

UC-NRLF



B 3 400 614

ПРОФ. А. А. СИДОРОВ

---

ИСКУССТВО  
КНИЖИ

---



---

ИЗДАВО  
"ДОМ ПЕЧАТИ"

---

Обложка и надписи работъ  
Н. Н. В ѣ ш е с л а в ц е в а,  
заглавные буквы и украше-  
ния — П. В. А б р а м о в а. —  
Эпиграфы взяты из «Похвалы  
книге», П. 1917, первые два пере-  
ведены А. А. С и д о р о в ы м. —  
Издание напечатано в Москве,  
в 1922 году, в 16 типографии  
М. С. Н. Х.



  
**ПЕЧАТЬ** 

Обложка и надписи работы  
Н. Н. Вышеславцева:  
заглавные буквы и характе-  
рия — П. В. Абрамова —  
Эпиграфы взяты из «Облавы  
книго», II, 1917, переписаны пере-  
пиской А. А. Смирновым. —  
Надпись напечатана в Москве,  
в 1922 году, в 16 шпиграфки  
М. С. Н. Х.



  
**ПЕЧАТЬ** 



«A tyrographia illumina o mundo»  
(Pombal).

«Книгопечатанье мир озаряет».  
(XVIII в.).





ет ничего более губительного для всякого дела—культурного, общественного, художественного,—чем убеждение, которое прочно господствовало в России с середины XIX века,—что «все равно как». Об этом писал «интеллигентнейший» Нагсон (за точность цитаты не ручаемся): «Лишь бы хоть как-нибудь было излито. Чем многозвучное сердце полно». Следствием было—упадок умения, исчезновение формального совершенства, искусство, сделавшееся вторым сортом, такое, которое могло бы быть лучше.

Для исследователя искусств тем более радостно отметить то внимание к художественной проблеме, которое выявляется современностью на каждом шагу. Определенно чувствуется, что не «все равно как». Трудовая Россия, истосковавшаяся по правде и красоте, в искусстве достижимых, хочет, чтобы было «хорошо», требует «первого сорта». И имеет на это полное право. И должна требовать, чтобы ссылки на трудности переживаемого чрезвычайного момента не влекли за собою возвращения этого «все равно как», в котором без труда угадает марксизм своеобраз-






ную «отрыжку» пресвитившейся мелко-буржуазной идеологии.

Все сказанное должно быть применено и к деланию книг.—«Но есть разве искусство книги?»—спросит негоуменно иной читатель, остановленный заглавием—и снова напомнит своим вопросом страничку из истории русской общественной мысли XIX века, чрезвычайно характерную для всей нашей темы. Чернышевский, как известно, архитектуру, искусство строить здания, за искусство не считал. Вел у нее, по его мнению, прикладная практическая цель перевешивает. Когда художник-архитектор украшает построенный дом, он не является художником-творцом в настоящем смысле слов. «Этак,—по мнению Чернышевского,—мы и искусство повара, который из желе делает всякие формы, должны считать в числе изящных искусств»,—«как будто бы не все равно, что кушанье, как приготовлено блюдо».—Очень важно, что мнение это вызвало протест со стороны писателя, который отрекся от всякой «эстетики».—Писарева: «нет, именно потому, что человек не животное, ему не все равно, как приготовлено его кушанье.—Оно должно же



бѣтъ приготовлено аппетитно». И распространение этого мнения, с которым согласится всякий, бесспорно поможет правильному взгляду на искусство вообще. — Конечно, иной сможет ответить, что голодный не будет смотреть на аппетитность предлагаемого ему блюда. Будет хватать руками и есть сыре. — Но голод — состояние ненормальное — это раз. А потом — пища может бѣтъ предназначена и для такого человека, который никогда данного блюда не пробовал; — в переложении всех соображений наших на плоскость книжного дела — для такого, который никогда данной книги не читал. — Вот для него абсолютно важно, чтобы блюдо, чтобы книга — бѣли изготовлены «аппетитно». Иначе — отвернется он от них, по всей вероятности. Человек взрослый и сознательный, может бѣтъ, и не отвернется, поскольку он знает, что это нужно. Но отвернется ребенок и отвернется, в широком смысле, народ, который всегда имеет право на то, чтобы его заинтересовали органической «аппетитностью» предлагаемой материальной или духовной пищи.

Думается, что в настоящее время — в этом особенная нужда. В области книжного дела



только с содроганием можно вспомнить, что давалось в руки народа. В погоне за рыночной гешефизной предпринимательская издательская лавочка выбрасывала в народ не то что «второй», а пятый и десятый сорт. — Мы не должны удивляться, что уважения и любви к книге у народа нашего не получилось. — Но кто в этом виновен?

Все эти соображения как-будто отводят нас в сторону от поставленного вопроса — есть ли искусство книги. Если есть, — в чем оно? В украшении? Необходимо разобраться, тем более, что никаких чрезвычайных трудностей не встретится на нашем пути, если мы твердо усвоим себе основные положения современного научного искусствопонимания, которое прежде всего в искусстве видит организирующее творчество и, как основной признак его, выдвигает на первый план понятие мастера. Очень это просто. Произведение искусства есть прежде всего мастерски сделанная вещь. Правда, историк сейчас же оговорится, что «мастерство» бывает в разные времена различное и зависит от материала в равной степени, как и от организующего его человеческого творчества. Дело ху-



дожника мы понимаем, как вдумчивое углубление в логику материала; организация может происходить или путем вдохновения (это и есть «чистое» интуитивное искусство), или путем точного знания (техника). Общие законы всякого творчества объединяют эти оба конца: материал может порою насилываться своевольным художником (примером да послужит готическая архитектура), но всегда и вечно основным признаком мастерства остается — добиться от материала наибольшей выразительной силы при наименьшей его затрате. Так мы формулируем основной закон художественной экономики. Иные течения современной художественной мысли определенно считают, что он, закон этот, достигим как раз на пути знания. От «вдохновения» отрекаться всяческие научные футуристы. Но для наших целей это может быть и не важно. Вдохновенная интуиция дает первый толчок. Мастерство же достигается, конечно, только упорной сознательной работой.

Итак, от книги, как от всякого продукта рук человеческих, мы вправе сначала потребовать мастера. Она должна быть «аппетитно» сделана. Не «все равно как». Но во-



прос об искусстве книги, о специальном, книжном мастерстве мы еще, конечно, и не затронули.

Когда пог делом искусства погразумевается дело красоты, и мастерство — в архитектуре ли, в книге ли — отождествляется с украшением, нам хочется протестовать и протестовать во имя самого в искусстве ценного — организации материала. Художник прежде всего — творец; он — рабочий, берущий обеими руками своими руками самую гущу ему данного сырого вещества, подлежащего оформлению. Горе ему, если вместо решения по существу он этот полученный необработанный материал сумеет только окутать ленточками своих вымыслов. Мы решились на сравнение с аппетитно изготовленным блюдом. Его тоже ведь можно украсить — воткнуть, как это делалось раньше, в кусок мяса птичье перо. Оно может быть и красиво, — но ни к чему такое украшение, «которого нельзя есть». Продолжая аналогию, укажем, что история искусства знает закономерное чередование стилей «конструктивных» и «декоративных». Эти последние только «украшают», только «втыкают перья», только повязывают бан-



тики на машинные стержни. Таким стилем был недавно «декадентский» стиль модерн. Но маятник должен качнуться в другую сторону к настоящей конструктивности. Погнѣю мы понимаем такое художественное созидание, где нет ничего лишнего, где отсутствуют нацеленные для одной красоты бантики. Здесь совпадают красота и польза, красота и пригодность, и начинается то единое мастерство, которое мы вправе выдвинуть во главу угла искусства и культуры наших дней.


Здесь-то и начнется повесть об искусстве книги.





Книга есть прежде всего некий предмет, который должно взять в руки, осмотреть глазами. С точки зрения того конструктивного мастерства, о котором мы только что говорили (теперь в моде словечко «производственное» искусство), не так важно, что книга есть нечто прикладное, нечто предназначенное для передачи какого-либо содержания. Может быть даже тем более существенно проследить в силу этого, чтобы даваемая книгой умственная пища была достойным образом приготовлена. Книга есть инструмент, прибор, машина, которыми надо уметь пользоваться: читать. И книга есть еще другое: любимый друг, верный спутник, учитель, советчик. Забота об ее форме («внешность» книги есть понятие, связанное с «украшательством») — есть священная обязанность ее творцов.


Кто же они, настоящие художники книги? В свое время ими считались те, которые снабжают книгу картинками, иллюстрациями, просто украшениями; они работали, зачастую не представляя себе, где и как будут применены их работы к книге. И опять, мы это сознательно отводим пока что в сторону. «Укра-




шатель» не есть первый «творец». Истинный художник книги—это тот, кто имеет дело с ее созданием: наборщик, метранпаж, словолитный мастер. Типография—вот истинная мастерская книжного искусства, и выяснитъ основы, согласно которым мы только и сможем назвать книгу мастерскою, и является задачей предлагаемого опыта.

Начнем с самого начала. Книга есть предмет, который мы воспринимаем держа в руках. В этом есть своя материальная логика. Пожалуй, чаще всего судят о книжной внешности в зависимости от того материала, на котором она напечатана. Мы здесь как сталкиваемся с такою областью, где самые лучшие наши пожелания могут остаться бесплодными в силу обстоятельств. Бумага может не быть—не то что хорошей, а и бумага вообще. Так и в живописи порою наступит момент, когда у художника может не оказаться полотна. Но вопрос о бумаге находится за пределами вопроса об искусстве книги. Самая лучшая бумага не сделает книгу хорошей. И какая бумага вообще лучшая? В свое время, когда торжествовала «эстетика кошелька», когда разбогатевшие «буржуа» рас-






ценивали книги прежде всего по их дороговизне, для всяческих «роскошных» изданий употреблялась бумага нарочито толстая, с золотым обрезаем, порою так обрезанная, что ее нельзя было переворачивать без боли в пальцах. С другой стороны, бумага слишком тонкая, вроде китайской, очень любимая в иных английских изданиях, не удовлетворяет потому, что она обычно бывает прозрачной, мешает буквам быть четкими, неудобна для перевертывания. Когда мы держим книгу в руке, достаточно неприятно и то, если она слишком тяжела, и то, когда она слишком легка. Имеет значение уже для зрительного восприятия книги оттенок бумаги. Бумага слишком белая (обычно — меловая) действует на глаз раздражающе. С другой стороны, читать на цветной бумаге никогда не бывает особенно приятно. Теплый, чуть желтоватый тон очевидно наиболее приемлем для глаза. Мы не будем говорить о том, надо ли бумаге быть глянцевитой или матовой. Это определяется специальными целями издания. Конечно, к искусству книги в точном смысле выбор бумаги еще не относится. Но он чрезвычайно важен, как общий фон этого искусства.



Далее идет формат. Здесь уже мы ближе к настоящим художественным задачам. Есть специальная отрасль наук об искусстве — так называемая экспериментальная эстетика, которая рядом опытов и наблюдений устанавливает, какое и почему соотношение высоты и длины нравится нам. В свое время старались доказать закон так называемого «золотого сечения». Высота книги должна была так относиться к ширине, как общая сумма ширины и высоты — к высоте. В этом легко запутаться, и мы не будем тут останавливаться. К тому же общеобязательности закона золотого сечения не удалось доказать. Нам ясно только, что книги, приближающиеся своим форматом к квадрату, нас не удовлетворяют, кажутся слишком широкими. Книги, высота которых приблизительно вдвое больше ширины, кажутся слишком высокими. Наилучший формат где-то по середине, и выбор его решается, конечно, зачастую также в условиях до-художественных: какая попалась бумага, как ее пришлось использовать. Иные страны (например Франция) имели долгое время свои излюбленные форматы, может быть удобные, но, в конце концов, нагоявшие. Как



бумага, так и формат находятся, конечно, в какой-то связи с текстом. Серьезный научный учебник как-то не похож сам на себя, если он напечатан в карманном размере.

Затем начинается настоящая область книжного искусства. Бумажную страницу данного размера надо покрыть значками, буквами, из комбинации которых сознание читателя сложит слова и облечет их известным значением. Но как их разместить? Как их составить воедино? Работа наборщика, первого настоящего художника книги, скромного, невидного ее творца, может быть всего важнее для читателя.


Пустая бумажная страница книги, которая в свое время заполнялась писанием от руки, в условиях современной машинной техники заполняется специально квалифицированными мастерами. Дышащий свинцовой пылью рабочий-наборщик должно быть не всегда сознает, что его труд — преемство того, давно уже умершего, искусства средневековых художников — «каллиграфов», чьи рукописи и по сей час доставляют нам одним своим видом самое настоящее художественное наслаждение.

Первая художественная задача, встающая перед мастером книги, это — заполнить, «ра-



зыграѣ» поверхность страницы. Книжное искусство давно уже вполне правомерно сравнивали с архитектурой. Как там, так и здесь на первом плане стоит задача, называемая «тектонической»: прочно и красиво воздвигнуть стену, расчлениѣ ее какими-либо карнизами и колоннами, дабы сдѣлать ее легче воспринимаемой; даѣ ей фундамент. Наборщик обычно только с «элементами» книжной страницы имеет дело, он, как каменщик, кладет букву к букве. Но знающий искусство вспомнит лучшие здания Возрождения в Италии, где ясно и четко показаны огни за другим положенные слои камня, мощные глыбы так называемой «рустики»,—и должен будет признать, что и работа каменщика—труд наборщика в искусстве книги—также относится к организуемому мастерству.

От наборщика зависит очень многое.— Мы даем здесь пример правильного и неправильного набора, заимствованный из одной немецкой новой книги.— Было дано (в образцовой школе типографского искусства) набрать слово «WELTGESCHICHTE»—«мировая история». Из букв вначале сложено слово, но оно оказалось определенно неуклюжим. Около бук-



вы «L», в первой половине, слишком много свободного места, слово кажется разорванным. Во второй половине слова буквы слишком тесно стоят одна к другой, а между тем набор про-

**WELTGESCHICHTE**  
x x x x x x x x

**WELTGESCHICHTE**

Неправильный и правильный набор.

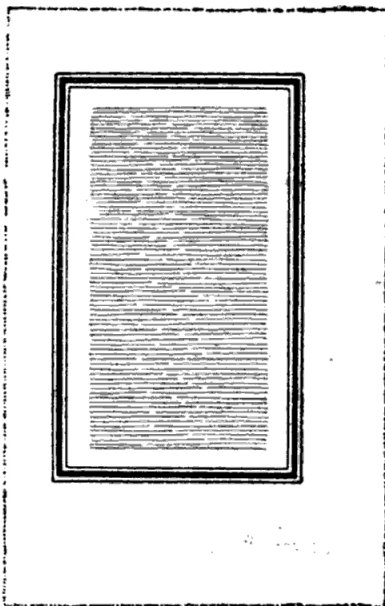
изведен верно, и расстояние между отдельными буквами все же одинаковое. Вертикальные черточки показывают, что между буквами надо чуть-чуть раздвинуть промежуток (вставлением особых свинцовых кусочков между буквами набора). Крестики под буквами указывают, что данную букву надо заменить другой, чуть поуже или чуть пошире. И получилось слово, действительно ровное, четкое, безукоризненно выглядящее.

Следующая задача художника книги имеет касательство к тому, что в живописи называется «композицией». Слова и строчки на-



до как-то распределить по странице. Здесь опытный метранпаж прежде всего представляет себе каким-нибудь условным чертежом, как будет выглядеть заполненная серыми строками страница. Наши следующие примеры достаточно показательны. Страницу в книге надо по иному трактовать и воспринимать, чем, скажем, титул или поздравительную какую-либо грамоту. Рисунок показывает (несколько нарочно преувеличивая) положение серой массы набора в раскрытой книге. Если мы представим себе страницу, взятую отдельно, то набор естественнее поместить посередине, располагая его симметрично по центральной оси, отметив черным место для крупных букв, как это сделано в схематическом наброске поздравительной грамоты. Но страница не воспринимается, как нечто отдельное. Она дополняется своей соседкой.

Наш схематический чертеж показывает правую страницу раскрытой книги. Набор сдвинут налево вверх: и это для того, чтобы картина набора приобретала свое последнее художественное воплощение в комбинации с соседней, левой, страницей. От-



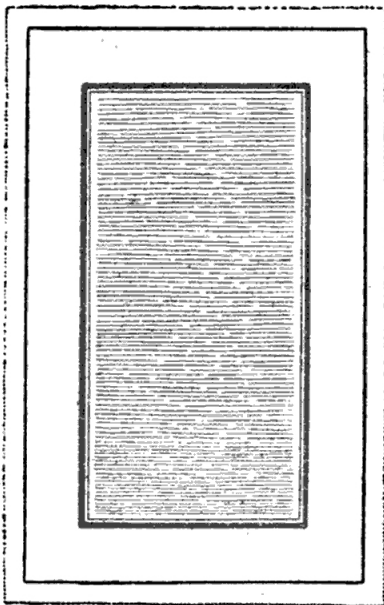
Место набора в книге.

двиньте любую раскрытую, хорошо напечатанную книгу от ваших глаз на такое расстояние, чтобы слова и строки сливались в общее пятно. Окажется, что поля, белые места страницы, играют чрезвычайно важную роль в общей картине. Нижнее белое поле — это фундамент, база, цоколь всей архитектурной

гармонии раскрытой книги: ему поэтому надо быть шире остальных полей. Боковое поле внутренней стороны, более близкое к корешку книги, сливается с соседним боковым полем встречной страницы в одно; поэтому в отдельности этому боковому, внутреннему полю надо быть уже внешнего, краевого поля.

Любители старых книг носят обычно с «необрезанными» полями, считают, что чем больше, тем лучше. А наши наблюдения, конечно, убеждают, что и здесь есть своя логика. Полю погобает быть рамой печатного текста, и если рама слишком широка, она так же «убьет» текст, как и в том случае, если, чересчур узкая, не сумеет удержать его в отведенных границах.

Чуть только мы подходим к каждой отдельной странице (например, к титулу книги), мы встречаемся с новыми заданиями. Так, раньше набор заглавия размещали строками симметрично по центральной оси, теперь ста-

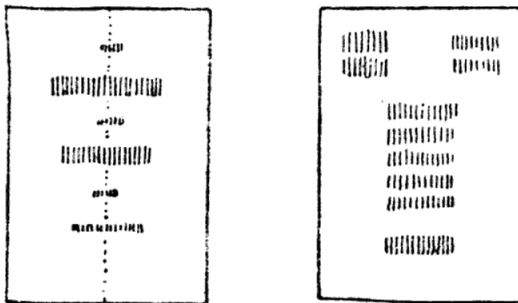


Набор поздравительной грамоты.





раются дать набор декоративными пятнами. Именно здесь поле для художника-компонатора особенно просторно. Надо только усвоить себе, что глина строки, число букв в ней, число строк в странице, — все это имеет



Различные типы набора заглавий.

свою материальную строгую логику, с которой должен считаться художник.

А выбор, отмеченный художественным вкусом, нигде так не важен, как в выборе букв, шрифта, самой игры очертаний каждого отдельного знака. В Германии каждое время, каждое издательство имеет свой особый шрифт, нарисованный, построенный для нее выдающимся художником. В России мы не шли дальше реставрации старых (очень, впрочем, красивых



порою) шрифтов восемнадцатого века. А на Западе художника привлекли прежде всего к этому творчеству новых шрифтов. Каждая отдельная буква должна говорить сама о себе. Быть четкой, ясно построенной, удобочи-

## ИСКУССТВО КНИГИ.

## ИСКУССТВО КНИГИ.

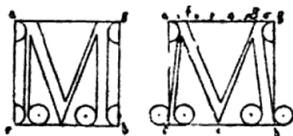
## ИСКУССТВО КНИГИ.

Разный язык набора. — Слишком черный по середине (буквы «У» и «К» как-то более грузны), узорный внизу, простой и мало выразительный наверху.

таемой — первая обязанность буквы в наше время. То, о чем учит научная, марксистская мысль, доходит и до книжного дела. Церковно-средневековые буквы, будь то готические завитушки на Западе, или славянская вязь в России, неудобочитаемы, хотя очень красивы на вид, узорны, цветисты. Ясно видно, что создавшая их эпоха имела много времени на



их разглядывание, что созданы они изощренным искусством для немногих, когда запершийся в монастырской келье монах от нечего делать чертил себе закорючки пером по бумаге. Ясно до чрезвычайности, что при наличии такого декоративно-запутанного письма гра-



Приемы построения  
буквы «М» (А. Дюрер).

мотность просто-на-просто не могла процветать. Букве надо идти навстречу народу, и все конструктивные времена имеют свои конструктивные шрифты, ясные, четкие, в которых художник показывает, как надо строить циркулем и линейкой каждую букву. Наш пример показывает такую букву «М», начерченную великим мастером Возрождения на севере, Альбрехтом Дюрером. Буква построена в квадрате, ясно указано,



из каких кругов и прямых она состоит. Умение отыскать искусство в каждой букве — драгоценное умение.

И только потом начинаются украшения. Какое бы место ни отводилось графике в книге — иллюстрации ли или просто виньетке,

М М М

А. Дюрер. — Буква «М»  
(прямой, косой и промежуточный  
варианты).

надо, чтобы оно было определено организмом самой книги. Украшающая вершину страницы заставка пусть помнит закон полей, о котором мы говорили. Пусть помнит оканчивающая страницу концовка, что ее дело дать успокоение глазу, поставит последнюю зрительную точку для читателя. Пусть помнят художники-украшатели, что виньетка и заставка должны логически откликаться на ту же прозрачную комбинацию набора, которая дана

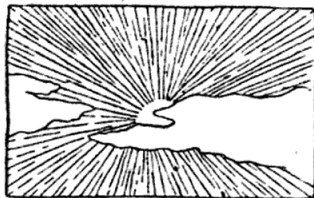


печатными строчками. Еще один наш пример показывает приблизительно удачное разрешение графического узора в комбинации с буквами. Рисунок солнца и облаков столь же линейен, прозрачен, отчетлив, как и самая буква. Если рассматривать как первую данность — рисунок, то равным образом буквы текста на него откликнулись столь же хорошо. Встреча произошла: большего и не надо.

Отложим на будущее специальный и глубоко интересный вопрос об искусстве иллюстрации. Искусство изобразительное также находит себе место в книге. Но с одной оговоркой: если оно не нарушает принципов специального — я бы сказал: профессионального — мастерства книги. Так, уже здесь можно сказать, что гравюра на дереве, возникающая из той же техники выпуклого печатания, как и самая буква, и ее суррогат — штриховое цинковое клише — несравненно лучше уживаются в книге, чем офорт, всяческая гравюра красками, клише сетчатое, для которых в конце концов всегда лучше дать отдельную таблицу или прибегнуть к наклейке, т. е. нарушить истинный живой организм книги.



Мастерству книги нам надо еще долго учиться. Но русская книга как будто уже



Im schwülen Süden schollen die Wolken, und es sollen schon ferne Sonnen hin.  
Der Kistler kündigt, schwebet die leichte Möw und streift den Flügel in das Meer.  
Den Saum der Wolke malt die Sonne noch, und strahlet durch reger Büsche Laub auf goldnem Strahle schwebet die Sonnenieg und bebet und schreist auf, hrem Raub.  
Der schwere Himmel sinkt, die ferne Aue kinkelt den milden Reg n ein und so w

Пример связи текста с рисунком  
в общем декоративное целое.

идет к нему верными шагами. И в надежде на будущее пошлем пока товарищеский привет



истинным и неоцененным еще по достоинству художникам-наборщикам, метранпажам, типографским работникам, в чьих руках находятся судьбы чудеснейшего орудия человеческого духа — книги.



III  
ВНЕШНОСТЬ





«Salvete, aureoli mei libelli,  
Meae deliciae, mei lepores.  
Quam vos saepe oculis juvat videre,  
Et tritos manibus tenere nostris!...»

(Rantzau).

«Здравствуйте, золотые погруги-  
Мои радости, мои восторги! [книги,  
Как вас часто глазам отрадно видетъ,  
И в руках подержатъ приятно наших!..»

(XVI в.).

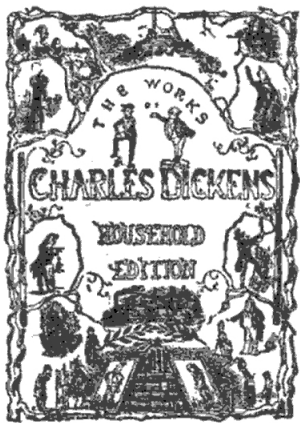




Известно старое латинское изречение, что «имеют свою судьбу книги». В нем без сомнения имелось в виду указание на странные порою изменения и колебания, которыми подвержена популярность содержания, в книгу вложенного. И еще одно есть в изречении этом: фаталистическая ссылка на рок, на неизбежные решения заранее все определивших судеб. И если наше современное, прежде всего творческое, мирознание всегда укажет, что сами мы создаем свою судьбу; и книга, любая, сама в значительной степени виновна в том, какой ее встретит рок, то все же думается не лишним начать рассмотрение нашей темы именно с этого положения. Ибо в утверждении, что «имеют судьбу свою книги», есть и другая сторона, о которой мы уже писали в первой нашей главе: раз не убежим от сужденного ей рока книга, — то не все ли равно, какая будет она по своей форме? А против этого молчаливо-косного взгляда и зовем мы ополчиться всех друзей новой культуры.

Книга, как продукт человеческого — и изысканного — мастерства, встречается судьбу свою, выйдя из рук ее первого творца, художника-

печатника, попадая в руки публики, переживая стадии, аналогичные тем, которые встают и перед любимым произведением искусства. Старая о нем наука, история искусств в широком смысле, не интересовалась этим моментом. Исследуя только условия создания художе-



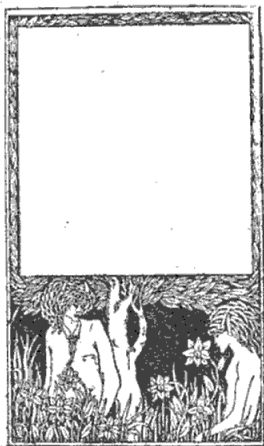
Английская обложка сочинений Диккенса (1870-е годы).—Грав. на дер.

Появление иллюстративного начала (герои повестей). Фигуры слишком мелки и разбросаны, нет органической связи.

ственного произведения, она кончала свою работу на том моменте, когда картина, статуя или книга начинали жить собственной своей жизнью в условиях, данных им общественным строем. Так и прежняя беллетристика успокаивалась на моменте, когда благополучно с героиней повенчан был герой. Лев Толстой давно уже заметил, что истинный роман начинается только после брака. Так и в нашей области. Современное

искусствоведение необходимо должно обратить весьма значительное внимание на момент воздействия и восприятия произведения художественного, творчества зрителем и читателем: скажем «потребителем» данной отрасли творческого производства.

Именно здесь нам и придется определить наше отношение к двум основным проблемам всякого мастерства, к проблеме конструктивной и декоративной. Первая является истинно художественной. Вторая — украшающая — откликается как раз на запросы потребителя. В первой нашей главе мы устанавливали органические задачи книжной конструкции. Но, утверждая самым решительным образом ее приоритет, мы, тем



О. Бергслей.— Рисунок для обложки (1894). — Пустое место для набора указывает, что знаменитого рисовальщика интересовало только изображение, а не связь рисунка с заглавием.

не менее, должны считать наше исследование книжного искусства далеко еще не окончательным. Мы говорим о том, какой обязана быть книга: сделанной мастерски. Но ни слова не говорили мы об ее красоте. Может быть она и не обязана быть непременно красивой в той же мере, как правильно набранной, аккуратно построенной. Может быть, и даже наверное, книга, безукоризненно «сделанная», не будет нуждаться ни в каких внешних украшениях. Но вопрос все-таки более сложен. Можно ли украсить природу? Мы говорили ведь о природе книжного творчества. Декоративные исторические стили утверждали, что природа без украшения не может дать никакого эстетического впечатления и подрезывали деревья в форме



Американская обложка (1890 годы).

Немотивирован сдвиг фигуры влево, крылья птицы нарушают раму. Неизвестно, где стоит охотник.

конусов и кубов, исходя из той же самой воли, которая превратила их книгу в «Vijou», драгоценность. Мы стоим, как верится, в преддверии нового и могучего конструктивного стиля. Не внешность, а форма произведения для нас важна. Оба эти понятия слишком часто путались. Под внешностью мы понимаем тот иллюзионный мираж художественного создания, который допускает только чистое любование им, им и довольствуется. Форма требует признания за нею самостоятельной прочности бытия. Но не будем вдаваться в мелочи терминологии. Вопрос стоит проще. Чистые последовательные «конструктивисты», которые теперь нарождаются в достаточном числе,



Чешская обложка (1907).  
Набор превращен в орнаментальный узор, напоминающий скорее вышивку, чем печать.

очевидно, будут и от книги требовать, чтобы она оказывала свое воздействие на зрителя-читателя только своею формальной стороной. Мы утверждаем, что эта сторона есть типографское совершенство книги. Но только довольно ли ее для потребителя?

Красота есть чистая радость. Конструктивная красота нераздельно слита с пригодностью. Но потребность в радости более свободной, не рациональной, в радости ребенка, бегущего за цветком или бабочкой, потребность украсить елку, образовать любимое существо какой-либо безделушкой, — разве она не общечеловечна? И если человечество стало украшать книгу, то не потому ли, что оно ее полюбило, чувством увенчав признание со стороны воли и разума? Это чувство сказало «да» одному из самых ценных орудий челове-



Французская обложка (1907).

Разорванная композиция. Небрежные буквы.

сторони воли и разума? Это чувство сказало «да» одному из самых ценных орудий челове-

ческого пути вперед; и не отвернемся от него с презрением аскета. «Красота» для книги —



Французская обложка. Наибольшая скупость украшений, вместе с тем самая тонкость букв и обрамления соответствует книге.

и объема. Может быть мы к «оправданию эстетики» придем именно здесь. Книга украшенная окажется нужнее и лучше книги просто хорошо сделанной.

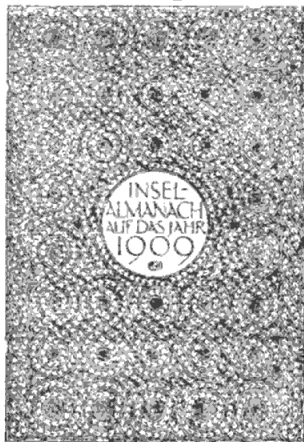
Вот выпускает художник из рук свое со-

е «эстетика» — есть, повторим в последний раз, не необходимое, но чрезвычайно естественное требование.

Отметим еще и другое, что и в пределах красоты может быть органическая, конструктивная красота и красота неорганическая, только «декоративная». Градаций много, и, исследуя здесь некоторые, самые первые основы книжного искусства, мы сознаем, что стоим перед проблемой исключительного интереса



здание. Все равно—книга, картина или дом построены его творческим трудом. Но создание начинает жить своею особой жизнью. Ему придется встретиться не с заранее понимающим взором творца, а с равнодушными



Немецкий тип (1909). Орнамент настолько превалирует, что «книжного» в такой обложке уже очень мало.

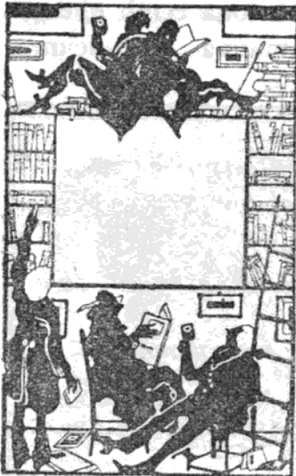
глазами случайных прохожих. Или, наоборот, с самого начала будет в нем заложено намерение оказать известное действие на ту или другую общественную группу. Будет поставлено задание агитации или пропаганды. И от творцов книги будет зависеть, выпустят ли они свое произведение вооруженным или нет для победных зазваний.

Темой предлагаемого этюда, который надо рассматривать только как более или менее законченное звено в общей некоей цепи, является вопрос о том, какой книга должна

быть снаружи. Внутри она есть прежде всего произведение печатника и нечто, предназначенное для чтения. Снаружи она апеллирует к незнакомому с ней еще потребителю и тем самым ставит перед своим создателем ряд новых, еще нами не рассмотренных задач. Истинным мастером книги признали мы печатника и наборщика, наследников древних каллиграфов; но ведь всякое произведение человеческого мастерства должно как-то пойти до иной своей цели, как потребен же широкий жест сеятеля, чтобы семя упало на землю. Внешний вид книги и есть именно то русло,



Немецкая обложка для научной книги (по истории искусств, монография о художнике Делакруа). — Умелое использование содержания книги (характерный рисунок мастера, о котором идет речь).



Э. Преториус. — Рисунок для обложки книжного каталога. — Угачное размещение черных пятен. — Обложка плакатного типа.

богатство. Мы знаем слишком много примеров того, как путь, средство становилось главным. Так можно и любую дорогу, усыпав ее каким-нибудь драгоценным песком, сделать оградою, недоступной

те рельсы, по которым должно быть поставлено голодному его питание, нищему его

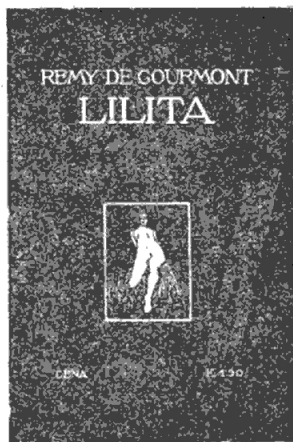


Немецкая обложка (1912). — Приближается к сенсационному типу (содержание книги олицетворено в страшном образе — пляски смерти 1812 г.).

---

для хождения, чтобы не были испорчены ее узоры. Можно ковер, предназначенный для того, чтобы по нем ходили, повесить на стену как картину. Но внешний вид книги, со стороны нами считаемого единственно правомерным ныне мирозерцания, есть все-таки прежде всего средство.

Чтобы закончить это теоретическое мнение мыслей, укажем и вот еще на что. Забота о наружном виде книги может быть сведена к двум различным истокам. Она может быть обусловлена стремлением к сохранности ее, — что ведет к искусству переплета; она может преследовать цели того или иного воздействия на потребителя книги, — что ведет к искусству обложки. Это есть основная тема настоящей главы.



Венгерская обложка. Использование белого на черном. — По существу мало художественная сенсация.



Если наука об искусстве хочет встать на ту прочную базу, которая дается современным миропониманием, и если вспомнит она об установленных марксизмом законах производства и потребления, то наш этюд о книжном мастерстве не получит, может быть, ни в чем такого удачного начала, нежели в беглом хотя бы взоре на условия книжного распространения в прошлые времена. В средние века огромные неповоротливые фолианты или расписанные тонко молитвенники, рукописи, переплетаемые в драгоценные металлические, костяные или кожаные переплеты, естественно не могли быть предметом такого обмена, какому оказалась подверженной книга в более новое время. Возрождение, родившее книгопечатание, в начале сохранило для книги старую форму средневековой рукописи. Так же переплетались в свиную кожу инкунабулы <sup>1)</sup> и палеотипы <sup>2)</sup>. Так же рас-

1) «Инкунабулами», т.-е. «колыбельными книгами», называются старейшие печатные книги, изданные в XV веке, когда типографское искусство (изобретение печатания падает на 1430-е годы) находилось еще в «колыбели».

2) «Палеотипами», т.-е. «старопечатными» книгами, условно называются издания XVI века.

пространителем книг был автор или типограф, и так же центром книжного потребления была библиотека, скорее всего частная, а не открытый всем книжный магазин.

Дороговизна и сравнительная редкость книги в эпоху XVI и XVII столетий, хотя их и нельзя сравнивать с средневековыми, сделали то, что книга была невольно индивидуализована не только ее издателем, но и ее собственником. Преподназначена была она, с другой стороны, в очень малой степени для чтения просто. Общая статистика показала бы огромный перевес «серьезных» книг над всеми иными в те два века. И что интересно: книжная внешность откликается на вкус типографа или собственника,— а отнюдь не на содержание



Л. Бакст (1902).—Разбросанная «импрессионистическая» манера рисунка. Удачное использование верхней и неудачное—нижней надписи.



А. Бенуа (1904).—Прекрасный рисунок—но никакого касательства к книге (надпись в пустом воздухе).

книги. Священное писание, юридический трактат, книга по астрологии или эротический роман издаются в одном формате, одной печатью, и,—это пусть будет для нас самым важным,—закключаются в одинаковые переплеты. Ценность произведения печати требует заботы об его сохранности. И переплеты XVI века,—хотя бы

лучшие из них,—знаменитой библиотеки Гролбе,—покрывают книжную крышку правильным узором, очень соблюдающим формат и внешний вид книги, но вовсе не интересующимся ее содержанием. Эти переплеты, может быть, первый достойный нашего внимания документ наружного искусства книги. Они очень ценятся и в настоящее время все почти попали в музеи. Латинская щедрая надпись

на переплетах библиотеки Гролбе гласит, что книга принадлежит «Якову Гролбе и его грузбям». Нечто невыслимое в последующие времена.

Мы, конечно, не собираемся здесь писать историю наружного вида книги. Крупные форматы сменяются мелкими, книга становится дешевле. На весьма любопытных гравюрах XVII и далее XVIII века мы можем увидеть внутренность книжных магазинов той эпохи; они достаточно непохожи на более новые. Покупатели — богатые кавалеры или ученые-собиратели. Они знают, что им нужно. На французских листах Абрагама Босса (XVII в.) и Гюбера Гравело (XVIII в.) (к ним мы возвратимся еще впоследствии) мы видим, как на полках магазинов стоят аккуратно в ряд переплетенные тома, распределенные всего больше, может быть, по форма-



И. Билибин (1906). Слишком щедрая «роскошь» орнамента.





там. Надписи на полках порою отмечают автора или тему. Но чтобы узнать, какая книга по рукою, или какую нужно достать, ее надо раскрыть и прочесть титульный лист. Здесь в заглавии, очень подробном, будет перечислено все содержание книги, авторы ее, ее характер. Не удивляешься, что в этих книгах надо рыться, надо уметь разбираться и тратить на них время. XVIII век, более легкомысленный, чем предыдущий, здесь делу не помог. Книги также все переплетались, и если издательский переплет, естественно более скромный, давал только покрывку для книги, выпуская ее на свет в скромном и прочном рабочем костюме, то утончившиеся вкусы упادочного общества дали пищу искусству целого ряда чудеснейших украшателей книги, вроде переплетчиков Дерома и Пагелу, которые покрывали книги золотым кружевом узора, совсем уже не конструктивного, превращавшего порою книгу в подобие конфектной коробки.

Оставим историю в стороне. Нам важны здесь широкие разрезь и совсем достаточного одного уже противопоставления книги XIX века, — книги буржуазной и демократической, — тому, что было раньше. Замена переплета

обложкой естѣ маленькая революція, на которую не обращали, бытъ может, господолжнаго вниманія. Следствія были чрезвычайно разносторонними, и в настоящее время нам приходится считаться именно с ними. Смысл заключался в том, что единственная раньше забота о сохранности книги уступила место другой: об ее более широком распространении. С одной стороны обложка утешевляет книгу, с другой стороны, повторяя на себе заглавие, способствует более быстрому с ней знакомству. Книга не переплетенная более быстро рвется и теряется. Покупатель, давшій за нее меньшую сумму, не так ею дорожит и в случае потребы легче ее возмещает покупкой новаго экземпляра. Выигрывает чисто коммерческій сбывъ. Но не даром, если первыя книжныя обложки (конца XVIII и нача-



Г. Нарбут (1910).  
«Архитектоническая»  
обложка. Надписи от-  
ведено должное место.

ла XIX веков) были «слепые», т. е. без каких-либо на них надписей, — ускорение самого темпа жизни, самой быстроты движения по улицам заставило издателей идти на лишние типографские расходы, дабы повторением заглавия книги на обложке сделать ее доступнее и заметнее. Только теперь стали возможными уличные витрины, знакомство с книгой издали. Для спешащего в разговороте торговой сумятицы неграмотного европейца эта возможность, конечно, весьма была желательной. И негарадом книжная торговля в XIX веке достигла таких умопомрачительных цифр.

## ТЭФФИ СЕНЬ ОГНЕЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ШИПОВНИКЪ. СПБ.

С. В. Чехонин (1910).  
Удачное использование  
заметной надписи и со-  
держания (семь огней  
изображены в венке).


Но искусство книжной обложки — в чем оно? Рожненное из коммерческой рекламы, разве не должно оно было откликнуться в то же время и на задачу привлечения к книге ее демократического чи-

пателя, мой народной массы, которая всегда несколько тяжела на погѣем и которая неизбежно должна была заменить собою в качестве потребителя книги прежних единичных любителей? Мы подошли к одной из самых горячих проблем сегодняшнего книжного дела и, представляется, должны дать усиленное освещение задачам искусства обложки, как они встали перед нами в общей линии наших рассуждений. Возможно ли установление некоторых теоретических предварительных требований тому, какую должна быть обложка?

Думается, что возможно. Самое техническое мастерство книги, о котором мы говорили раньше и которое, конечно, включает в себе заботы о бумаге и формате, потребует, например, чтобы бумажная обложка была до-



Д. И. Митрохин (1915). Удачное использование надписи, содержания и рамки.



статочной плотности для сохранения книги (ничего менее приятного, чем книги в обложках из совсем тонкой бумаги, которые порою выпускались у нас на свет). А с общей точки зрения теории искусства зрительного, куда войдет и книжное, можно установить и некоторые предпосылки основной оценки обложки, хотящей быть достойною оболочкой для созданного в порядке конструктивности печатного организма. Попробуем их формулировать, заранее указав, что положения наши отнюдь на общеобязательность не претендуют.

Обложка дает возможность увидеть и ознакомиться с книгой издали. Это первая цель самого помещения на обложке надписи или украшения. И с первого же шага явственно, что обе эти возможности могут совпасть или разойтись. Так, сделав из обложки какое-нибудь самое невразумительное пятно, можно «от противного» заинтересовать зрителя, заинтриговать его: «что это за штука?», — настолько, что он неизбежно подойдет и раскроет книгу. Это, сказали бы мы, прежний «эпатирующий», т. е. разгражающий нарочно, стиль, весьма расцветший в последние годы торжества буржуазии, еще не умерший

нине, но, надемся, не имеющий дожить до будущего воплощения наших идеалов. Цель завлечения должна ограничиваться одним: обложка должна быть заметной и привлекательной. Под этим словом мы разумеем не погачку часто очень пошлым обывательским вкусом, а скорее отсутствие чего-либо отпалкивающего. Мы помним, например, изданную во время Балканской войны французскую книгу, на обложке которой была помещена фотография с турецкого офицера, которому болгары отрезали нос и губы. Более отвращающей обложки нельзя было себе представить. Но опасность в том, что в исканиях заметности и привлекательности не легко остановиться. Так, когда обложка делается самоцелью, когда



В. Д. Фалилеев (1919). Гравированная на линолеуме обложка (для журнала) не имеет в себе ничего книжного. Надпись не считается с рисунком.

на ней помещается просто картина или рисунок, когда обложка перевешивает содержание настолько, что книгу приобретаешь ради обложки, а не ради текста, то это всегда вызовет очень правомерный протест со стороны всякого истинного друга книги. Так, в



А. Н. Лео (1920). — Перегруженный верх обложки, не совсем оправданные детали в надписях (между именами авторов буква «и» такой же величины).


совсем иной, но параллельной области театра назрел уже давно протест против гегемонии в нем не актера, а живописца-декоратора. Так, несколько лет тому назад один петербургский революционный книгоиздатель заявил, что книжные витрины достаточно стали напоминать картинные выставки, — и стал обходиться в изданиях своих без какого-либо участия художника. Что было, быть может, уже крайностью.

Утверждаемая нами точка зрения настаивает на том, что произведение искусства тогда только оправдано само в себе, когда оно блюдет свои собственные законы, не хочет перепрыгивать через собственную голову. Мы утверждаем, что картина должна быть картиной, а не рельефом (чем не отвергаются иные, лежащие совсем в другой плоскости, современные искания); что дом, предназначенный для серьезных собраний, не должен по внешности напоминать балаган; что статуя должна быть прежде всего статуей, плакат плакатом и книжная обложка — ни чем иным, как книжной обложкой. То есть: ее автор, ее заказчик и ее потребитель должны помнить, что смысл обложки — все-таки в связи ее с книгой. Первая ее цель — цель сделать книгу заметной — если хо-



А. Арнштам (1920). Запутанность в сочетании букв с орнаментом. Не оправдан равный контур занавеса по краям.





тите рекламная—должна все-таки помнить о книге и об ее содержании. Когда рисует обложку художник, незнакомый даже с общим характером книги, он непоправимо художественно грешит.

Должна заботиться обложка и о другом— дать ознакомиться с книгою издали. Это (первая установленная цель допускает ведь и миниатюрную трактовку) значительно роднит обложку с плакатом. Целый ряд возможных способов дан этой целью. Здесь при известной трактовке допустимы все варианты—помещение какой-либо виньетки из книги на обложке, так что сразу будет дан намек на ее содержание; или, как делалось в старых альманахах, какая-либо эмблема—букет, гирлянда, корзина цветов—даст символический намек на сборное содержание книги; или обложка станет просто иллюстрацией какого-нибудь центрального момента книги; или же, наконец, путем более или менее удачного использования надписи привлечет глаз уже непосредственно к тексту. Мы здесь говорим, само собою разумеется, о серьезных художественных задачах обложки. Мы не считаем такими любимую иностранцами рекламу книги, где даже не на обложке, а на особой

обертывающей книгу полоске бумаги, напечатано: «новость», или «удивительно интересно», или «продано этой книги сто миллионов».

Установленные нами положения пока чисто конструктивны, и вытекают из самой органической цели книги. Но и декоративная сторона не менее заслуживает внимания. Мы можем отметить, что у нас, в России, она превалировала. У нас умели так украшать книгу, как нигде и никогда. Задача художника «обложиста» (в ходу было и такое словечко) была очень интересной. Ему была гана пустая площадь, которую надо было

заполнить — «разыграть» путем помещения на ней заглавия или чего угодно. Рамка, например, требовалась обычно самую логикой книги. Без нее буквы имеют тенденцию распол-



В. Фигман (1919).  
Угачная игра на черных  
пятнах (согласование си-  
луэта и черной надписи,  
сразу видно, о ком речь).


Угачная рамка.

затбсья, и это совсем не значит, что она должна была бытъ обязательно проведе-на по линейке. Задача распределения букв и рисунка по плоскости страницы вставляла перед художником на втором месте. И сколько еще возможностей и решений! Украшать верб можно сотнями самых разных способов. Наши гальнейшие наблюдения возникли, однако, не на основе личного вкуса, а имеют пог собою и теоретический и практический фундамент.

Так, мы утверждаем, что распределение букв и пятен на обложке не должно итти в разрез с книжным форматом; между тем часто рисунок обложки предназначен как будто



Н. А. Тырса (1920). — Пример отрицательный: написание неудобочитаема, расколотая и неконструктивная беспредметность не имеет никакого отношения к книге.



для более широкой или узкой книги. Мы говорили о необходимости соблюдать некую раму, означение правой и левой предельной границы нашего внимания. С этой точки зрения мы считаем удачной обложку первого номера журнала «Печать и Революция», может быть грешащую во многом. Но тот факт, что художник (В. А. Фаворский) сумел сделать первые и последние буквы своих строк черными и прозрачными средние, дает глазу правомерное успокоение. Утверждаем мы также, что если на обложке помещается надпись, то она должна быть удобочитаемой. Иначе мы в ней не видим никакого смысла. Когда, как это в моде именно теперь, буквы футуристически опьянены, летят кривь и вкось, так что глазу становится больно за ними следить, мы готовы против этого протестовать, как и против часто совсем неоправдываемого увеличения или уменьшения букв, чем снова грешат наши современные «левые» художественные течения. И, с другой стороны, обложка не должна заключать в себе слишком много текста. Читать на расстоянии надо только самое главное. Повторение по буквам заглавного листа книги на ее обложке всегда представляется теоретически неоправданным.



ак устанавливаются нами теоретические и практические основы научно-художественного книговедения. Глава об обложках, конечно, нами не исчерпана. Надо было бы рядом практических примеров пояснить многие слишком отвлеченные мысли. Наши иллюстрации с их погнпсиями стараются посылбно приложить к непосредственной практической критике обоснованные выше — такие в сущности простые — положения. Мы могли бы, конечно, чрезвычайно расширить наш очерк в чисто описательной его части, остановившись хотя бы на искусстве обложки в современной России. Нам представляется, однако, что эта тема несколько выходит за пределы нашего этюда, и что отзывы наши о



П. В. Абрамов (1921). Удачное использование типографских средств (узорность букв «РСФСР») Удачная рамка. Внизу слишком много печати.

творчестве многих именитых художников книги, даваемые в подписях наших репродукций, лишь предвещают будущее истинное исследование, здесь являясь лишь вспомогательными примерами. От некоторых только мнений трудно нам воздержаться в данный момент. Сегодня у нас наиболее популярными мастерами обложки являются петербургские художники: С. В. Чехонин, Д. И. Митрохин, А. Н. Лео. — Сравнение между ними напрашивается слишком настойчиво. Чтобы быть совсем кратким: Чехонин — несравненный мастер декорации книги, и как таковой оказывает на других явное влияние. Но в его обложках всегда «околичности» наиболее важны; надпись, букву, шрифт и даже содержание лучше ощущает Митрохин. — Весьма выдвинувшийся за последнее время



Б. Зворыкин (1921).  
«Деловая» обложка.  
Удачное сочетание  
надписи с рамкой.

А. Н. Лео не достигает, по нашему мнению, высокого уровня двух предыдущих мастеров. Обложки его работы всегда (немножко!) все-таки второй сорт. Так, любимые и характерные для него росчерки около заглавия—ведь явно заимствованы из старых гравированных титулов.—Можно ли от Лео ждать еще чего-либо в будущем?



М.В. Добужинский (1920).  
«Современный» стиль.  
Разорванная, требующая,  
чтобы ее искали, надпись.

А вкратце позволительно было бы так формулировать наши взгляды на современное положение искусства обложек. Оно, искусство это, еще не сказало своего не только последнего, но и лучшего среднего слова. Совсем не исчерпаны до конца три основные технические способа обложки: чисто графический, линейный, одноцветный; живописный или красочно-графический, которому в Германии дано уже сколько угодно вы-


дающихся примеров, и, наконец, чисто типографский. Еще больше грешат современные,



В. А. Фаворский (1921).  
Впечатление общей связности текста достигнуто при отсутствии рамки тем, что крайние буквы темнее средних. — Ни одно из пятен нельзя сдвинуть без ущерба общей оригинальной композиции.

русские особо, мастера обложек в том не скажем, что, может быть, лучше всего было бы назвать «стилем» обложки, ее чудесным и полным соответствием с книгою. Нам, как читателю, является совершенно ясным, что легкий, грациозный какой-либо рисунок нельзя поместить на обложке книги грандиозно-трагического содержания.





Что нельзя дать обложку для научной книги в тех же формах, как для сборника легкомысленных стихов. Что нельзя безнаказанно переносить рисунок обложки с одной книги на другую, ей совсем не соответствующую по теме, как это, однако, делалось у нас неоднократно. Сколько грехов! Когда мы замыслили только что беглым очерком означить историю обложки у нас в России хотя бы за последнюю четверть века, то остановились в сознании большого бессилия. Материала слишком много — и так мало безукоризненного! Опубликованная несколько лет тому назад в Петербурге книга, посвященная «Русской графике», по нашему мнению, не попала в должную цель, оставив без обоснования самые принципы оценки книжной внешности. И история книжной нашей графики тоже далека еще от ясности. Мы отметим здесь уже в самом начале, что возрождение русской «красивой» книги, которое нами все-таки было недавно пережито, имело свои корни в Англии Бергслея и, может быть, еще ближе — в Германии. В настоящее время русская книга стоит на большой сравнительно высоте. Не огаренности, а внешних средств не хватает нам, бумаг и красок и типографских машин.

Мы все же не считаем себя в праве окончить эту главу наших очерков книжного искусства без отклика на один нами выставленный в начале вопрос: нужна ли книге красота? Ведь заметной и привлекательной и понятной издалека для будущего потребителя книга может стать и иными путями. Мы уже говорили об отрицательном пути, но и чисто эстетически одним шрифтом, без всякой нарочитой «художественности» книга может произвести все достоинственное впечатление.

Стоило бы только задать вопрос о «красоте» немного еще времени тому назад, — и замахали бы руки, и заболтали бы языки. Этот термин почти запрещен и слишком, конечно, искажен. Но мы будем очень кратки. Современное искусствознание полагает,



ВЛАДИМИР  
БОЛЬШИНОВ

## СПАРТАК



Н. Н. Вышеславцев (1921).  
Неограниченность поля  
с боков и неравномерность  
букв.



что «красота» есть понятие слишком относительно-субъективное, чтобы им можно было по-старому жонглировать. Мы пришли к иному: к поискам эстетической ценности, которая не есть обязательно «красивое», но всегда выразительно-сильное. Этого мы и будем в праве требовать от внешнего вида всякой живой книги. И поскольку мы знаем, что выразительное всегда достижимо только путем искусства,—искусство, художественное творчество книги, и есть та цель, к которой мы стремимся.



III  
ИЛЛЮСТРАЦИЯ



«Самое драгоценное место на свете — это седло коня; самый лучший собеседник в наше время — книга».

Аль-Мутанабби (X в.).





нига создана. Труд наборщика и печатника выполнен: организм готов. Издатель или автор, — или еще кто, заинтересованный в сбыте книги, — позаботился об ее наружности: обложкой нарядной или строгой, скромной или кричащей привлекает наш взор к себе книга. Основная цель достигнута: книга нашла себе дорогу к ее потребителю, — вот она в руках читателя. И новые проблемы возникают перед исследованием ее судеб: о новом искусстве приходится вести речь.

Искусство чтения, как таковое, лежит вне нашей темы. Когда мы рекомендуем себя как человека грамотного, мы этим вовсе еще не доказываем, что умеем читать. Складывать из букв слова умел и Гоголевский Петрушка. Поскольку искусство, всякое, есть прежде всего творческая организация любого процесса, то и чтение может (и должно) нуждаться в такой организации. Под искусством чтения (о нем говорили уже достаточно умные люди, и люди умные не ослобо, как известный французский академик Э. Фегэ) будем подразумевать для простоты некое умение




особо верно извлекать все, что может дать содержание книги. Здесь надо, конечно, не только знать, что означают слова. В любой статье, в любой книге, какого бы она ни была содержания, есть места более и менее нужные, больше или меньше ценные мысли, образы, слова. Их найти — не с первого раза иногда возможно. Только специально ученые сочинения, дающие формулы не для чтения, а для заучивания на память, и, на другом полюсе, произведения поэтические являются книгами, где каждое слово обладает равной ценностью. Представляется, что как статьи общего характера, так и произведения, входящие в необозримую область «беллетристики», обязаны иметь в себе менее важные места, как бы подготавливающие восприятие читателя к существенному. Уметь читать — означает в силу этого «умение опускать». — Да не ужасаются грузыя книги: мы чрезвычайно уверены в том, что время толстых, рассчитанных на чтение медлительное, старых книг, бесповоротно ушло. Нам некогда их читать. Из этого афоризма не следует крайний пессимистический вывод о «смерти книги». Книга будет перерождена: давно пора. Спасение придет со стороны читателя, ко-



торому, конечно, поможет делатель книги. Читатель научится чтению; то-есть приобретет умение в доступное ему время «пробежать» книгу,—не потеряв ничего ценного в том, что в ней есть. Художник книги сумеет обратить его внимание на то, что никоим образом нельзя опустить. Книга есть дорогой друг человечества в его пути вперед. Но обычно под этой фразой молчаливо подразумевается всякий: друг часов отбыха, медленных, не заполненных ничем, минут досуга и праздности. Может быть это и было верно—в прошлом, совсем недавно. Но наша действительность вопиет против такого отсылания книги на заворки трудового дня. Наша мечта—сделать книгу спутником человека во все минуты его жизни. И мечта эта не утопична. Если наши изыскания на этих страницах достигнут хотя бы десятой доли той основной цели, к которой направлены они,—то новое уважение и интерес к книжному делу будет их результатом...

Искусство чтения, повторим однако, все же остается вне нашей темы. Ибо его проблемы должны решать психолог, социолог, статистик, исследователь духовной жизни и жиз-





ни социально-экономической. Нам достаточно констатирования факта, что искусство чтения есть, чтобы перейти к вопросу, который нас наиболее интересует: что же должен сделать художник книги для помощи читателю, — о чем мы уже должны были упомянуть только что.

Вопрос об украшении книги нами ставится, таким образом, в связи с ее первичным производственным замыслом, и чтобы не было недоумений у читателя, да будет позволено здесь же указать две возможные точки зрения на эту тему.

Книгу возлюбило человечество любовью до конца прочной. Любовь к книге, «библиофилия», которая порою вырождается в «библиоманию», как это ни странно, ведет зачастую к явлениям и взглядам, в корне противоположным первичной цели печатного искусства. Так, друзьям моим, библиофилам, нечего закрывать глаза на то, что мы любим книгу совсем иррационально, не думая о ценности ее содержания, любим ее за ее красоту, редкость или за те ассоциативные связи, которыми она порою богата. — Помилуйте, эту книгу, этот вот самый экземпляр моей библиотеки

---

держал в руках Пушкин! Вот пометы его на полях!— Книга самая ничтожная может так




А. Агин (1846).— Плюшкин из «Мертвых Душ». — Иллюстрация — символический портрет.

стать своеобразным фетишем.— А книга «красивая»! Вот она— в безукоризненном «любительском» переплете, с гравюрами, чистенькая, непро-



А. Мендель.—Иллюстрация к «Истории Фридриха Великого» (1839—42)—к эпохе и событиям, не к тексту книги, как таковой.



нутая—да разве я позволю, например, дать ее кому-либо на прочтение? Разве я стану вообще... ее читать сам? От чтения, самого процесса разворачивания и перелистывания книги, она ведь неизбежно теряет этот свой нетронутый вид. Да я ее лучше спрячу под десяток обложек и переплетов, вложу в одиннадцатый коробок, буду из глубин шкафа вынимать только для редкого показывания таким же bibliофилам. И все, что мы здесь описываем, есть явление самое распространенное. Порою даже задумываешься: кто же истинный друг книги—читатель или этот ее собственник? Так диаметрально противоположными оказываются их интересы. Оговоримся еще. Это отношение к книге, как к неживому предмету, который можно взять в руки, полистать, посмотреть, но не больше, есть отношение своеобразно оправданное. Именно оно выдвинуло в книге сторону ее профессионального мастерства, именно оно ведет к созданию музеев книги, где положенные в стеклянных витринах старые книги, которые никто все равно бы не стал читать, выполняют свою иную роль—учить делателя новой книги его искусству.

Но наша точка зрения на книгу определена  
изначала иными принципиальными воззрениями.  
Мы считаем—открывая какую заново Амери-  
ку!—что кни-  
га прежде всего  
создана для  
чтения, и что,  
поскольку  
речь идет об  
участии  
художника-  
изобразителя  
или декорато-  
ра в «убран-  
стве» книги,  
диктоваться  
ему условия  
должны прева-  
лирующими  
этими инте-  
ресами потре-  
бителя книги.  
Разберемся  
поглубже.



А. Шерер (1920). — Иллюстрация  
к «Ревизору». — Важен общий дух  
совпадения с писателем.


В каком отношении нужна читателю помощь при самом процессе чтения? Ряд чисто условных приемов при передаче речи письмом является началом. Так, сюда относятся все наши типографские значки, вопросительные, восклицательные и прочие. Остановимся, раз став на этот путь, трудно. Испанские книги, как известно, особым опрокинутым вопросительным знаком обозначают также и начало фразы соответствующего построения, чем бесспорно облегчается чтение. Все кавычки и шпиги относятся сюда же. Но это все—условности письма вообще. Книга, как таковая, должна откликаться на нужды читателя в том пункте, о котором уже шла речь: найти средство для задержания его внимания на наиболее существенном месте, если вообще оно является желательным. Ряд приемов здесь общеизвестен. Так, важные слова могут быть напечатаны в разбивку, курсивом, иным шрифтом. В старые времена в молитвенниках имя Бога писалось всегда золотыми буквами. Все это достижимо чисто типографским путем. Несколько дальше уводят нас иные приемы. Сравнительно недавно



в некоторых местах Европы, преимущественно во Франции, весьма увлекались возможностью отклика с типографской стороны на содержание текста также и другим способом. Так, вполне серьезно было предложено при описании того, как, например, всходит на лестницу герой повествования, печатать это место строчками неравной длины, которые бы своим внешним видом вызвали в читателе представление о погубе по ступеням. Можно также чисто типографски передать впечатление морской качки или скачки с препятствиями,—стоит только «вырвать буквы слов из-под тираны прямой строки». Но, несколько более приближая нас к основной теме данного этапа нашего исследования, эти попытки не решают всех возможностей ее.

В чем читатель нуждается? Прежде всего в ясной форме, в какую была бы влита содержащаяся в книге мысль. Но достаточно ли для мысли форм речи? Все ли можно выразить словом?

Именно здесь мы и встречаемся с искусством, которому крайне в эстетике не повезло, которое до сих пор не получило себе точных норм, с понятием, в которое вкладывается



Иллюстр. к комедии Теренция—XV в.

смысл самый разнообразный. Мы имеем в виду иллюстрацию. Что только не понималось под нею!—Известная работа по психологии искусства, «Эстетика» Р. Гаманна, под



иллюстративным искусством понимает все сюжетное искусство вообще. С другой стороны, словоупотребление обычной библиофилии считает иллюстрацией всякое книжное украшение. Нам приходилось раньше неоднократно указывать на всю неправомерность такого расширения понятий. Иллюстрация есть прежде всего выявление средствами изобразительных искусств того, что путем слова выявляется в



Г. Б. Грин.—«Поклонение волхвов» (1511).—Гравюра на дереве.

печати и письме. Вся разница иллюстративного искусства от искусства изобразительного может быть сведена к тому, что иллюстрация так относится к произведению иного искусства, как это иное искусство относится к

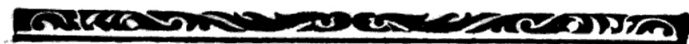
lehem und die Geschichte sehen, die da ge-  
schehen ist, die uns der Herr kundgetan hat



Und sie kamen eilend und fanden beide,  
Maria und Josef, dazu das Kind in der  
Krippe liegen.  
Da sie es aber gesehen hatten, breite

Р. Кох — «Поклонение волхвов». — (1920).  
Гравюра на дереве.

природе. Писатель, например, описывает в своей книге человеческий тип на основании того, что видел он и слышал, и испытал в личной встрече



с природною действительностью. Иллюстратор рисует тип этот на основании данных книги, до конца поверив в несказанную правду художественного образа, созданного книгой. Он может или нет подкреплять свое представление личными наблюдениями над теми же природными истоками, которые вдохновляли и писателя. Мы имеем в истории книжного искусства примеры и того и другого. Типом иллюстратора-художника, который базировал все свое искусство на тексте писателя, является хотя бы известный иллюстратор «Мертвых Душ» Агин. Он гоголевского Плюшкина, конечно, не видел в той действительности, которая побудила Гоголя создать именно этот, именно такой образ. Но несравненной убедительности гоголевского текста Агин подчиняется так покорно, что, относясь к произведению литературы, как к самой яркой действительности, он рисует скорее не иллюстрацию, а портрет некоего живого Плюшкина, в свою очередь убеждая всех читателей, что иным Плюшкин не мог быть, настолько, что все дальнейшие иллюстраторы Гоголя могли только повторять нарисованную



А. Босс (XVII).—Любители книг эпохи Людовика XIII. (Часть гравюры резцом).

---

Агиным фигуру \*). Типом художника иного, который хочет исполнять в иллюстрациях своих работу, параллельную с автором текста, является знаменитый английский рисовальщик Физ (Хаблом Броун), друг Диккенса, который вместе с романистом считал долгом посещать тюрьмы, рынки и школы, трактиры и общественные собрания, и иллюстрации которого к книгам Диккенса, в силу этого, полны целым рядом наблюдений, которых нет в книжном тексте, подробностями быта, которые делают рисунки ценнейшими историческими документами. Или Адольф Менцель: его рисунки — не к книге, а к эпохе.

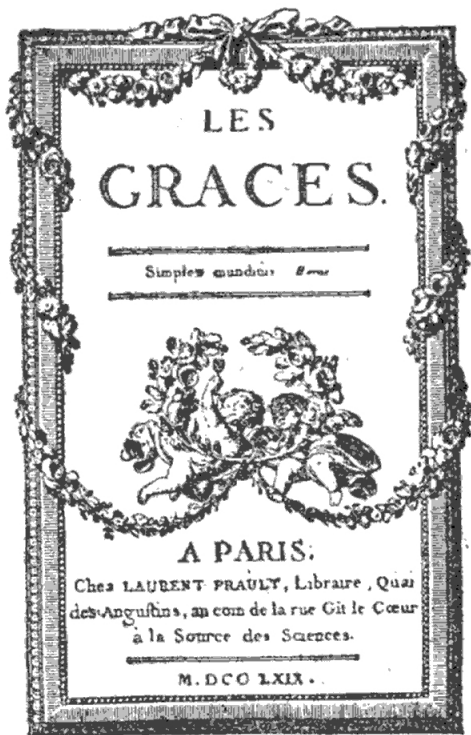
Ясно, какие цели преследует эта иллюстрация. Она дополняет образ, полученный от чтения, четкой формой изобразительного искусства. Неясным у читателя зрительным представлением она дает осязаемую — организованную — форму. Она организует представление, и через то, и сознание читателя. Здесь не перечислить всех разновидностей ее значения. Раньше можно было очень часто слышать голоса, утверждающие ненужность такой (ре-

---

\*) Срв. превосходное исследование К. С. Кузьминского «Художник иллюстратор А. А. Агин», М. 1913.



Г. Гравело.—Библиофилы XIII века.—Гравюра из собрания сочинений Корнеля.




Ж. Моро Младший. — Титульный лист. — Гравюра на меди (вверху) и набор (внизу).

листоческой) иллюстрации. Доля правды в протесте еств. Художник может образ, данный в книге, «воплотить» до такой степени



жизненности, что он будет почти тиранически давить на воображение читателя. Слишком «реалистической», поэтому, иллюстрация этого типа не должна быть: нет ничего менее приятного, нежели в книге художественного содержания встретить, например, точную фотографию лица, с которого списывал своего героя писатель. Здесь требования художественной и научной литературы решительно расходятся. Для научной книги иллюстрация должна дать максимальную точность. Для художественной—она обязана оставить известное количество «свободного места» для применения собственного воображения читателя. Наука об искусстве знает ведь очень хорошо, что количество испытываемых нами от художественного произведения наслаждений находится в связи с той долей личного нашего творчества, которое мы вносим в восприятие искусств.— Но, как и все остальное, и воображение читателя нуждается в организации. Именно здесь чудесным руководителем, педагогом, просто другом-толмачем, но и агитатором, но и проповедником может стать иллюстратор. Так, по существу, вся так называемая религиозная живопись является иллюстрацией на темы





Библии. Иные иллюстраторы великих поэтов, Данта и Шекспира, в свои рисунки вкладывают порою содержание огромного значения, являясь толкователями текста такими, как никакой ученый. — А что организация восприятия необходимо, доказывается хотя бы совершенно неизбежными повторениями иллюстрирования одних и тех же книг в разные поколения. Гоголя иллюстрировало «реалистически» его время. Наши дни, в «Мертвых Душах» и «Ревизоре» выходящие ярче всего огромной глубины грусть и скорбь о стране, над которой воцарилась «свинья в ермолке», в иллюстрациях своих неизбежно будут подчеркивать эту символическую сторону Гоголя. С этой точки зрения совсем недавняя (1920 г.) иллюстрация к «Ревизору» современного немецкого рисовальщика Шефера поражает своей неожиданной остротой. Мы не спрашиваем, как раньше, «какое место» иллюстрирует художник. Наш вопрос — о том, правильно ли им уловлен дух литературного памятника. С этой точки зрения нам понятен и Обри Бергслей, такое влияние оказавший на современность, и его преемники, и острейший Бергслея Сомов.

Понимаемое так, искусство иллюстрации



становится неожиданно близким иному большому искусству: театру, от которого также требовали раньше зависимости от литературы. Как и театр, изобразительная иллюстрация есть искусство, имеющее все права на то, чтобы быть самостоятельным.





Ге же осталась за всеми этими соображениями книга?—Наше понимание иллюстративного искусства вообще очень естественно заставило нас нарушить рамки книжного организма. Иллюстрация, как художественный принцип, одновременно уже и шире границ книжного искусства. Но, книгой рожденная, к книге возвращается иллюстрация. Вне книги—она не необходима, хотя—всеконечно!—давно вне книги живут и Фауст, и Дон-Кихот, и кто еще из воплощенных до конца героев. Но как «сопровождение текста»\*) или как его толкование только в книге иллюстрация заживает свою полную жизнь!


Какою?—Мы почти не говорили до сих пор о том, что, входя в область того чудесного печатного организма, который именуется книгой, изобразительное искусство, если оно хочет быть честным, должно подчинить себя логике книжной формы. Ибо у всякой книги, которая ведь все-таки есть комбинация покрытых печатными буквами бумажных

---


\*) Термин впервые употреблен В. Ветцольдом в его «Введении в искусство» (1912. Готтов. русский перевод).



Г. Дорэ.—Иллюстрация к «Гаргантюа» Рабле (1854).  
Великолепная фантастика и общая декоративность  
композиции.



страниц, естъ свои границы, которые нельзя нарушать. Так, если в книгу оказывается необходимым ввести рисунок, то рисунок этот никоим образом не должен «убивать» страницу каким-либо ухищрением хотя бы перспективы, которая возбуждает ненужную иллюзию глубины, или слишком большой пластичности, которая также нарушит плоскость бумаги. Мы неизбежно приходим к требованию некоторой условности для того искусства, которое хочет уживаться в книжном организме. Так, с известной точки зрения, лучшими внешне иллюстрациями, может быть, навсегда останутся те, которыми в изобилии снабжены старопечатные книги. Наш пример иллюстрации XV века к комедиям римского поэта Теренция, переиначенного на немецкий позднесредневековый лаг, очевидно удачно поясняет эти требования. Стоит обратить внимание на диковинную перспективу изображенного города. Дома как будто не уходят вдаль, а лезут вверх. Если мы спросим зачем—ответом будет (бессознательное) считанье с логикой бумажной страницы, плоскости которой нельзя нарушить, равно как и указание на получаемый довольно диковинный ли-




нейный узор. А о совпадении с текстом заботятся погниси пог ногами действующих лиц, введенные в самый рисунок.

Поскольку изобразительное искусство идет навстречу книжному содержанию в темах иллюстрации, идет оно—должно было оно идти, подчиняясь единой конструктивной воле чудесного времени,—навстречу и самой книжной структуре. Иллюстрация к Теренцию—великолепный пример классической линейной ксилографии, которая ведь допускает подобно буквенному набору выпуклое печатание на одном и том же станке. Но все же «Теренций»—гравюра на особой странице и с самым текстом не связана. Эта связь устанавливается совершенно безукоризненно в следующих наших примерах. В странице из напечатанной в 1511 году благочестивой книги «Вертоград души» с гравюрами Г. Бальдунга Грина совпадение самого пятна, даваемого ксилографией, с тем, который дан набором, получалось естественное и свободное. Правда, на счет интереса к теме иллюстрации... «Поклонение волхвов» всем намозолило глаза и нового не дает ничего. Здесь интереснее пример следующий—самого нового времени—страница



Г. Джонс.—Иллюстр. к стихотворениям Мильтона.—  
Внешне—погрязание старой ксилографии, внутренне—  
! попытка в зрительный образ облечь настроение.



с тем же сюжетом, вырезанная на дереве Рудольфом Кохом в 1920 году. Как много утекло воды за 400 лет! «Священная» сцена стала просто декорацией.

Исследованный путь искусства изобразительного к книге был нами прослежен с одного конца, — если можно так обозначить его, — идеологического. Совсем иной подход обусловлен тем, библиофильским, который отправляется от книжного украшения, начинается с винетки и заставки. Здесь необходимо несколько — осторожных! — предварительных слов. Да не сергятся на еретика правоверные книголюбы. Наше течение рассуждений приводит к совсем особым переоценкам.

Поскольку есть чередование конструктивного и декоративного принципов в течении стилей и мироощущений, вслед за Возрождением начинается время, определенно порвавшее связь между книгой и читателем. Вместо этого последнего мы видим влюбленного во внешность книги изысканного собирателя (— полюбуйтесь снова на кавалеров Абрагама Босса! —), требующего от книги не органичности замысла, а всего того «букета» тонких и острых впечатлений, которые только



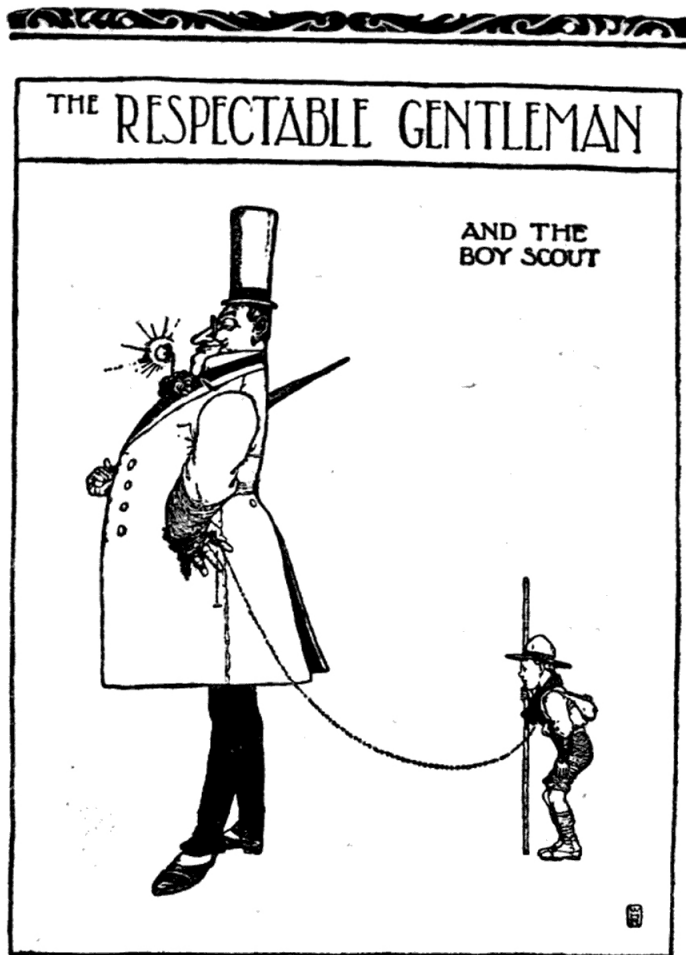


и делали ему приемлемою грубость жизни. Книга не украшенная — теперь уже нечто немислимое. В восемнадцатом веке на службу ей призваны все искусства, — за исключением единственно, может быть, нужного умения достигать единства плоти и духа, не формы и содержания, а трудового процесса и полученного результата. Конечно, книга XVIII столетия безукоризненно соответствует сути времени. Она бесконечно изящна. Каждая буква — шедевр типографского вкуса. Но как чувствуется, что не глаз пылливо спрашивающего, а, наоборот, — снисходительно рассеянного читателя скользит по этим страничкам! Глаз, которому надо развлечься. Глаз, который не может обойтись без заполнения пустого места любой страницей вишневкой — цветком, любовной парочкой, гирляндой, букетом. Культ заставок и концовок идет с этого времени. Никак не связанные с текстом книги, и на форму ее откликаясь не конструктивным входением в книжный организм, а дополняя его, подобно тому как легкомысленные интермедии порою должны были развлечь театрального зрителя в антрактах трагедии, книжные




украшения восемнадцатого века подтверждают свою неорганичность также и своею техникой. Они в большинстве случаев вырезаны в металле, т.-е. требуют совсем другого принципа печати, чем выпуклый буквенный набор. Когда, как в нашем примере титула Моро Младшего, буквы вырезаны тем же резцом, как самая винетка, — единство, и очень прелестное, налицо. Но в теле бумажного организма напечатанная особо иллюстрация и, вдавленная в бумагу гравюра на меди заставляют очень сожалеть о конструктивных временах. Как в непреложном зеркале, отражается в книге течение мировой жизни человечества, — что поделаешь! И жизнь XVIII века — тот же Гравело — чудесная театральная пантомима, кокетничая — это мы уже знаем — на вулкане грядущих революций с собственной гибелью.

Следствием было — когда вслед за эпохой чистой декоративности после большой и умной рациональности XIX века, после чисто интеллектуальной фантастики почти гениального Гюстава Доре — в наше время наступила эпоха синтеза, — что от иллюстрации потребовали «декоративности», как и от украшения книги — конструктивности. Мо-



В. Г. Робинсон.—Юмористическая иллюстрация.—  
Сатира на английскую плутократию.



жет быть, поэтому книга, как произведение искусства, никогда не стояла на такой высоте, как теперь—там, где умеют ее понимать, где ценят мастерство в книжном делании.— Совершенно не случайным оказывается, с точки зрения этих синтетических изданий, возврат XIX века к деревянной гравюре, правда, после реформы гениального англичанина Бьюика (он добился от деревянной доски новых эффектов путем ее иного приготовления), совершенно измененной. Неслучайным оказывается, что современные иллюстраторы, как серьезный английский рисовальщик Гарт Джонс в графике своей, выполненной цинкографически, стремится к впечатлениям старой гравюры на дереве, а другой рисовальщик английский с оттенком юмористическим, Гис Робинсон, странным образом перекликается с ранней иллюстрацией Теренция условностью своих линий, отказом от изображений пространства на плоскости.—Иллюстрация может быть одновременно и пояснением текста,—не все ли равно, что именно выделяющая—поэтичность или сатиру,—но и украшением книги, радостью для глаза, чисто физиологической. Не произойдет ли именно здесь слияние двух противных



В. Н. Масютин.—Иллюстрация буквы  
к собственному роману. Гравюра на  
дереве.

принципов — конструкции и декорации, о которых мы говорили уже неоднократно?

Наша тема, мнится, неисчерпаема. В конце нам хотелось бы остановиться на одном моменте, которого мы еще не касались. На иллюстрацию надо — хочется — порою заставить смотреть читателя текста. Сделать это абсолютно неизбежным можно только одним путем: слить иллюстрацию с буквой

так, чтобы не знали мы, где кончается одно, где начинается другое. Или сделать то же с иллюстрацией и какой-либо заставкой.— Нам приятно отметить, что именно эти задачи стояли перед молодым русским искусством. Один из замечательнейших русских иллюстраторов вообще, В. Н. Масютин в своем примере дает полное слияние буквы и изображений сцены. В. А. Фаворский, которому также одно из первых мест обязано отвести рус-



А. А. Экстер.—Рисунок буквы (не знаем какой). Из «Записок режиссера» А. Таирова.

ское искусство графики, вызывает в памяти, может быть, самые чудесные из всех иллюстраций—виньетки века романтики, комбинируя иллюстрацию с заставкой. Цель этой последней в общем чрезвычайно проста: неким карнизом увенчать верх печатной страницы, дать предел нашему скользющему по поверхности



## ПРЕКРАСНАЯ ИМПЕРИЯ

В. А. Фаворский.—Иллюстрация-заставка к сказкам Балъзака. Гравюра на дереве.

бумаги глазу. Но почему бы не совместить эту желательную, может быть чисто физиологически, остановку зрения с тематическим моментом книжного содержания? И если наша проповедь конструктивного «да», сказанного всем разновидностям искусства книги, которое нами в конце формулируется как искусство для читателя, имеет пог собою реальные основы, то только с покачиванием головы должны мы будем посмотреть на букву, нарисованную талантливой А. А. Экстер: ибо ей не хватает, пожалуй, только одного условия, чтобы быть приемлемой,—правда, условия, которое поистине есть «conditio sine qua non» — удобочитаемости...

Наши очерки могли бы продолжаться до

---

бесконечности. Наши примеры могли бы быть умножены тысячекратно. Искусство книги — большое и трудное искусство. Ему учиться и его ценить — долг каждого грамотного человека. Даже больше. Ведь и неграмотному кое-что расскажет простая «картинка в книжке». Работа над повышением уровня книжного мастерства да будет признана одною из самых неотложных культурных задач текущего момента.



А. Девериа (1829). — «Романтическая» иллюстрация. — Совпадение декоративности с верностью тексту.





## СОДЕРЖАНИЕ:

	Стр.
I Печать . . . . .	3
II Внешность . . . . .	29
III Иллюстрация . . . . .	65





## СОДЕРЖАНИЕ:

	Стр.
I Печать . . . . .	3
II Внешность . . . . .	29
III Иллюстрация . . . . .	65







IN CASE

