно потому жрец, что книжник, и потому книжник, что жрец. Искусство писца, трудолюбие писца причастно не только миру египетских жрецов; оно причастно миру египетских богов. В лице бога Тота, «истинного писца Десятиречи», писцы Египта имели своего представителя в божественном совете, решения которого не могли обойтись без канцелярской фиксации: «Ра изрек, и Тот записал».

Греческая культура покоилась на иных предпосылках. Свободный гражданин свободного эллинского полиса, с детства умея читать и писать, не становился «писцом». Приобщаясь к литературной и философской культуре, распева стихи лирических поэтов на пирушке или беседуя с Сократом, он не делался «книжником». По своему решающему самосопределению он оставался гражданином среди граждан, воином среди воинов, «мужем» среди «мужей». Пластический символ всей его жизни — никак не соборная поза писца, осторожно и прилежно записывающего цареву слово или переписывающего текст священного предания, но свободная осанка и оживленная жестикуляция оратора. В ближневосточных деспотиях особую весомость и полноценность имело написанное слово («канцелярщина»); но в афинском Народном собрании, в Совете, в демократическом суде присяжных судьбу государства и судьбу человека могло решать только устное слово. У эллинов была даже богиня «убеждающей» силы устного слова — Пейфо. Как важность фараоновых писцов неотделима от престижа самого фараона, а святость египетских «священнокнижников» — от престижа египетской теократии, совершенно так же достоинство устного слова не может быть отделено от престижа полисной государственности. В трагедии Эсхила «Молящие» эллинский царь Пеласг, воплощающий в своей особе правопорядок полиса, дает суровую отповедь египетскому глашатая, за которым стоит мир восточной деспотии. Эта отповедь кончается знаменательными словами: «все это не вписано в таблички, не запечатано в извивах свитков, но ты слышишь ясную речь вольноглаголивого языка». Таблички и свитки связываются с криводушием и бесчеловечием слуги восточных владык, устное слово — с прямоотой и открытостью эллина. Примерно через полвека после Эсхила Еврипид заставит царя Тесея провозглашать принципы афинской демократии в споре с фиванцем — и речь опять-таки пойдет о праве на устное слово, как о реализации самой сути «свободы». Тот, кто прибегает к этому своему праву, кто «выносит» устное слово «в середину» круга сограждан, становится от этого, по характерному выражению Еврипида, «блистателем», «великолепем». Не письменна на свитке, но речь и жест окружены ореолом «блистательности». А что такое письменна? Когда тому же Еврипиду нужно выразительнее похвалить их, он не находит более возвышенной метафоры, чем «зелье против забвения»; так можно говорить лишь о чисто утилитарном подсобном средстве, о костылях для человеческого памяти, о «лекарстве», в котором не было бы нужды, если бы люди были «здоровы», а не «заболевали» забвением. Но добротное ли это «зелье», не приносит ли оно вреда? Как известно, Платон сомневался даже в этом. Согласно вымышленному им мифу, мудрый египетский царь Тамус укоряет египетского бога Тевта (Тота), изобретателя письмен: «В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена

шия в своей «мыслильне», эти неприятные чудаки бледны, тощи, страшатся свежего воздуха. Мы почти готовы подсказать Аристофану: понятно, у нас это называется «книжные черви». Не тут-то было! Оказывается, среди ученого реквизита «мыслильни» (астрономических и землемерных инструментов, географической карты) книги не фигурируют вовсе. Нам трудно представить себе, но это так: «у Аристофана и его современников место, где занимаются умственной деятельностью, не ассоциируется с представлением о коллекции книг, о библиотеке» (А. Доватур). Собирали книги связывались в уме афинянина тех времен не столько со «свободной» общей образованностью, сколько с «низменной», «ремесленной», «рабской» специализацией. Сократ у Ксенофонта дразнит юношу Евтидема, собравшего себе библиотеку, спрашивая молодого честолюбца, уж не вздумал ли тот сделаться врачом, архитектором, землемером или рапсодом. Если у афинянина хранится дома список поэм Гомера, это уже как-то странно и подает повод к остротам; список поэм Гомера свойственно иметь только рапсоду, но как раз от рапсода никто не ждет умственной культуры: «Рапсоды, как мне известно, знают наизусть поэмы, а сами — круглые дураки». Как в мире людей, так и в мире богов. На греческом Олимпе нет места для божественного писца и книжника, божественного канцеляриста вроде Тота. Аполлон, бог поэтов, и Гермес Логий («Словесный»), бог ораторов, — божества устного слова. Именно Гермеса впоследствии отождествили с Тотом («Гермес Трисмегист»); тогда ему готовы были приписать славу его египетского двойника — изобретение письмен. Но этот мотив проходит совсем глухо и невыразительно, ибо традиционному облику Гермеса он чужд. В составе подлинного мифологического предания греков мифы об изобретателе письмен практически отсутствуют; обычно греки довольствовались указанием на то, что к ним буквы были занесены с востока финикийцем Кадмом. Что касается Гермеса, то его мифы рисуют отнюдь не изобретателем письмен, но изобретателем лиры (которую он подарил Аполлону), покровителем рынка (и потому ораторского искусства) и учредителем гимнастических упражнений. Есть статуя Гермеса в позе оратора, но ни один античный ваятель или живописец не изображал Гермеса с писчими принадлежностями. Дары эллинских богов — вокально-ораторская культура и физическая культура, хорошая постановка голоса и хорошая тренировка мышц — это главные символы классической «калокагатии». Грамотность была необходимым подспорьем этой «калокагатии», но не могла войти в ряд ее символов. Ее и не причисляли к дарам богов. Почему, собственно? Мы уже видели, что специфический строй греческой полисной гражданственности требовал ставить свободную речь гражданина бесконечно выше всякой «канцелярщины» и «писанины» («табличек» и «свитков», как говорит Пеласг у Эсхила). Того же требовал склад греческого гуманизма. Это был гуманизм, тяготевший к возможно более наглядному, конкретно осязаемому образу человека. Когда мы сказали бы «личность», греки говорили «тело» (или еще «голова»). «Твое тело» — это значит «ты». «Флотоводительное царственное тело» — назван Агамемнон у Эсхила. «О, родная сестринская глава Исмены!» — восклицает Антигона у Софокла. Когда Ксенофонт хочет обозначить «свободных» в противоположность рабам, он говорит: «свободные тела». За этими словами стоит целое мироощущение. Для грека быть свободным и впрямь значит иметь «свободное тело», не оскверненное пыткой и побоями, не обезображенное неестественными позами, какие заставляет надолго принимать всякий «рабский» труд (в том числе, увы, и труд переписчика...). От культуры грек прежде всего требует, чтобы она развивала, облагораживала, одухотворяла само это тело и непосредственно присущие телу голос и дар речи. Устное слово — это все еще телесная «самость» человека, написанное слово — нет. Присутствие автора в книге лишь заочно, лишь бестелесно. И

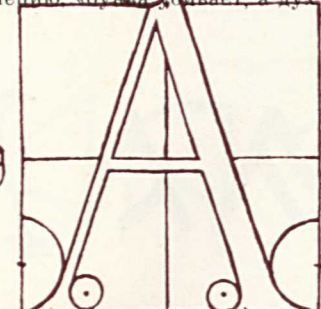


упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых». Книжки, по Платону, грозят извратить и подменить собой личностный контакт между собеседником и собеседником, между учителем и учеником, без разбора твердя достойному и недостойному одни и те же слова: «Всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих, и, равным образом, у тех, кому вовсе не подобает его читать, и оно не знает, с кем должно говорить, а с кем нет». Письменный текст — подходящее сравнение для наихудшего из собеседников, который не умеет самого главного: «отвечать на вопросы, а задавая вопросы сам, выжидать и выслушивать ответ». Для нас само собой разумеется, что книга — главный символ образованности; носитель образованности, «интеллектуал» — прежде всего читатель книг. Но вот Аристофан в «Облаках» со всей пристальностью злобного любопытства описывает приметы новомодных афинских «интеллектуалов» 20-х годов V в. до н. э. Эти «жрецы тончайших пустословий», «мыслильщики», запер-

у книги есть зримое, вещественное «тело», но это тело чуждо человеческому образу и не являет наглядной соприродности создавшему ее человеку. Книга не «антропоморфна»; это сблизает ее, пожалуй, со звериными обликами божеств Египта, которые тоже не «антропоморфны», тоже предлагают воображению странный образ, который не то выше, не то ниже человеческого. Единственные терiomорфные образы христианской иконографии — это символы евангелистов (или, если угодно, написанных евангелистами книг): телец, лев, орел; только один из этих символов, восходящих к ветхозаветному видению Иезекииля, имеет человеческое лицо. Характерно также, что две абсолютные «религии Писания» — иудаизм и ислам — вполне последовательно отрицают возможность изображать и даже представлять себе бога в человеческом облике; запрет в обоих случаях уравновешен гипертрофированной выразительностью и гипнотизирующей таинственностью «квадратных» литер или угловатого «куфического» алфавита. Абстрактная, «нефигуративная» пластика письменного знака противопоставлена конкретной, «фигуративной» пластике человеческого тела. Но греческая культура слишком дорожила второй, чтобы дать много места первой: надписи на вазах и строки древнейшего папируса с текстом Тимофеева дифирамба (IV в. до н. э.) имеют весьма скромный зрительный облик, эпиграфические

И все же характерно, что настоящий культ книги приходит в эпоху эллинизма, когда греческая культура развивается на ближневосточной почве, и что первая библиотека невиданных доселе размеров, давшая образец коллекционерству последующих веков, возникает в Александрии, на земле Египта. Греческие «ученые» встречаются с «книжниками» и «священнокнижниками», а бюрократическая монархия Птолемеев не меньше нуждается во всевозможной «писанине» и культе «писанины», чем государственность фараонов. Тогда и поэты окончательно становятся «учеными», библиотекарями и грамматиками, эрудитами и чита-

Главным из этих факторов было, конечно, присущее христианству преклонение перед Библией. Как известно, церковь восприняла из иудейской традиции не только (расширенный) ветхозаветный канон, но, что важнее, тип отношения к канону, идею канона («Тора с небес»); по образцу ветхозаветного канона она отобрала новозаветный канон. Современное религиоведение зачисляет христианство в категорию «религий Писания»; так в свое время мусульмане зачислили христиан в категорию «ахль аль-китаб» («людей Книги»). Правда, христианству недаром предстояло завоевать греко-римский мир. Культ книги здесь не столь абсолютен, как в позднем иудействе и в исламе. Согласно новозаветному изречению: «богъвъ даваеъ и въ исламе животворить»: и



Стоит привести подробнее изъятие читательской нежности, относящееся уже к заре ранневизантийской эпохи — ко второй половине IV в.; оно взято из автобиографической речи Либа-ния «Жизнь, или О моей судьбе». Знаменитый ритор намерен поделиться с читателем своими драматическими переживаниями. У него был экземпляр «Истории» Фукидда, переписанный «письменами, в самой малости своей изящными»; он доставлял своему владельцу «сладострастное наслаждение, какого не мог бы доставить другой список». «Много и перед многими выхваляя свое достояние, — продолжает Либаний, — радуясь ему более, нежели Поликрат радовался перстню, я привлек к нему воров». Душев-

Где есть «Слово» там недалеко и до книги. Бог-Слово получает уже в раннехристианской пластике атрибут чуждый, как мы

видели, богам Греции и Рима — свиток. На знаменитом саркофаге Юния Басса (359 г.) свитки даны апостолам Петру и Павлу, как «служителям слова»; на мозаичной композиции в апсиде римской церкви Санта Констанца (первая половина IV в.) «Закоп», передаваемый Петру, овегществлен в виде огромного свитка. Позднее христианское искусство заменит свиток кодексом, но смысл символа останется тем же самым.

Книга — символ «откровения»; она легко становится символом сокровенного — трансцендентной тайны. Метафорика инициации, известная по Иезекиилю (см. выше), находит себе место в Апокалипсисе: «И взял я книжицу из руки Ангела, — повествует автор, — и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же я съел ее, то горько стало во чреве моем».

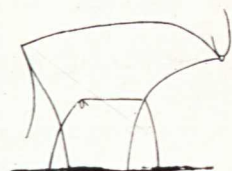
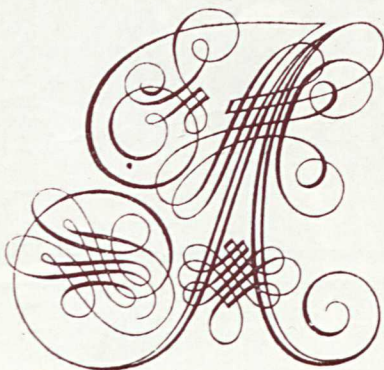
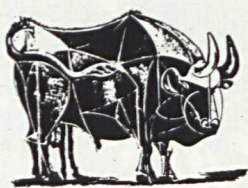
Эта метафорика остается актуальной не только для раннехристианской, но и для средневековой литературы. Так, жития Романа Сладкопевца рассказывают, что этот прославленный «песнописец», то есть поэт и композитор, притом сам «воспевавший» свои произведения, первоначально был неспособен ни к пению, ни к сочинительству. Он был «безголосый» и «дурноголосый»; после долгих молитв и слез «в одну из ночей ему в сонном видении явилась пресвятая Богородица, и подала хартию, и сказала: возьми хартию и съешь ее». «И вот святой, — продолжает агиограф, — решился растворить уста свои и выпить (!) хартию», после чего произошло его чудесное перерождение. Аналогичная легенда объясняет даровитость другого церковного поэта — Ефрема Сирина. Наверное, надо быть византийцем, чтобы зримо представить себе, как «выпивают» хартию, то есть клочок пергамента! Впрочем, один византийский ритуал магического свойства действительно включает «выпивание» если и не хартии, то во всяком случае написанных букв: чтобы мальчик легко учился грамоте, рекомендуется вывести чернилами на диске 24 буквы греческого алфавита, затем смыть письмена вином и дать мальчику испить этого вина. И легенда, и ритуал предполагают, что письмена должны вещественно войти в человеческое тело, дабы внутренняя сущность человека причастилась их субстанции.

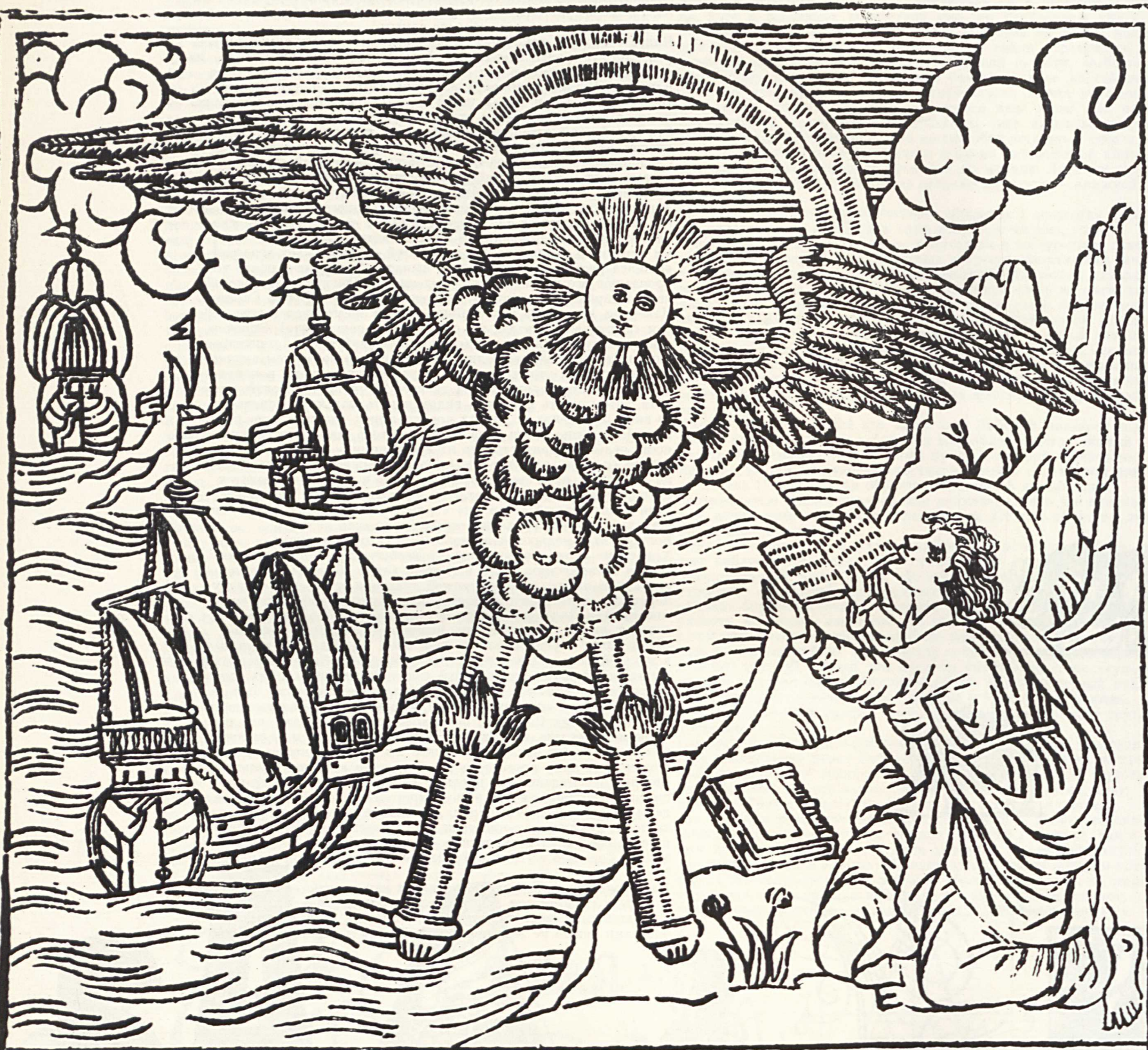
В этой системе символов письмена приобщаются к составу «сердца и утробы», но, в свою очередь, «сердце и утроба» становятся письменами, священным текстом, написанным, как выражается один повозаветный автор, «не чернилами, но духом», «не на скрижалях каменных, но на плотных скрижалях сердца».

Бог христиан не даром изображался со свитком в руках. Христиане первых веков «были в необычайной степени читающим и сочиняющим книги народом». Стоит обратить внимание, как переменялось в христианской культуре отношение к труду переписывателя книги и чтеца книги. Историограф египетского монашества Палладий замечает о знаменитом Евагрии: «он пристрастно писал оксиринхским пошибом». Евагрий, положим, зарабатывал переписыванием свой хлеб, но ведь дело не только в этом. Мы не ожидаем встретить у биографа Якоба Беме похвалы качеству обуви, сработанной сапожником из Герлица; труд сапожника — «низкий» труд. Переписывание книг тоже было в античном мире «низким» трудом, презренным занятием для рабов; но в глазах Палладия оно возвысилось настолько, что такого видного теолога, как Евагрий, ничуть не стыдно и не смешно похвалить за его каллиграфическое искусство. Умение красиво писать хоть кому делает честь! В истории античной культуры у Евагрия-переписчика нет предшественников. Что касается преемников Евагрия, то они весьма многочисленны. К ним принадлежат средневековые перархи, настоятели монастырей, церковные деятели, мыслители и писатели, в благочестивом усердии бравшие на себя труд переписчика (вплоть до Сергия Радонежского и Нила Сорского на Руси и Фомы Кемпийского на Западе).

Надо различать историю грамотности как практического навыка и судьбы грамотности как социального феномена. Афиняне V в. до н. э. были в большинстве своем грамотными, но создается впечатление, что они сами как-то не заботились об этом. Пропасть разделяла на грамотея и неграмотного, а «оратора» и «неискусного в речах». В поговорку вошло неумение Фемистокла играть на лире. В Средние века распространение грамотности идет в разных местах по-разному: на Западе грамотность становится кастовой привилегией клира, в Византии, вообще говоря, остается скорее доступной для различных слоев населения. Но вот психологическая атмосфера вокруг грамотности, пафос грамотности, умонастроение прилежного «писца», грамотея-переписчика, проявляющегося вдруг и в самом вдохновенном поэте, и в самом глубоком мыслителе — это общие черты всего Средневековья.

Вспомним, что О. Мандельштам сумел угадать «писца», даже «переписчика» в самом позднем и наименее средневековом из гениев Средневековья — в творце «Божественной комедии». Его слова стоят того, чтобы привести их здесь: «Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300 году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в ряду самых уважаемых профессий, то ко всем уже предложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списывание, копирование. ... Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородастого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью».





и видѣхъ иного лица крѣпко сходяща сѣбѣ съшлечена во шблѣ на уггиваивѣ
его, лице его яко солнце и нозѣ его яко столпи огненіи и мѣаше брѣшѣ сво
ей книжницѣ шверзѣхъ и постави ногѣ свои дѣхъ на моріи, шѣхъ юже на земли
и възва гласомъ своимъ якоже левъ рѣчь и сѣдѣхъ на облацехъ и проглаголахъ гласомъ своимъ
гласомъ своимъ и не глаголахъ гласомъ своимъ гласомъ своимъ, хотѣхъ писати и слы
шахъ гласъ съшехъ глаголющъ ми запечати и неже глаголахъ гласомъ своимъ и не пиши
сего. апокалипсѣ глава. ѿ. ж. 3. гоу мѣсяца. шкѣтѣбріа въ гдѣнь юрени.



Яков Вассерман
Восстание из-за
юноши Эрнста.
Художник
А. Литвиненко.

Обложка журнала
«Октябрь в искусстве».
Художник С. Чехонин.

Овсенков
Вампир.
Художник
П. Алякринский.

Теодор Драйзер
Сестра Керри.
Художник Н. Акимов.

С. Малиновская
Декабристы.
Художник В. Титов.

Жюль Верн
Путешествие капитана
Гаттераса.
Художник
И. Рербер.

Л. Краси́льникова
Наша Галля.
Художник
П. Старонос.

Г. Бельх
и Л. Пантелеев
Республика Шкид.
Рисунки
Н. Тырсы.

Длинное имя.
Художник
А. Могилевский.

на стр. 47

Обложки книг
Джека Лондона,
оформленные
художниками
20-х годов.

Обложки 20-х годов

В двадцатые годы, в первое десятилетие становления Советской власти в стране рождалась и строилась новая оформительская культура советской книги. В этом случае искусство книги могло бы отказать от многих традиций и заимствования дореволюционного опыта и избрать иные формальные пути и решения. Но этого существенного перелома не произошло, хотя идейная и содержательная задача книгопечатания с первых дней революции стала, естественно, совершенно иной — потребной новому времени. Что этому препятствовало, вернее, что заставило в искусстве книги отказаться от резких перемен и изменений? Конец XIX и начало XX столетия в российской оформительской культуре совпали с наибольшим подъемом и высочайшим проявлением мастерства художественных решений в книге. Центром

книжной культуры в России в ту пору был Петербург. Тогдашняя столица сконцентрировала наиболее талантливых и передовых художников времени. Можно с полным основанием утверждать, что художники Петербурга породили новую по форме книгу и книжную графику: реалистическую, демократическую в лучших образцах, доступную по восприятию широким читающим кругам. Высота книжного мастерства в начале XX в. завоевала авторитет и признание не только в России, но и за ее пределами, вызывая восхищение и самую достойную оценку на европейских выставках. Значительности графической культуры России способствовала деятельность очень сильной группы мастеров книги из круга «Мира искусства». Такие художники-графики, как А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинский, С. Чехонин,

И. Билибин, Л. Пастернак, Д. Митрохин, Г. Нарбут, Б. Кустодиев, Д. Кардовский и крупнейшие живописцы, работавшие для книги, как В. Серов, В. Васнецов, М. Врубель, привнесли много нового в книжную культуру России. Эти художники начали активную замену безвкусных картинок и виньеточных обложек высокохудожественными иллюстрациями, обложками и внутренним архитектурным строем книги. Их графический язык был прост и глубоко-содержательным, легко улавливал чувство времени. Вот почему традиции и опыт этих мастеров стали достоянием книгоиздателей и художников Советской России при создании новой, советской книги. Нас, современных, сейчас покоряет удивительная непосредственность обложек того времени. Ни одно направление ультрамодного искусства не проникло в широкий поток книжных изданий.

Образование первого в стране Государственного издательства (ГИЗ) послужило толчком к началу планомерного и систематического выпуска нужных стране книг по художественной литературе (наряду, конечно, с другими видами изданий). Одним из первых художников, получивших государственный заказ на оформление, был крупнейший мастер книжного искусства Дмитрий Исидорович Митрохин, зачинатель оформления советской книги и ее первый классик. Вместе с Митрохиным в ГИЗ пришли Чехонин, Добужинский, Кустодиев, Лео. Материальные средства для создания книг — бумага, краски, ткани — почти отсутствовали. Книжки печатались, главным образом, на грубой газетной бумаге и выходили с бумажными обложками. Эти обложки из плохих материалов для книг художественной литературы мастера книжной





графики преобразовали образными решениями. Художественно решенные обложки — одна из ярких и характерных особенностей книги двадцатых годов. В то время иллюстрации в тексте использовались очень редко. Никогда, ни до, ни после двадцатых годов, обложка не обладала такой концентрированной силой образного решения. В первые годы после революции отряд старых мастеров петроградской школы быстро пополнился молодыми именами, продолжателями традиций и создателями новой творческой атмосферы в оформлении книг. К их числу относятся Н. Алексеев, Н. Акимов, М. Кирнарский, С. Пожарский, А. Самохвалов, Н. Тырса, А. и Н. Ушины, Л. Хижинский и другие. В начале двадцатых годов художник Ю. Анненков нарисовал памятные иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать» и оформил все издание.

Эта работа отразила восприятие художником нового времени, задала тон современной советской иллюстрации. С. Чехонин и Д. Митрохин создают в оформленных ими книгах элементы советской эмблематики, которые и до сего дня во многом остались незабываемыми. Книжным мастерам этого времени принадлежит заслуга разработки рисованного современного шрифта. Он соответствовал не только высокой культуре исполнения, но и отвечал требованиям художественным, сломив тем самым некоторую безвкусицу декаданса. Мастерство художников книги 20-х годов выражается и в удивительном единении рисованного шрифта с формой образного изображения или сопровождающего декора. В отличие от Петрограда Москва не имела своей оформительской школы. Мастера книги почти отсутствовали. Однако после того, как ГИЗов-

ское руководство образовалось в Москве, и здесь началось оживление издательской и полиграфической деятельности. С начала двадцатых годов особенно интересно проявились творческие возможности четырех молодых художников: П. Алякринского, И. Рерберга, Б. Титова и А. Могилевского, особо отличившихся также и в создании рисованных шрифтов. О них искусствоведческая литература еще не сказала всего того, что они заслуживают. Особенно «обделенным» оказался Б. Титов, чьи художнические искания были интересными и разнообразными, например, его попытки соединения приемов тонального и плоскостного решений. Вторая половина двадцатых годов для московских художников книги была наиболее успешной. Активность В. Фаворского, А. Кравченко, Н. Ильина, С. Телингатера,

А. Родченко и других сильных мастеров в конце тридцатых годов создала зримое преимущество перед ленинградской школой. В. Фаворский стал создателем современной советской школы книжного оформления, где принцип единства всех книжных элементов был главенствующим. Практическая деятельность Н. Ильина и С. Телингатера способствовала появлению художников-полиграфистов нового типа. Большая коллекция обложек двадцатых годов ленинградских и московских мастеров, собранных автором этой статьи на протяжении более сорока лет, наглядно убеждает в том, что эти художники заложили основы советского книжного искусства.

Константин Буров

Не иметь книг — это высшая степень умственной бедности;
не доводите себя до этого

Рескин

Редакционная коллегия

Главный редактор	Буткевич О. В. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кума Х. Р. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного ред. Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. Б. Лындин В. С. Давыдова Н. И. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Курбатов Ю. К. Штейнер Л. М. Экзарьян Л. П. Кочетов Г. И. Либсман А. Онанов С. И. Пальмин И.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	

Фоторепортаж «Читатель»
подготовлен В. Ахломовым.

© Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 27.I.1977
А10414 11.III 1977
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 2469. Тираж 30 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва
Мало-Московская, 21

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3(232). 1977
Основан в 1957 году

В номере:

1—2 Актуальные проблемы

Марк Волынский

Динамика чтения

4—17 Круглый стол «ДИ СССР»

Книга 70-х годов. Образ и качество

18—23 Крупным планом

Леонид Невлер

Спор об «Эльзевирах»

24—25 Трибуна критика

А. А. Сидоров

Об истоках книжного искусства

26—31 Выставки

Дементий Шмаринов

12-я выставка московских художников
книги

32—37 Художник и среда

Юрий Герчук

Шрифтовая среда

38—45 История

Сергей Аверинцев

Слово и книга

46—47 Страница коллекционера

Константин Буров

Обложки 20-х годов

48 За рубежом

Е. Егорьева, Н. Кулакова,
В. Хан-Магомедова,
Е. Федотова

Обзор журналов
по типографике

4-я стр. обложки

Только факты

Москва. Исполнилось 100 лет Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова. Это крупнейшее полиграфическое предприятие страны ежегодно выпускает миллионы экземпляров книг, альбомов, открыток, репродукций картин. Отпечатанные в типографии сборники произведений В. И. Ленина «Что такое Советская власть?» и книга Л. И. Брежнев «Великий подвиг советского народа» отмечены высокими наградами на Международной выставке «Книга-75».

За успехи, достигнутые в выполнении плановых заданий, и в связи с юбилеем Первая Образцовая типография награждена орденом Октябрьской революции.

Тарту. Начато сооружение нового здания научной библиотеки Тартуского государственного университета — крупнейшего книгохранилища Эстонской ССР. В фондах библиотеки 45 книг — инкунабулы, появившихся до 1500 года, книги, напечатанные Иваном Федоровым, первые издания «Капитала» К. Маркса, «Развития капитализма в России» В. И. Ленина, работы Бэкона, Коперника, Галилея, Ньютона, вышедшие при их жизни. Новое хранилище рассчитано почти на 5,5 миллионов книг.

Москва. Указом Президиума Верховного Совета СССР художник Лятиф Гусейн оглы Керим за заслуги в развитии советского декоративно-прикладного искусства и в связи с семидесятилетием награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетные звания: народного художника РСФСР — Олегу Константиновичу Кому — скульптору, г. Москва, Григорию Михайловичу Мельникову — художнику палехской организации Союза художников РСФСР, Ивановская область; почетное звание заслуженного художника РСФСР — Наталье Васильевне Кирсановой — художнику, г. Москва, Николаю Алексеевичу Кокошкину — главному художнику Конаковского фаянсового завода им. М. И. Калинина, Калининская область, Альдоне Михайловне Ненашевой — скульптору, Московская область, Диане Алексеевне Смирновой — художнику, начальнику отдела управления местной промышленности Рязанского облисполкома, Александру Дмитриевичу Шербакову — скульптору, г. Москва; заслуженного работника культуры РСФСР — Николаю Васильевичу Логинову — мастеру скульптурно-технических работ Московского экспериментального скульптурно-производственного комбината, Бете Зальмановне Яциной — заведующей редакцией издательства «Советский художник», г. Москва.

Минск. В минском Дворце искусств прошла третья республиканская выставка плаката. В экспозиции было представлено около 200 работ семидесяти авторов, работающих в жанре политического и рекламного плаката, выступающих с листами, посвященными

ми истории и культуре, охране окружающей среды.

Москва. В Доме художника в конце 1976 года была открыта выставка работ московских мастеров книжной графики. Триста художников разных поколений представили 1000 произведений.

Афины. Юри Международного Совета по детской и юношеской литературе, собравшегося на свой очередной конгресс в столице Греции, присудило премию имени Г.-Х. Андерсена и золотую медаль Татьяне Алексеевне Мавриной за рисунки к сборникам сказок и книжек для детей. В Афинах состоялась церемония вручения медалей писателям и художникам, работающим над книгами для

Большого Лондона и советом искусств Великобритании. Было представлено около 500 названий книг, выпущенных в последние годы 28 всесоюзными и республиканскими издательствами. Эта выставка ответная — в Москве была показана выставка детских книг Великобритании.

Таллин. Книголюбцы эстонского острова Сааремаа систематически организуют встречи с писателями, выставки интересных изданий. Так они показали старинные эстонские календари, книги писателей Сааремаа, провели встречи с поэтами и писателями. Сейчас в Книгосеппском отделении добровольного общества любителей книги более 500 членов. Среди них и колхоз «Сааре Калур».



Говорят, в читальный зал
Мальчик маленький вбежал
И спросил у строгой тётки:
«Вы тут книжки выдаете?»

А в ответ со всех сторон
Закричали книжки: «Вон!»

детей. В почетном списке получивших награды имени Г.-Х. Андерсена — писатели А. Алексин, А. Барто, Ш. Бейшеналиев, И. Зиедонис, художница-иллюстратор Б. Жилите.

Ленинград. В конце 1976 года в залах Государственного музея этнографии народов СССР в Ленинграде прошла выставка «Современное польское искусство», представившая около 300 экспонатов. Среди них — резьба по дереву, роспись по стеклу, изделия сельских гончаров и кузнецов, детские игрушки, «вырезанки» — разноцветные узоры, вырезанные из тончайшей бумаги и наклеенные на паспарту, музыкальные инструменты, соломенные «пауки» — своеобразные подвесные декоративные композиции из соломки и папиросной бумаги. Экспозицию дополняли красочные народные костюмы из различных районов Польши. Выставка «Современное польское народное искусство» прислана в ответ на проходившую в Варшаве в 1975 году экспозицию «Славянская народная одежда» из фондов Государственного музея этнографии народов СССР. Организаторы выставок — Министерство культуры СССР, Министерство культуры и искусства ПНР, этнографические музеи Варшавы и Ленинграда.

Лондон. С большим успехом прошла в английской столице выставка советской детской книги, подготовленная издательством «Детская литература» совместно с советом

Москва. По заказу Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина и издательства «Художественная литература» Московская типография № 5 Госкомиздата СССР выполнила факсимильное издание очень популярного в петровскую эпоху сборника «Юности честное зерцало» — свод наставлений и правил поведения для молодых людей. В качестве оригинала был использован один из немногих сохранившихся экземпляров этой книги, на титульном листе которой проставлена дата: «1717 год, февраля 4 дня...» Тираж факсимильного издания предназначен для фундаментальных и специализированных библиотек, книжных собраний научных учреждений и высших учебных заведений.

Тбилиси. Здесь состоялась Всесоюзная научно-практическая конференция по вопросам совершенствования координации и планирования производственных связей между издательствами, предприятиями полиграфии и книготорговой сетью.

Минск. Во Дворце искусств столицы республики была открыта выставка детской книги ГДР. У ее стендов встретились издатели, полиграфисты, художники Белоруссии со своими коллегами из Германской Демократической Республики.

Ленинград. Ленинградские реставраторы восстановили памятник древнерусской письменности — Евангелие XVII века, украшенное миниатюрами московских мастеров и перепищенное рукой царевны Софьи Алексеевны во время ее заточения в Новодевичьем монастыре. Евангелие предназначалось для опального фаворита, князя Василия Голицына. Реставратор-переплетчик И. Кудайров, используя старинную технологию, изготовил взамен исчезнувшего серебряного оклада Евангелия новый переплет в духе книжных традиций того времени, «одел» книгу в старинный бархат.

Рукопись вновь украшена окладом. Реставратор Н. Лесняк восстановила страницы книги.

Таллин. В Доме художника в сентябре 1976 года прошла третья республиканская выставка современного шрифта. Были представлены работы 75 авторов. Экспозиция книжных шрифтов, плакатов, товарных знаков и т. п. в зале Дома политпросвещения при ЦК Компартии Эстонии являлась иллюстративной частью состоявшегося в Таллине международного симпозиума «Шрифт и современность». В нем приняли участие художники-полиграфисты из Англии, Бельгии, Болгарии, ГДР, ФРГ, Финляндии.

Москва. На Новогиреевской улице на доме, где с 1938 по 1964 год жил народный художник СССР Владимир Андреевич Фаворский, открыта мемориальная доска. Основатель советской книжной графики Фаворский был также скульптором, живописцем, монументалистом, театральным декоратором. Автор мемориальной доски художник Дмитрий Шаховской.

Львов. Здесь на улице Богдана Хмельницкого в бывшей Онуфриевской церкви, где похоронен московский печатник Иван Федоров, будет создан Музей истории книгопечатания.

Челюскинская. Здесь, в подмосковном Доме творчества осенью 1976 года работала республиканская группа художников книги из разных городов Российской Федерации. Художественным руководителем был московский график, знаток полиграфии Георгий Клодт. На отчетной выставке группы были показаны варианты оформления книг, иллюстраций, композиции в офорте, литографии и линогравюре, станковые работы на темы литературных произведений. С лекцией «Книга, ритм, пропорции» выступил зав. кафедрой художественного оформления книги Московского полиграфического института Ефим Адамов.