

Сборник материалов программы
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2013



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Музей В. В. Набокова

Сборник материалов программы

**ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

2013

Санкт-Петербург

2014

Периодическое научное издание
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ №2

ISBN –

ISSN –

*В оформлении обложки
использована работа Г. А. В. Траугот*

Иллюстрированный сборник научных статей по результатам конференции «Трауготовские чтения». Конференция проходит в рамках программы, посвящённой проблемам книжной иллюстрации и культуры книги в целом. Программа даёт возможность специалистам различных направлений вместе обсуждать актуальные вопросы жизни книги, её развития, новых технологий, истории и т. д.

Официальный адрес программы:
traugot.readings@gmail.com

© Авторы статей, 2013

© СПбГУ, Музей В.В. Набокова, 2014

Эраст Давыдович Кузнецов

О ДВУХ МОДЕЛЯХ СУЩЕСТВОВАНИЯ КНИЖНОГО ИСКУССТВА

Каждый, наблюдающий более или менее внимательно за состоянием и развитием отечественного книжного искусства, согласится, что на рубеже XX и XXI веков оно претерпело изменения, причём очень сильные и, очевидно, необратимые. Переменилось само понимание сущности этого искусства, можно сказать, его «модель». До недавнего времени существовали две такие модели, противостоящие друг другу: западная и наша, возникшая в советскую пору.

Западная модель представляет собою систему, сложившуюся в течение длительного времени. В её основе лежит анализ реальных ситуаций бытования книги в обществе: жанр, тематика, читательское назначение, характер практического использования, необходимая степень участия в её создании художника и характер этого участия,

условия и способ её распространения и сбыта – последнее, очевидно, более всего, потому что модель эта была порождена рыночным обществом и обслуживает его. Она рационально обоснована, проверена и подкреплена долгой практикой и функционирует вполне успешно. Она представляет собою последовательную, тщательно разработанную систему, основанную на началах прагматических и рациональных. Все выпускаемые книги группируются по их потребительским (то есть товарным) характеристикам, и каждая группа требует для оформления своего подхода и, соответственно, узкого профессионала. Не каждый из таких профессионалов может быть назван художником в точном смысле, но каждый делает именно то, что требуется в данном случае.

В большинстве книг таким профессионалом выступает дизайнер, оперирующий хорошо обоснованными и проверенными на практике схемами и комбинациями схем разной сложности и степени проявления индивидуального начала – от стандартных до уникальных. В книгах массовых (в том числе и детских) – художник-график (изобразитель, «картинчик») того или иного уровня, четко ориентирующийся в своих обложках и картинках на вкусы потребителя. В книгах библиофильских и родственных им, предназначенных не столько для чтения, сколько для любования, коллекционирования и дарения, – художник признанно высокого уровня, часто к книге как таковой никакого отношения не имеющий и лишь одаряющий её блёстками

своего дарования (при посредничестве того же дизайнера).

Подобное положение дел совершенно естественно. Надо напомнить, что в течение долгого времени книга создавалась руками не художников, а ремесленников разного профиля, работавших по законам своего ремесла, по ясным и рациональным «правилам», и это не мешало возникновению шедевров книжного искусства. Художника в точном смысле слова в книгу допускали редко и на строго оговоренных условиях. Эклектичность и бесформенность книги второй половины XIX века как раз и была связана с экспансией художников, принёсших в неё своеволие, присущее их роду творчества.

В нашей стране подобной модели вообще не существовало; она только начинала складываться на рубеже XIX и XX веков, с развитием и укреплением капиталистических отношений, но процесс этот был прерван Октябрьской революцией. Наша книжная продукция представляла собою массу, не систематизированную ни по типологическим свойствам, ни по творческим подходам. Советский строй, в принципе расположенный к жёсткому наведению порядка во всём, выпускал разнообразные ГОСТы, в которых регламентировались параметры изданий, однако механизм бюрократический оказывался бессилён там, где должен был срабатывать рыночный, и система не возникала.

В искусстве книги не существовало у нас и рационального разделения труда. Центральной оказывалась расплывчатая фигура «художника-

оформителя» вообще. Он исполнял графическое оформление и по мере возможностей кое-как разбирался со всем прочим или оставлял это на технических работников, не обладавших должной профессиональной культурой. Между тем этим «прочим» было не что иное, как решение композиционных задач, составляющее основу книжного искусства, по своей природе искусства архитектурного.

Вместе с тем нельзя не видеть, что в нашем книжном искусстве обнаруживался и собственный самобытный подход к делу. В советское время возникла своя модель – не такая развитая и приспособленная к реальности, как западная, а скорее комплекс идей о долженствующем быть, о предполагаемом идеале. Этот идеал был определён, с одной стороны, марксистскими представлениями о коммунистическом обществе, в котором будет осуществлено гармоническое развитие человеческой личности, а с другой – некоторыми традиционными представлениями русского общества, в том числе пиететом перед Словом и перед Книгой как носителем Слова, светочем знания, духовности и гуманистических ценностей. Подобное сращение может показаться парадоксальным, но в советском обществе некоторые черты традиционного российского сознания, в своей основе, так сказать, «добуржуазного», вообще довольно органично соединялись с антибуржуазной направленностью господствовавшей у нас идеологии.

В нашей модели книжного искусства определяющим оказывался взгляд на книгу не как на

предмет купли и продажи и не как на продукт производства, а как на универсальное средство распространения идей и знаний. Этот взгляд широко и настойчиво пропагандировался в повседневной жизни. Достаточно вспомнить распространённые слоганы того времени: «Любите книгу – источник знаний», «Всемирным хорошим во мне я обязан книге», «Книга – лучший подарок» и проч. Пропаганда приносила свои результаты: книга в самом деле была очень важной частью жизни нашего общества.

Идейную основу новой модели книжного искусства составила концепция построения совершенного общества, в котором были бы преодолены противоречия общества, существовавшего до сих пор, и в числе этих противоречий – разрыв между культурой «массовой» и культурой «элитарной», который в XX веке становился удручающим и пугающим в своей перспективе (дальнейшее развитие подтвердило эти опасения). Главным средством художественного воздействия на читателя/зрителя должен был стать осуществляемый в книге синтез слова и изображения. Вот почему книжное искусство у нас мыслилось не столько как самостоятельное, самодостаточное и самоцельное искусство, сколько как одна из форм синтеза искусств – синтеза слова и изображения, объединённых пространственной структурой книги, и главной фигурой оказывался художник-график, способный такой синтез осуществить.

Эстетическую основу такой деятельности давало складывавшееся в отечественном искусстве

середины 1920-х новое отношение к опыту художественного авангарда начала XX века. Зарождалось понимание того, что практика авангарда должна быть освоена и использована, но не для отбрасывания предшествующей традиции и создания нового искусства, принципиально иного, чем прежнее, а для практического обогащения и продолжения этой традиции – создания искусства, говорящего на языке самых новейших достижений художественной культуры, но при этом понятного для широкого круга зрителей и способного их увлечь. Именно такова была охарактеризованная здесь, может быть, с некоторой упрощённостью, общая идея, владевшая многими художниками и приведшая к созданию таких объединений, как «4 искусства» и ОСТ в Москве и «Круг художников» в Ленинграде.

Идеал новой художественной книги, создаваемой при активном участии художника, был, таким образом, очень демократичен: книга не дорогая, не роскошная, достаточно простая в полиграфическом исполнении – иными словами, книга, доступная едва ли не каждому, но вместе с тем представляющая собою соединение высокохудожественного текста с графикой, исполненной на уровне передовых достижений современного искусства – такой, какую не стыдно предъявить самому требовательному критику и показать на любой серьёзной выставке. Это должно было преодолеть давно ставший привычным разрыв между книгой «массовой» (в том числе и детской) и «элитарной».

Эта модель никем и никак не была сформулирована и обоснована в декларациях, манифестах, решениях и проч., как и не была подкреплена организационно. Она формировалась сама собою, в практике многих работавших в книге художников, причём далеко не всегда связанных друг с другом. Далеко не все из них, принявших эту модель, были обуяны идеей строительства социалистического общества – иные относились к ней как к неизбежной реальности, с которой надо как-то сосуществовать. Но возможность обращаться к широкому кругу людей средствами своего искусства и на очень высоком его уровне должна была им импонировать.

Нам незачем стесняться своего книжного искусства, считая его более «отсталым», «провинциальным» и т. п. Критерий «продвинутости» уместен лишь в ограниченных сферах деятельности, скажем, в научно-технических, да и там лишь в каком-то ограниченном аспекте. В сфере гуманитарной, а особенно художественной, он оказывается двусмысленным, скользким. Наше книжное искусство существовало в иной, чем западное, системе координат и оценивалось по иным критериям, но это не лишало его высоких и бесспорных художественных качеств.

В основе его лежали серьёзные принципы: внепрагматический культ Искусства, ориентация на высшие ценности и критерии – универсальные, стоящие над функциональностью книги, даже над книгой вообще, только прилагаемые к её условиям, а также культ Художника, ориентация на твор-

ца, максимально самовыражающегося в создании индивидуального произведения сродни картине, статуе, рисунку и проч. (тиражность книги тут не препятствие, как и в гравюре).

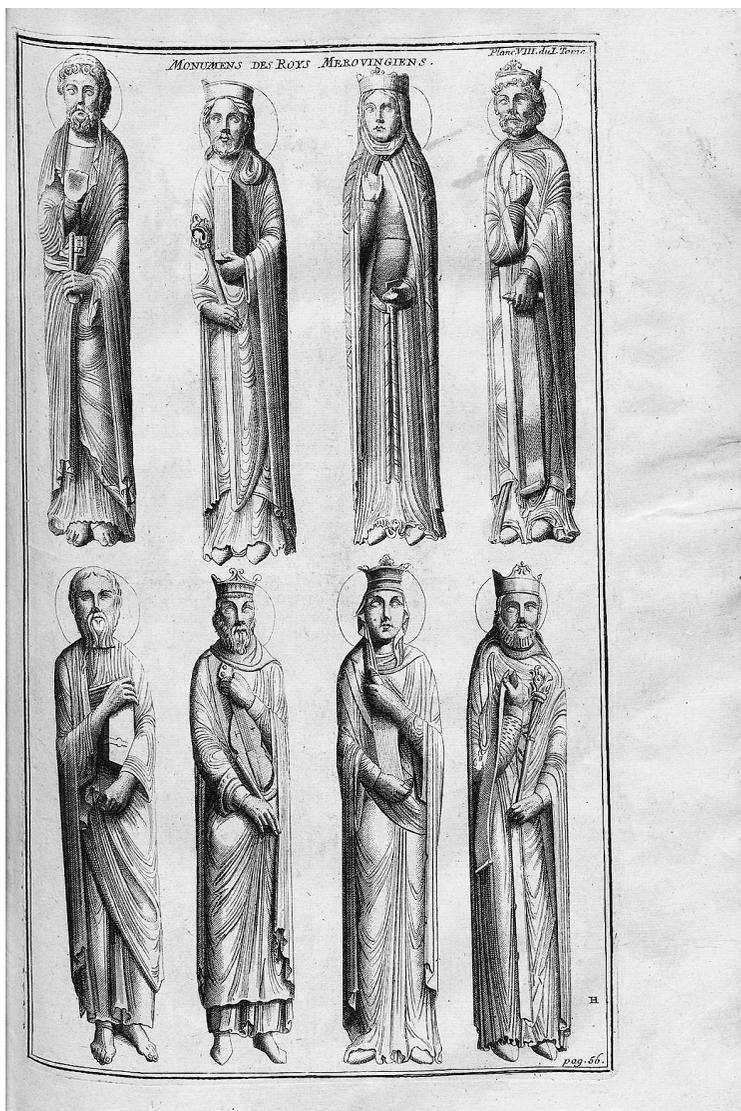
За этими принципами просматриваются и основания более широкие, чем достаточно камерные проблемы оформления книги. Это традиционное для России отторжение от всего рутинного, повседневного, утилитарного и тяготение к прорыву в неизведанное, к постижению, эксперименту. Это и утопичность мышления, причём двоякого рода. С одной стороны, стремление каждую, без исключения книгу сделать объектом для художника-творца, что оказывается тщетным: на все книги творцов не напасёшься, да и большинство книг в творце просто не нуждается. С другой стороны, упование на то, что каждому потребителю это высокое искусство и необходимо, и доступно. Правда, художественная культура, скорее всего, единственная область, в которой утопизм способен приносить доброкачественные результаты, – так было и в нашем книжном искусстве.

Это тяготение к синтетичности, даже к синкретичности, которое так заметно противостоит тенденции современной цивилизации к дифференцированности, утончённой и рациональной специализации. Не разведение разных видов искусства, а сведение их в едином комплексе. Не жёсткое (резвое) разграничение элитарного и массового, а попытка, напротив, их совместить – и попытка, реализованная в многотиражных изданиях, украшенных первоклассной графикой, в

замечательной детской книге, расцвет которой на тридцать, а то и на сорок лет опередил подъём искусства детской книги на Западе.

Это и столь принципиальное для русской культуры почитание Слова, а значит и стремление превратить книгу из функционального носителя и передатчика текста (чем она, по сути дела, является) в орудие его активной трактовки, разъяснения, пропаганды с помощью таких чувственных и действенных средств, как средства изображения.

Сумеет ли мы, ступив на новый путь – неизбежный в сложившейся ситуации – и идя по нему, сохранить хотя бы ностальгические воспоминания о тех ценностях, которыми руководствовались до сих пор, покажет время.



Илл. 1.

Гравюра из книги: Montfaucon B. de. Les monuments de la monarchie française. T. I. – Paris: Julien-Michel Gaudouin – Pierre-François Giffart, 1729

Юлия Ивановна Арутюнян

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ
В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ XVIII – XIX вв.

Концепция истории накладывает на произведения искусства особую печать отчуждённости, заставляя зрителя, воспринимающего «патину времени» как эстетический аспект, интерпретировать артефакт, по образному выражению Л. Н. Гумилева, как «кристаллизованное время». Памятники прошлого становятся тем камертоном, который определяет характер воззрений на ушедшие века сквозь призму определённой идеи исторического процесса, вехами которого остаются архитектурные сооружения. Риторический метод описания произведений искусства, берущий свое начало в античном экфрасисе и академической традиции словесного рассказа, не предполагает созерцания изображения, но ориентирован на подробное изложение, осмысление и истолко-

вание. «Антикварно-риторическое искусствознание» воспринимает памятник как сложную совокупность идей и приёмов. Провозглашая принцип Горация «ut pictura poesis», этот тип сочинения сохраняет свои позиции вплоть до конца XVIII столетия.

Принято считать, что первым трудом по истории искусства, иллюстрации которого соотносились с текстом, было шеститомное издание «*Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4-e siècle jusqu'a son renouvellement au 16-e*» («Истории искусства в памятниках с эпохи его упадка в IV веке до возрождения в XVI-м») Ж.-Б. Серу д'Аженкура. Во вступительном слове автор сформулировал свою позицию: «Источником многочисленных предположений, безосновательных идей и заблуждений, кои мы обнаруживаем в трудах учёных, антикваров и многих других, кто позволил себе оценивать произведения искусства исходя из собственных принципов, является то обстоятельство, что все они пишут и рассуждают о памятниках, которых никогда и в глаза не видели. Настало время покончить с этим. Вместо того чтобы оспаривать возраст того или иного произведения, применяя к объяснению его сюжета свою действительную эрудицию, следует, напротив, объяснить его сюжет исходя из стиля памятника и принципов искусства той эпохи, в которой оно было создано, для того чтобы применить упомянутый метод, основанный на изучении самой сути произведения, разнообразных фактов, обстоятельств работы над формой и языка художника».

Пренебрежение и непонимание, граничащее с безразличием, а то и продуманным уничтожением, – таково отношение к средневековой традиции в XVII столетии. Со времён, когда понятием «тёмные» (Петрарка) или «средние» (Георг Хорн) века стали обозначать период, отделивший Античность от Нового времени, негативное восприятие эпохи, уверенность в упадке культуры «medium ævum» господствует в Европе вплоть до возрождения интереса к готике во второй половине XVIII столетия. Но не следует абсолютизировать ставшее стереотипным мнение: ведь европеец XVII века неизбежно проходит по узкой средневековой улице, останавливается на площади с готической ратушей и молится в средневековом соборе. Эпоха не ушла, недаром негативная риторика нередко прорывается возгласами истинного увлечения и восторга.

Не искусство, а политика становится причиной обращения к средневековой художественной традиции в книжной графике. Образ процветающей монархии эпохи Людовика XIV зиждется на истории, отражением которой и становятся труды по архитектуре прошлого. В сочинениях, посвящённых прославлению царственных особ, нашли отражение средневековые мотивы, задолго до их проникновения в труды по истории искусства и художественную литературу. В книге напечатанное слово, обретая вид строгой констатации факта, перекликается с изобразительным рядом, поддерживающим концепцию автора. Примером подобного рода сочинений следует назвать руко-

писный труд «*Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bâtiments de France*» («Мемуары к истории королевских дворцов и построек Франции») Андре Фелибьена (1619–1695). Том, написанный каллиграфическим почерком, снабжён чертежами, схемами и удивительно воздушными живыми и лёгкими зарисовками, представляющими здания, связанные с французской короной. Сооружения позднего Средневековья и Ренессанса представлены подробным описанием замка в Блуа. Именно на этих листах стилистика готических построек по-своему интерпретируется мастером классицистической эпохи.

Осознавая различие в трактовке фасадов зданий, выходящих в единое пространство торжественной площади, понимая специфику каждого стиля и анализируя специфику пропорциональных и пластических решений, автор тем не менее остаётся в рамках современных ему художественных воззрений. Безусловная уверенность в превосходстве классицистической формы, не мешая видеть определённую привлекательность в архитектуре прошлого, заставляет сглаживать динамичные линии готики и сочность скульптурных форм Ренессанса, внося элемент упорядоченной строгости, логики и простоты в художественное решение каждого листа.

Поколению авторов, живших на рубеже XVII–XVIII веков, выпадет жребий перейти от изысканной утончённой формы элитарного рукописного труда к тиражам печатных изданий, что, естественно, не могло не отразиться на подходе к

интерпретации наследия Средних веков. Самой яркой фигурой этого периода без сомнения можно считать Бернара де Монфокона (1655–1741). Современник и ровесник А. Фелибьена, он посвящает свой труд «*Les monuments de la monarchie françoise*» («Памятники Французской монархии») Людовику XV. Текст, повествующий об истории Франции со времён первых властителей, снабжён развёрнутым иллюстративным рядом. Гравюры исторического и археологического толка (например, представление сцены инаугурации или изучение эволюции форм инсигний власти) сопровождаются изображениями первых французских королей династии Меровингов, в которых безошибочно угадываются фигуры готических порталов храмов Сен-Дени, Парижа и Шартра (илл. 1, 2). Образы Лотаря и Карла Лысого были заимствованы из манускриптов времен Каролингов – «Евангелия Лотаря» (843–845 гг., Париж, Национальная библиотека) и «Библии Вивиена» (845–846 гг., Париж, Национальная библиотека) (илл. 3, 4, 5). История Гарольда и Вильгельма Завоевателя описана на основе ковра из Байе (илл. 6).

Юношеское увлечение историей, выросшее из рыцарских романов, заставляет Бернара де Монфокона живо передавать дух эпохи. Осознавая роль изображений, он предлагает построить научный труд на сопоставлении текста и иллюстраций к нему. Стоявшая перед художником задача была непростой, ибо академическая выучка не позволяла руке повторять приёмы мастеров прошлых эпох. Отказ от остроты угловатых форм

готики, внесение элементов пространственных построений и светотеневой моделировки в изображение лишённой объёмной трактовки вышивки, антикизированные одежды королей эпохи каролингского ренессанса соседствуют с попыткой стилизации. Готическая скульптура подвергается существенной переработке, её пропорции, движения, атрибуты и детали облачений изменяются и идеализируются в духе усреднённой академической традиции. Несмотря на ошибки в трактовке сюжетов и неточности иконографии, труд Бернара де Монфокона признан началом научного освоения и интерпретации средневекового искусства. Следует добавить, после гибели статуй фасада церкви Сен-Дени и собора Парижской Богоматери иллюстрации «Памятников Французской монархии» используют для реконструкции и изучения иконографии несохранившихся памятников.

На рубеже XVIII–XIX веков интерес к истории искусства порождает несколько попыток создать развёрнутое повествование, построенное на основе хронологии и видов искусства. Глубоко и всесторонне изучивший художественное наследие европейских стран Жан-Баттист Серу д'Аженкур (1730–1814) публикует шеститомное издание «Истории искусства в памятниках с эпохи его упадка в IV веке до возрождения в XVI-м». Последовательное повествование снабжено развёрнутым иллюстративным рядом, отдельные тома, включающие таблицы, позволяют проследить эволюцию на примере конкретных памятников. История искусства обрела визуальный

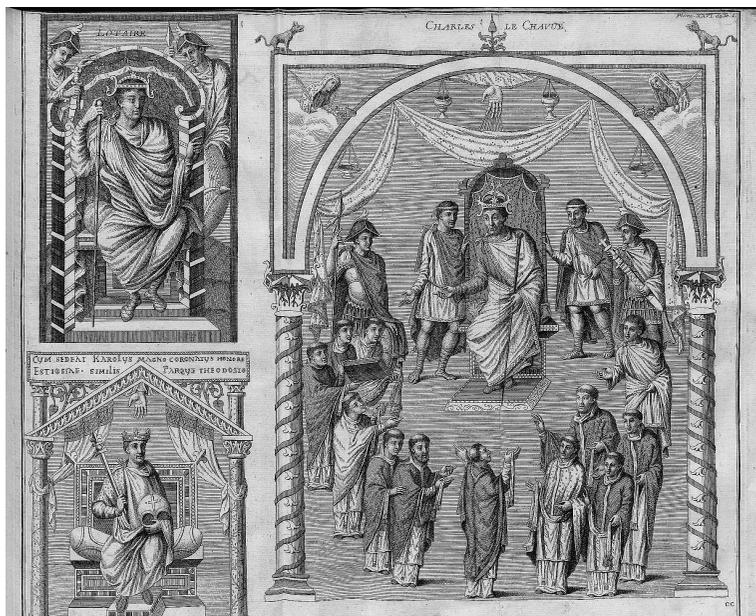
ряд, организация которого несёт явные черты продуманной стратегии ознакомления читателя с концепцией сочинения. Листы с памятниками архитектуры Италии предлагают проследить путь от Пантеона через здания раннего Средневековья, романские постройки Павии (илл. 7, 8), Вероны и Пизы к готическим сооружениям, работам Л.Б. Альберти и Дж. Виньола вплоть до собора Св. Петра в Риме. Изображение церкви Св. Михаила в Павии сопровождаются воспроизведениями её капителей с зооморфными и тератологическими мотивами. Готика представлена многочисленными примерами французских построек (илл. 9, 10). Уверенная прорисовка фасадов и планов, разрезы и детали декоративного убранства лишены поэтизации пейзажной трактовки, трактованы чётко, с соблюдением пропорций и соотношений масштабов. Суховатые и тщательные, эти таблицы позволяют составить представление о памятнике, отражая идеи автора сочинения. Скульптура Средних веков представлена преимущественно декоративными мотивами, только поздняя готика и Раннее Возрождение, позволяющие воплотить идею «истории», предлагая развёрнутое повествование, описаны подробнее. Особое внимание в живописи уделено книжной миниатюре, при этом автор тонко чувствует отличие классического стиля «Парижской Псалтири» (X в., Париж, Национальная библиотека) от строгих и лаконичных рукописей времен Каролингов.

В течение XVII–XVIII веков проблема интерпретации средневекового наследия проходит слож-

ный путь от намеренной трансформации и уподобления памятников прошлого современным эстетическим представлениям к попытке проникнуть в тайну привлекательности странных, лишённых правильности, но при этом острохарактерных произведений искусства прошлых эпох. Практический интерес архитектора, интересующегося, подобно Ф. Блонделю, проблемами конструкции и пропорций, соседствует с монархическим стремлением возвеличить древность существования королевской власти указанием на памятники старины. Исторический документ превращается в политический акт. Но при этом с художественной точки зрения трактовка образов Средневековья остаётся в рамках классицистических представлений о закономерностях правильного изображения. Идеализация соседствует с намеренным отказом от приёмов стилизации. У А. Фелибьена и Б. де Монфокона, несмотря на различие типов их трудов, желание упорядочить и облагородить разрушает средневековую систему эстетических ценностей. В работе Серу д'Аженкура, напротив, научный подход к эволюции художественных форм и понятие региональной школы смещают акценты, строгость наглядного чертежа вытесняет витиеватую игру форм. Современная история искусства в долгу у авторов XVII–XVIII столетий, наследие которых, пересмотренное и уточнённое, остаётся источником информации об утерянных памятниках, несёт в себе основу логичной упорядоченности и напоминает о творческой составляющей работы искусствоведа.



Илл. 2.
Скульптура «Королевского
портала» собора в Шартре.
1145–1155 гг.

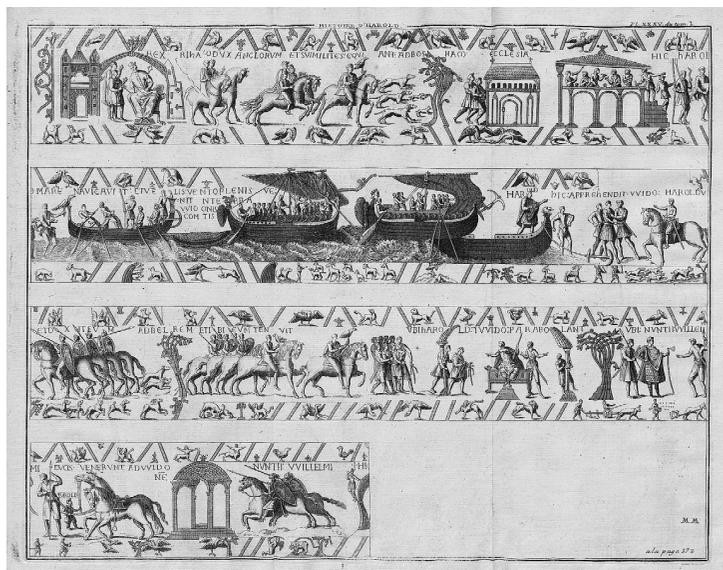


Илл. 3.
Гравюра из книги:
Montfaucon V. de. Les
monuments de la monarchie
françoise. T. I. – Paris: Julien-
Michel Gaudouin – Pierre-
François Giffart, 1729. – Ibid.



Илл. 4.
Поднесение рукописи
Карлу Лысому. Миниатюра
Библии Вивиена. 845–846
гг. Париж, Национальная
библиотека.

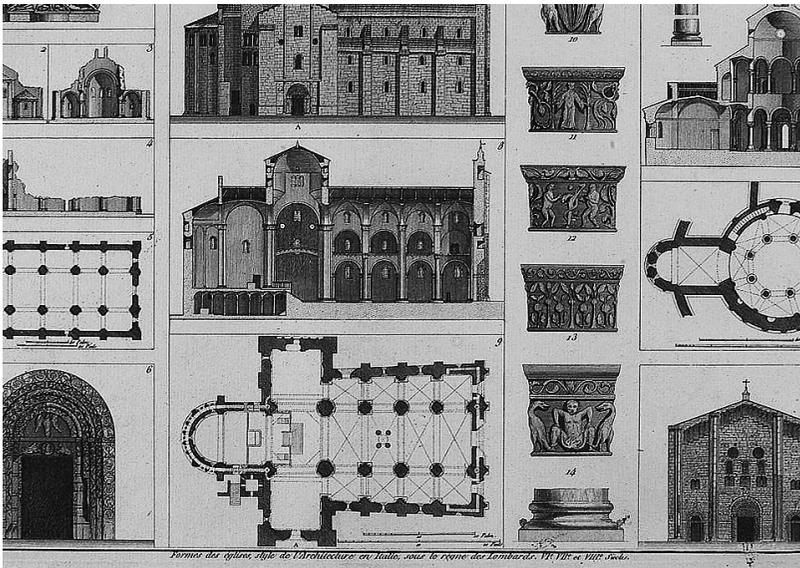
Илл. 6.
Гравюра из книги:
Montfaucon B. de. Les
monuments de la monarchie
françoise. T. I. – Paris: Julien-
Michel Gaudouin – Pierre-
François Giffart, 1729. – Ibid.

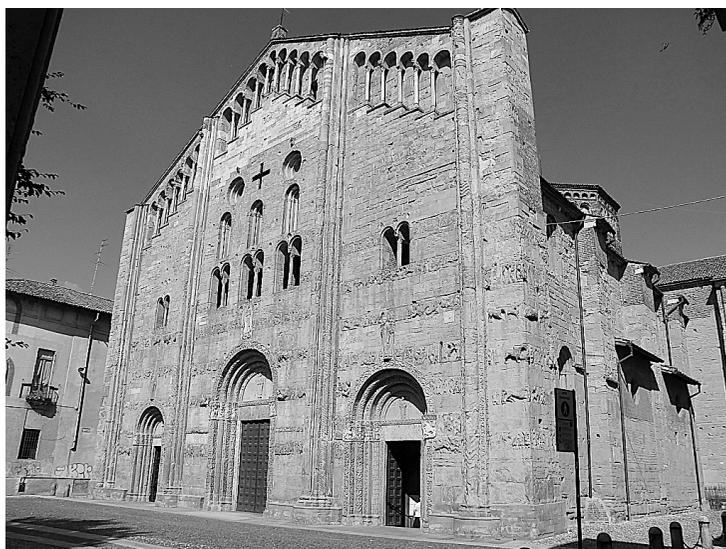




Илл. 5.
Император Лотарь. Евангелие
Лотаря. 843–845 гг. Париж,
Национальная библиотека.

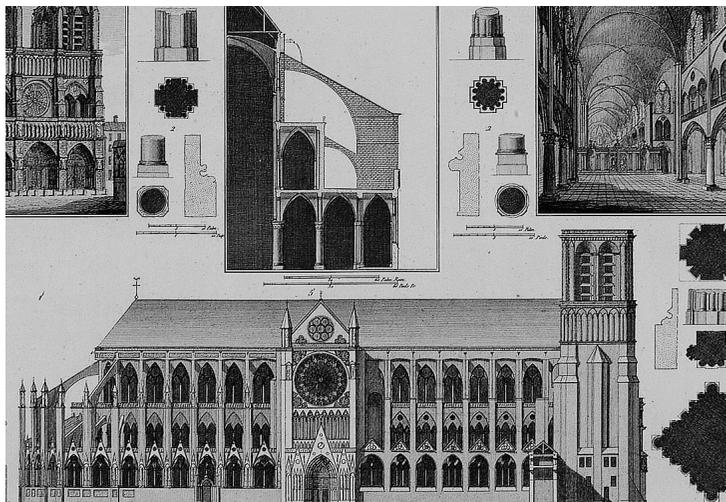
Илл. 7.
Гравюра из книги: Seroux
d'Agincourt J.-B.L.G. Histoire de
l'art par les monuments depuis
sa d'écadence au 4-e siècle
jusqu'a son renouvellement au
XVI-e. 4 vol.- Paris: 1812–1829.





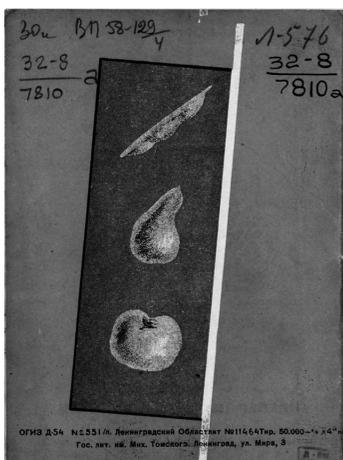
Илл. 8. Фасад церкви архангела Михаила в Павии. 1117–1155 гг.

Илл. 9. Гравюра из книги: Seroux d'Agincourt J.-B.L.G. Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4-e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI-e. 4 vol.- Paris: 1812–1829. – Ibid.





Илл. 10.
Собор Парижской Богоматери. 1163–1345 гг.



«Мои краски» издана
в 1931 году
(ОГИЗ – «Молодая гвардия»)

Ирина Нисоновна Карасик

О ТРЁХ ДЕТСКИХ КНИЖКАХ КОНСТАНТИНА ИВАНОВИЧА РОЖДЕСТВЕНСКОГО

Михаил Карасик, готовя выставку «Самозвери. Детские книжки-самоделки 1928–1931» (2012, Дом Матюшина – Музей петербургского авангарда), время от времени советовался со мной по поводу структуры экспозиции и присылал отобранный материал. Однажды среди прочих я получила сканы трёх книг. На обложке стояло имя автора: К. Ломовицкий. Удивилась и обрадовалась. Ведь Ломовицкий – это псевдоним художника Константина Ивановича Рождественского. Так, по фамилии матери, он подписывал некоторые свои произведения на рубеже 1920–1930-х годов. Удивление и радость были обусловлены тем, что до сих пор я ничего не знала о существовании детских книг Рождественского. Думаю, что не только я: никакого упоминания о них нет во внушительном томе, изданном к 100-летию художника в

2006 году. Известны были только его работы для детских журналов «Ёж» и «Чиж». Теперь понятно замечание, проскользнувшее в одном из писем Льва Юдина, которое раньше оставалось без комментария: «О Вас в Детск[ом] Отд[еле] помнят, не сомневайтесь, что работа для Вас будет. Хотя бы делать дальше ту же раскраску».

Напомню: Константин Иванович Рождественский (1906–1997) – художник из «круга Малевича», близкий друг Льва Александровича Юдина. Родом из Томска. Посещал художественную студию Дома просвещения М.М. Полякова, учился в Томском Практическом Политехническом институте, участвовал в выставках томских художников, оформлял раздел «Кустарная промышленность» на сельскохозяйственной выставке, работал декоратором в театре. В 1923 г. приехал в Петроград с мыслью поступить в Академию. Однако опоздал – занятия уже начались, и, кроме того, убедился, что «Академия в том виде, в каком я её застал, не может дать мне ни художественного образования, ни художественного воспитания». «Ходил по городу. <...> Забрёл на Исаакиевскую площадь в Музей художественной культуры, и сразу какая-то внутренняя эмоциональная энергия вспыхнула во мне», – вспоминал художник позднее. Познакомился с Малевичем, и судьба его была решена: Рождественский стал практикантом Формально-теоретического отдела МХК–ГИНХУКа. В 1930-е годы создал яркие, сильные полотна, инспирированные вторым крестьянским циклом Малевича и жизненными, деревенскими впечатлениями.

ми (с 1924 г. почти каждое лето Рождественский проводил на родине, в Сибири). Впоследствии занимался оформлением советских павильонов на международных выставках: в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), Лейпциге (1954, 1955, 1960), Брюсселе (1958), Париже (1961) и др.

Вернёмся к детским книжкам. Как кажется, они заслуживают внимания не только потому, что имеют отношение к биографии Рождественского, но и сами по себе. Типологически все издания являются «раскрасками» и связаны с обучением начаткам живописной грамоты. Рождественский здесь автор и иллюстраций, и объяснений. Любопытно и важно, что тема книжек в общем и целом совпадает со специализацией Рождественского в ГИНХУКе. Он занимался аналитическим изучением творчества Сезанна с акцентом на проблеме цвета. Написал научную работу «Цвет в живописной системе Сезанна», неоднократно выступал с публичными докладами. Исследование – очень интересное, с точными, образными формулировками. Рождественский считал, что «в живописном методе Сезанна примат принадлежит цвету»: «Сезанн шёл к углубленному пониманию формы от цветовой стихии, от живописной массы. Принципиально же цвет у Сезанна не подчинён форме, как и форма цвету, они взаимно соподчинены». Ещё несколько примеров: Сезанн «изгнал из картины свет и этим утвердил понимание объёма как массы»; «у Сезанна связующим элементом стал синеватый оттенок воздуха, который вошёл в живописную реальность каждого предмета. Сезанн

как бы утрамбовывает воздух в глубину картины, до дна её, и поэтому синий оттенок влился, как физическая смесь, в цвет каждого предмета, вошёл в живописную его реальность»; сезанновская фактура – «кожа всей картины», у неё разрыхлено-пористая структура, нивелирующая предметные различия; сезанновский живописный объём заполнен «мясом живописи», видимый объём «не является пустой коробкой, наполненной воздухом, а есть сплошная масса, состоящая из одного вещества, что и его поверхность, то есть объёмы наполнены живописью... Сезанновский объём можно разрезать, и там внутри мы обнаружим ту же живописную массу, что и на его поверхности». Рождественский с замечательной доходчивостью разграничил выдвинутые Малевичем понятия «цветописи» и «живописи»: «В цветописи основа – локальный цвет, территория которого всячески охраняется от вхождения соседних. В живописи же этой основы нет, так как каждая цветовая единица сама в себе уже есть как бы смесь всех существующих в холсте цветов с преобладанием лишь оттенков, присущих цвету данного предмета. Поэтому в живописи все цвета как бы втягиваются один в другой; в цветописи же, наоборот, цвета как бы изолированы друг от друга, независимо от величины занимаемой ими территории. В живописи цветовая гармония строится как бы на вхождении во все цвета одного протекающего. В цветописи же гармония строится на отношении самостоятельных локальных единиц, ничем не объединённых извне».

Стоит обратить ваше внимание на то, что Рождественскому в это время всего 19 лет. А какие зрелые формулировки!

Конечно, всей этой премудрости в его детских книжках нет, но ещё раз хочу подчеркнуть, что они, так или иначе, соотносятся с научной специализацией Рождественского.

Итак, книжки: «Мои краски», «Три цвета», «Цветные задачи». Все три изданы в 1931 году (ОГИЗ – «Молодая гвардия»). Маленькие: две форматом 15×12 и одна – 12×15 см. Не знаю, в какой очерёдности они издавались (сведений о датах сдачи в производство и подписания к печати на обложках нет), но все связаны единой темой.

Опусы Рождественского являются лишним свидетельством того, как детская книга в 1930-е годы становилась для «неправильных» художников спасительным прибежищем – давала заработок и служила последним приютом их формалистическому творчеству.

Вот, например, обложка и спинка книги «Мои краски» (тираж 50 000, 8 стр.).

Яркий, звучный, контрастный цвет. Заставляет вспомнить о постсупрематических гаммах – не столь далеко от таких станковых произведений, как «Женская фигура» (1933), «Эскизы для парфюмерии. Эллада». Крупные, резкие, энергичные, пластичные, мгновенно запоминающиеся формы, явно отсылающие к опыту беспредметного мышления.

Особенно выразительна спинка – супрематическая постановка плоскостного элемента; мощный

сдвиг; появление белой наклонной полосы, которая вряд ли необходима по сюжету, но сразу даёт изображению сильный пространственный разворот (синий прямоугольник без этого эффекта был бы просто наложенной плоскостью); очень точно посаженные предметы – крепкие, плотные, создающие необходимое напряжение, возводящие натуру в ранг формы, акцентирующие пластическую задачу.

Чёрно-белые страницы с «функциональным» рисунком давали меньший простор, однако и здесь художник сумел показать себя.

В тексте рассказано, как можно и нужно работать с тремя основными цветами – красным, синим и жёлтым, как ими следует пользоваться – изолированно и в смешении, как много предметов они способны раскрасить. Художник призывает делать как он. Сначала показывает и объясняет, затем предлагает задания. Появляющиеся на однотонных страницах полоски цвета-образца предстают полноценными супрематическими элементами, ритмически хорошо организованными. Предметы, предназначенные для раскраски, – крупные, массивные, весомые, сильные, их словно распирает изнутри какая-то витальная энергия.

Книжка «Три краски» (тираж 50 000, 12 стр.) – близка первой и, по сути, варьирует ту же тему. Сходны принцип рисования, оформление страницы, содержание. Повторяются, с небольшими изменениями, даже некоторые рисунки. В обложке автор, как и в предыдущем примере, стремится одновременно решить волнующие его в это вре-

мя формальные задачи. И здесь – слом, сдвиг, наличие абстрактных элементов. Реальный предмет «раздвоен», помещён в биоморфный овал причудливой – «арповской» – конфигурации с подвижными, неровными контурами. В это время, как свидетельствуют дневники близкого друга Рождественского Льва Юдина, «малевичата» интересовались сюрреализмом. В 1930 году К. И. создал «Пластическую композицию», явно навеянную работами Ханса Арпа. В этом отношении не менее показательна спинка – разрозненные, бесцветные, вялые предметы-тени в случайном расположении. Они помещены в яркие оранжевые «капсулы», схематично повторяющие их абрис, отделены друг от друга и словно зависли в меланхоличном, замедленном, непрерывном кружении по неопределённому пространству фона. Однако внутри каждой капсулы таится потенциал роста и движения, обозначенный энергичным, живым белым росчерком-бликом – свободным, живописным, пластичным. Надо сказать, что в детских иллюстрациях Юдина признаки сюрреалистической образности ещё заметней.

Основная часть книги получилась, пожалуй, более цельной и зрелищной, чем в предшествующем случае. Рождественский здесь максимально укрупняет изображение, помещая на странице только один предмет. Сильная, уверенная рука художника каким-то непостижимым способом (без цвета!) усиливает его телесность, его органическую наполненность, его чувственное присутствие. Каждая форма активно демонстрирует

себя: «Вот я! Я здесь! Смотри, как хороша! Сделай меня ещё лучше!».

В третьей книжке (тираж 70 000, 12 стр.), которая по логике должна следовать за двумя предыдущими, Рождественский, исподволь, ненавязчиво руководя ребенком, предлагает ему решить первые «цветовые задачи» (таково, собственно, название). Здесь уже сам автор в иллюстрациях оперирует не только обозначением краски, но и самим цветом, определённым образом раскрашивая фон. Сообразуясь с ним, дети должны были выбрать цвет предмета. Незаметно, без терминов и понятий, прививалось представление о дополнительных цветах. Книжка получилась яркая, живая, поскольку «подкладка», на которой обязательно должны выделяться горделивые представители овощных и фруктовых семейств, проложена крупным, свободным, вибрирующим штрихом, позволяющим наблюдателю ощутить тактильность процесса рисования. Предметы от этого становятся еще круглее, еще массивней, еще крепче, еще выпуклей. Невольно вспоминаешь о сезанновских формах – изучение Сезанна явно не прошло для Рождественского даром и проявилось даже в непритязательной детской книжке.

Надо сказать, что первоначально Рождественский опробовал похожее задание в журнале «Чиж». И это лишнее доказательство того, что никакой ошибки в авторстве нет и не может быть. К. Ломовицкий – это не кто иной, как Константин Иванович Рождественский.

**У меня было три краски:
КРАСНАЯ,
СИНЯЯ,
ЖЕЛТАЯ.**

Чтобы раскрасить два предмета на рисунке, я брал **только две краски** и раскрашивал так: один предмет красил одной краской. Потом эту же краску смешивал с другой краской и раскрашивал второй предмет.

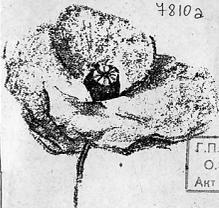
Делай то же, что делал я.

32-8
7810a

32-8
4810a

**МАК
ПОКРАШЕН
КРАСНОЙ**

КРАСНОЙ.



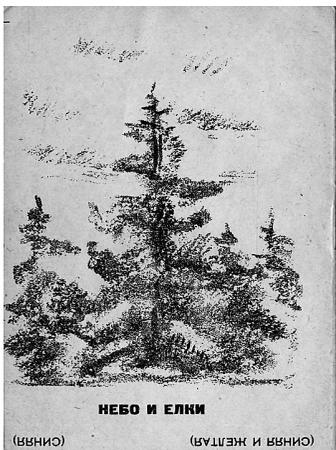
Г.П.Б. в Лигр
О.Э 1932 г.
Акт № 60



А ЭТОТ ЦВЕТОК
ПОКРАШЕН

И

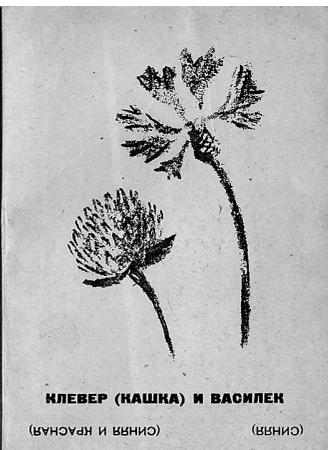
ОРАНЖЕВОЙ.



НЕБО И ЕЛКИ

(ВЬНИЮ)

(БЪЛГЕЖ И ВЬНИЮ)



КЛЕВЕР (КАШКА) И ВАСИЛЕН

(СИНЯЯ И КРАСНАЯ)

(ВЬНИЮ)



**ЯБЛОКО
КРАСНОЕ.**

КАРТОШКА

ФИОЛЕТОВАЯ.

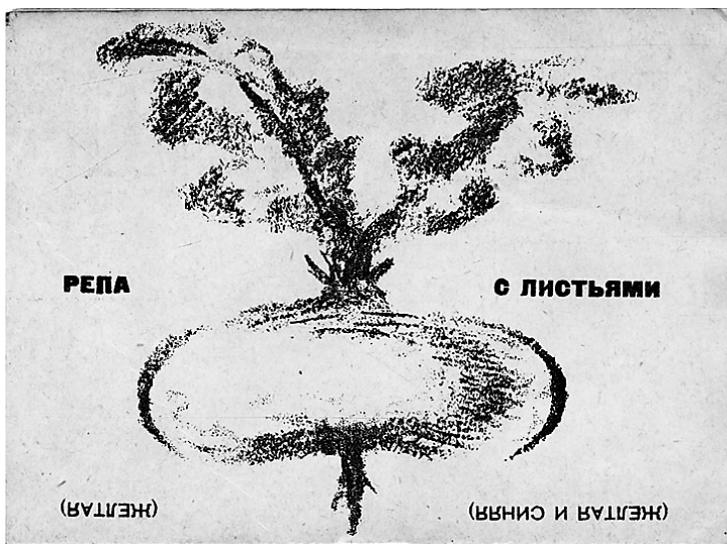


**ЦВЕТОК
СИНИЙ,**

ЛИСТЬЯ

ЗЕЛЕННЫЕ.

«Мои краски» издана в 1931 году (ОГИЗ – «Молодая гвардия»)

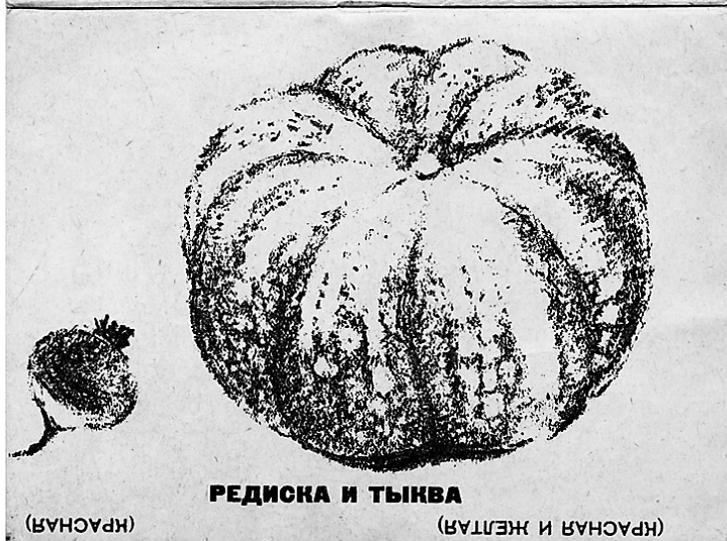


РЕПА

С ЛИСТЬЯМИ

(ЖЕЛТАЯ)

(ВЪНИС И ВЪТЛЪЖ)

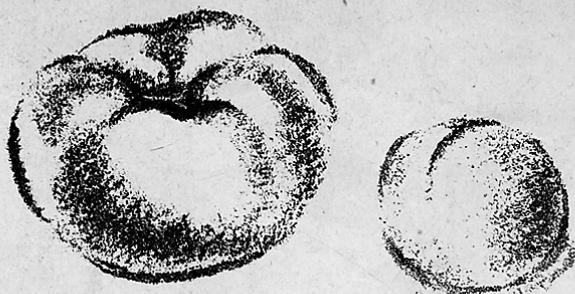


РЕДИСКА И ТЪКВА

(КРАСНАЯ)

(ВЪТЛЪЖ И ЖЕЛТАЯ)

А какие две краски беру и смешиваю
я теперь—реши сам.



ПОМИДОР И ПЕРСИК

(ВАНСЯН)

(ВАЛЕНЖ И ВАНСЯН)



МОРКОВЬ

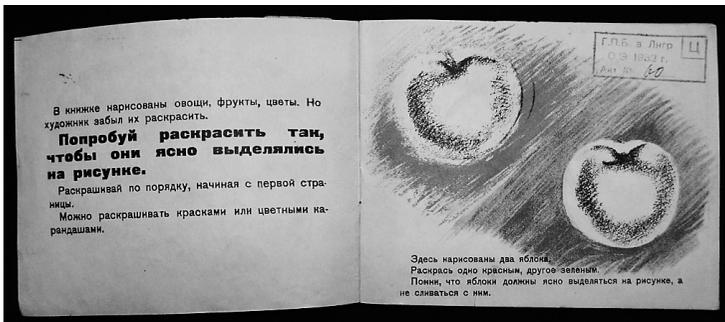
(ВАНСЯН)



СВЕКЛА

(ВЯНИС И ВАНСЯН)

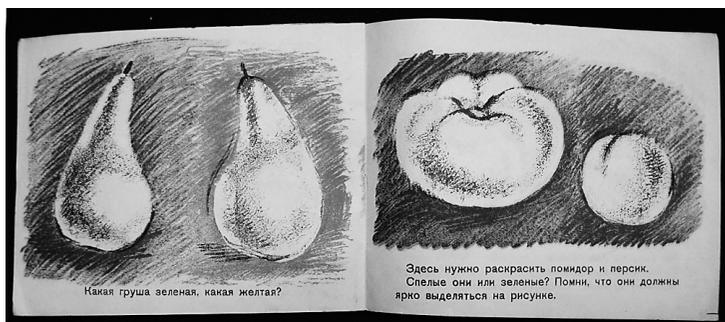
«Мои краски» издана
в 1931 году
(ОГИЗ – «Молодая гвардия»)





Тыквы бывают зеленые и оранжевые.

Раши, какая из них зеленая, какая оранжевая.



Какая груша зеленая, какая желтая?

Здесь нужно раскрасить помидор и персик. Спелые они или зеленые? Помни, что они должны ярко выделяться на рисунке.



Здесь задача сложнее.

На рисунке два яблока. Одно — желтое, а другое — наполовину красное, наполовину зеленое. Найди их и раскрась.

Маки бывают красные и фиолетовые. Реши, какой лучше сделать фиолетовым, какой красным.

«Цветные задачи». Издана в 1931 году
(ОГИЗ – «Молодая гвардия»)



«Три краски». Издана в 1931 году
(ОГИЗ – «Молодая гвардия»)

ДЕЛАЙ ТО ЖЕ, ЧТО ДЕЛАЛ Я.

У меня
было
ТРИ
краски.

Первая

■
красная.

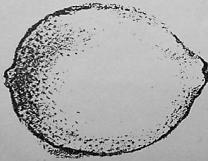
Я ею покрасил



ПОМИДОР
Г.П.Б. в Дн-р
О.С. 1932 г.
Акц. № 60

Вторая ■ желтая.

Я ею покрасил



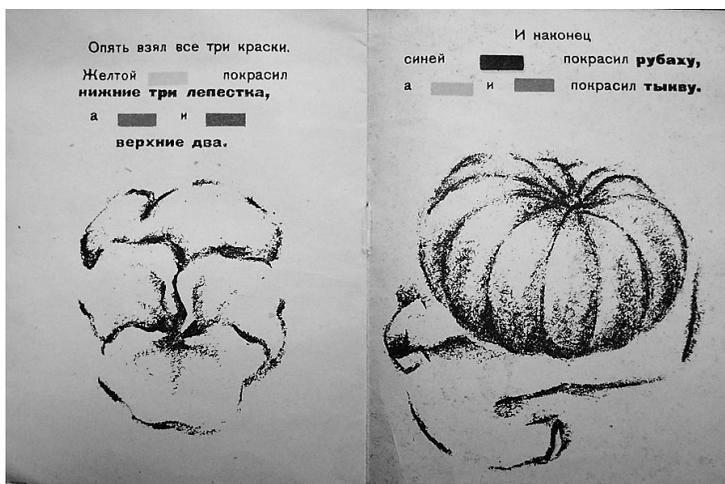
ЛИМОН.

Третья ■ синяя.

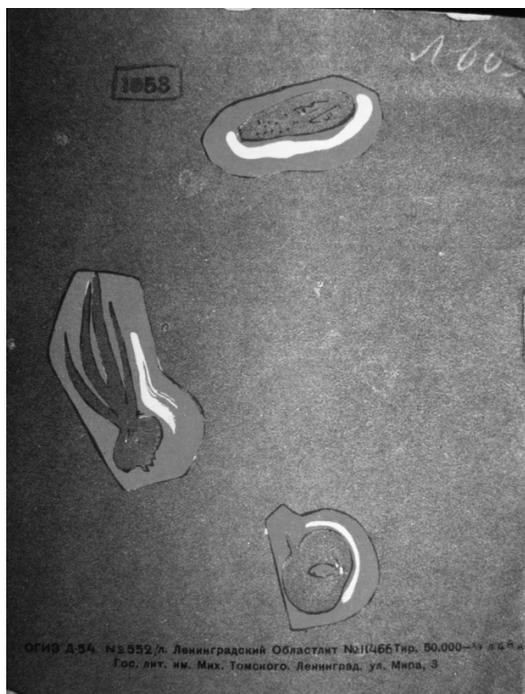
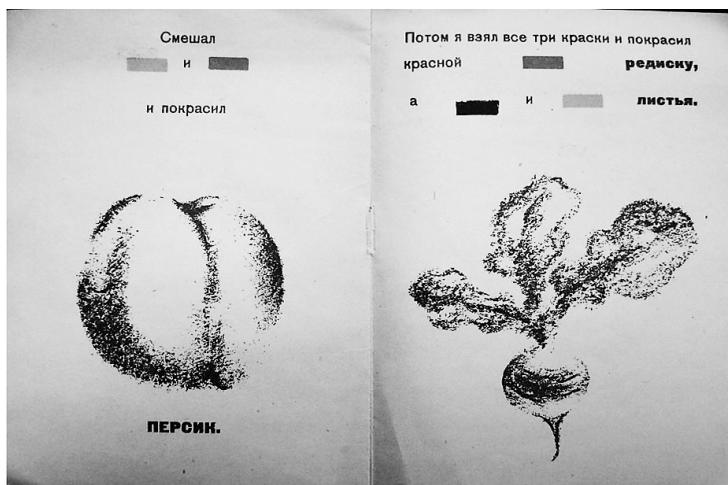
Я ею покрасил



ЦВЕТОН.



«Три краски». Издана в 1931 году
(ОГИЗ – «Молодая гвардия»)





Книжка-самоделка

Михаил Сёменович Карасик

САМОЗВЕРИ

«Самозвери» – название неосуществлённого издания стихотворения лэфовца Сергея Третьякова с иллюстрациями Александра Родченко и Варвары Степановой. Хотя книжка и не вышла в свет, «картинки» к ней хорошо известны, они постоянно воспроизводятся в альбомах и монографиях, посвящённых Родченко.

Большое количество рабочего материала – контрольки и стеклянные негативы, сохранившиеся в домашнем архиве Александра Лаврентьева, внука художников, дизайнера и исследователя искусства русского авангарда, – позволило в наши дни вернуться к этому проекту. В 1980 г. кёльнское издательство «*Verlag der Buchhandlung Walther König*» опубликовало подборку фотоматериалов «*Samozveri. Selbst gemachte Tiere*», затем последовало японское издание, подготовленное в 1990 г.

токийским Музеем современного искусства Ватари, далее – французское: «*Animaux à mimer*» (*la collection des Trois Ourses, MeMo editions, 2010*), и даже бразильское: «*Imitabichos*» (*Cosac Naify, São Paulo, 2011*), издания. По сути, «Самозвери» – книжка-самоделка, не случайно во французском и бразильском изданиях приводятся выкройки бумажных героев.

Благодаря оригинальному языку: фотоиллюстрации с сюжетами из человечков и зверей, сконструированных художниками, – это один из ранних примеров детской книги, сделанной по типу анимационного фильма. В первой публикации – своеобразном анонсе издания в журнале «Новый ЛЕФ» (№1, 1927) – под картинками стояла подпись: «Фотомультипликационные иллюстрации к детской книжке «Самозвери» С. Третьякова». Она стала подсказкой для анимационного фильма, сделанного в 2011 г. Михаилом Карасиком и Тарасом Сгибневым. Основой фильма послужили фотографии, поэтому сценарий основывался не столько на стихотворении Третьякова, сколько на визуальном ряде.

Ещё в долефовской публикации стихотворения Третьякова в журнале «Пионер» (№22–23, 1926) с традиционными рисованными иллюстрациями Бориса Покровского в редакционной заметке давалась подсказка юным читателям: «Самозверей можно выдумать бесчисленное количество. Сделать их, как видите по рисункам, легко». Действительно, героев можно смастерить из самых обычных вещей.

Конструкторская идея родченковской книжки была заложена уже в «Супрематическом Сказе про 2 квадрата в 6-ти постройках» Эль Лисицкого, изданном в берлинском издательстве «Скифы» в 1922 г. На первом развороте, словно лозунг, Лисицкий «начертил»: «Не читайте – берите – бумажки – столбики – деревяшки – складывайте – красьте – стройте». Прообразом самозверей был и «механический» Шарло (Чарли Чаплин), придуманный Варварой Степановой для журнала «Кино-Фот» того же 1922 года. Если книга Лисицкого – уникальный пример супрематических иллюстраций в детской книге, то родченковские «Самозвери» – пример конструктивистских. Стоит отметить, что «Самозвери» – это единственный опыт обращения Родченко и Степановой к книжкам для малышей. Для юношества художники оформят ещё одно издание Сергея Третьякова – «Дэн Ши-хуа» (1930).

Подлинным расцветом книжек-самоделок стал рубеж 1920–1930-х годов, когда в стране начался «реконструктивный период» – созидание отечественной индустрии. Будущей смене строителей социализма сразу была отведена особая роль: «При разумном общественном строе все дети, без исключения, начиная с 9-летнего возраста, должны будут принять участие в производственном труде» (К. Маркс). Крепко запомнив слова вождя и учителя всего рабочего класса тов. Сталина: «...в период реконструкции – техника решает всё», детворе надлежало включиться в великую социалистическую стройку, правда, пока в игро-

вой форме. Перед издательствами детской книги ставились новые задачи: познакомить юных читателей с техникой, производством, профессиями. Малышам рассказывали о производстве, детям предлагалось самим делать игрушечные фабрики, машины, вещи. Названия говорят сами за себя: Иван Коршунов «Детмашстрой» с рис. Л. Капустина; Александр Абрамов «Сделай сам конвейер»; «Конвейер» с рис. Алексея Лаптева; «Щепки, резинки, жесь» и «Центр тяжести» с рис. Константина Кузнецова; Михаил Панков «Строим двигатели» с рис. Лидии Поповой и Б. Никифорова; сборник «Наш цех» с рис. Владимира Тамби, П. Владимирова, Сергея Мочалова в оформлении Владимира Конашевича и др.

Существуют два основных вида детской книги: книжка-картинка для малышей и текстовая книга с иллюстрациями для среднего возраста. Нивелированное понятие «книжка-картинка» не отражает всего видового богатства и разнообразия изданий, где преобладает рисунок, иллюстрация, а текст сводится к подписи или короткому стихотворению. В конце 1920-х годов сформировалось новое направление издательской деятельности – книжка-самоделка. Надпись «самоделка» вынесена на обложку вместе с названием и автором. Кроме книжек-самоделок к книжкам-картинкам относятся книжки-загадки, книжки-игрушки и книжки-раскраски. В годы первых пятилеток таких книг было напечатано около сотни, не считая специальных рубрик в периодической печати для детей. Часть из них представлена на выставке

детских книг в Музее петербургского авангарда (дом Матюшина).

Мы ограничили свой выбор рубежом 1920–1930-х годов и адресатом – книги для малышей, в которых иллюстрация (картинка) становится наглядным языком. В таких книжках предлагалось конструировать игрушки из бумаги, пробки, спичечных коробков, дерева, металла и пр. Самоделки быстро превратились в «героев» детских книжек, стихов и рассказов: Елена Ульрих, Нина Саксонская «Смотр игрушек-самоделок» с рис. Марии Сняковой; Яков Мексин «Самоделки» и «Картошка» с рис. Константина Кузнецова и другие.

В экспозицию в доме М. В. Матюшина вошли не только книжки-самоделки, но и книжки-вырезалки, книжки-раскраски с рассказами о цвете и оптике, книжки-инструкции по технике гравюры и трафаретной печати, а также отдельные серии оптических загадок с вложениями цветных фильтров из прозрачной бумаги. Серию книг с оптическими загадками нарисовали Елизавета Дорфман и Борис Татарников, они вышли в московском Госиздате. В это же время киевское издательство «Культура» выпустило подборку оптических загадок с рисунками Леонида Гамбургера. О работе книжного художника и о полиграфии в те годы рассказывалось во многих изданиях, в том числе и в «самоделках»: Александр Абрамов «Вырезай, печатай» с рис. Константина Кузнецова; «Я печатник» (текст и рис. Екатерины Зонненштраль и Константина Кузнецова); «Трафареты» (текст и рис. Александра Громова). Каждый из видов кни-

жек-самоделок составляет самостоятельный раздел выставки.

Деловой подход к новой книге, ставившей задачи производственного воспитания малышни, требовал рационального отношения к материалу. В начале 1930-х годов серийная книга с одинаковым форматом и оформлением потеснила индивидуальные издания. Преобладал малый формат, привычный для детей по школьным тетрадям и блокнотам, это нередко позволяло печатать книги на обрезках или на одном листе. Основной тип печати книжек-картинок, в том числе и книжек-самоделок, составляла цветная литография. Оригинальные рисунки, как правило, выполнялись самим художником на камне. Художественное качество нового типа книг обязано таланту их творцов: иллюстраторам Вере Ермолаевой, Леониду Гамбургеру, Владимиру Голицыну, Владимиру Конашевичу, Элеоноре Кондиайн, Константину Кузнецову, Натали Парэн (Наталья Георгиевна Челпанова), Лидии Поповой, Марии Синяковой, Константину Рождественскому (Ломовицкий), Николаю Трошину, Льву Юдину; писателям Борису Житкову, Михаилу Ильину, Самуилу Маршаку, Якову Мексину, Якову Перельману и другим. В библиофильской и искусствоведческой среде хорошо известны книжки Веры Ермолаевой и Льва Юдина «Бумага и ножницы», «Горе-кучер», «Одень меня», «Без бумаги, без клея» (в 1937 г. Юдин создал картинки еще к одной книжке-самоделке: «Покатаемся. Игрушки из бумаги без клея»), однако большинство изданий сегодня забыто.

В формализованном графическом языке книжек-самоделок нередко проявлялись идеи конструктивизма. В 1929–1930 годах вышла целая серия рисованных головоломок, её автором был вполне традиционный художник Александр Громов. Вытянутые по горизонтали, по типу небольших блокнотов, книжки «Головоломка. Дом», «Головоломка. Завод», «Головоломка. Паровоз», «Головоломка. Индеец» и другие стали прямым продолжением родченковских «Самозверей». Ребёнок сам вырезал по чертежам бумажные поделки и придумывал из них игру.

Сегодня за ясной и функциональной графикой игрушечных машин и фабрик не столь отчётливо прочитываются трескучие лозунги писателей и педагогов, принимавших самое активное участие в издательской политике. Идеи аврального массового политехнического образования, ставшего в годы первой пятилетки «актуальнейшей хозяйственно-политической задачей», захлестнули детскую книгу. В стране начался новый «поход за политехническим воспитанием», произошёл резкий переход от школы разговорной к школе политехнической, а в детской книге: от сказки – к деловому очерку, от картинки – к чертежу и схеме. Героями книг стали не рубанок, табурет, лампа – одним словом, не вещь и инструмент, а современная машина, завод, которые делают эти вещи. Новому конвейерному методу (в широком смысле этого слова) придавалось огромное воспитательное значение. На первый план ставилась задача не научить ребёнка самому сделать вещь, рассказать

о ней (вспомним книжки «Как рубанок сделал рубанок» Владимира Лебедева, «Топор» Алексея Пахомова, «Стол» Евгении Эвенбах), а поиграть в производство. Автор книжек «Вертушка» и «Конвейер» Александр Абрамов после рассказа об автомобильном конвейере предлагал детям игру: сделать бумажную вертушку и мячик бригадным методом. Рассевшись за длинным столом, девять детей складывают одно изделие, каждый делает по одному сгибу, а последний надувает уже готовый бумажный шар. В метафорическом смысле «раздувание», соревнование, рекорды оказались знаменем времени. Проще загибать углы, чем научиться складывать бумажного чёртика.

Идеологически книжки-самоделки – одно из свидетельств временной победы производственной книги для детей над сказкой 1920-х годов, причём победы сомнительной: ведь для юного читателя эти книжки оставались увлекательной игрой.



Книжки-самоделки 1920–1930-х годов



Книжки-самоделки 1920–1930-х годов





Книжки-самоделки 1920–1930-х годов





Наталья Михайловна Козырева

ГРАФИКА А. Л. КАПЛАН В КНИГЕ

В одном из своих немногих интервью Каплан как-то подчеркнул: «Персонажи романов и рассказов Шолом-Алейхема, сюжетные ситуации и даже обложки, титульные листы и форзацы решены таким образом, что они вполне могли бы быть использованы при издании произведений этого писателя. Однако я делал их не в качестве иллюстраций».*

Спор о видовой, станковой или книжной, природе большеформатных литографий Каплана возник сразу после их появления – в середине 1950-х. Как называть эти мастерски решённые в цвете листы, сюжетно неотрывные от литературного текста, но создающие новое, собственное, образное пространство? К единому мнению не пришли и в те годы, и ныне, хотя былая полемика посте-

* Цит. по: Сурис Б. А.Л. Каплан. Л., 1972. С. 39.

ленно утратила свою остроту. Прошедшие полвека стали во всех смыслах поучительными для искусства книги, которая переживала в это время и блестящий расцвет, и оказывалась на опасной грани утраты привычного облика.

В конце 1960-х и в 1970-е годы, когда были созданы основные произведения Каплана, возникла ситуация, порождённая, с одной стороны, постепенным изменением общепринятых жанровых границ в книжной графике, а с другой – появлением регулярных выставок, посвящённых искусству книги. Художники всё чаще выходили за пределы привычных книжных форматов, искали не только неожиданные для книги крупные формы, но и нового зрителя в выставочных залах, более знакомого с самостоятельным станковым производением. Таким образом, представление о станковой графике, связанной с книгой, принципиально изменялось и вызвало к жизни особое явление, получившее собственный термин, – так появилось произведение «на литературную тему» или «по мотивам литературного текста».

История отечественного книжного искусства знает понятие «станковой иллюстрации» как «изображения картинного типа, обладающего содержательно-выразительной функцией, с максимально возможной достоверностью воссоздающего эпизоды сюжета», согласно формулировке Э. Кузнецова.** Он же подчёркивал, что из подоб-

** Кузнецов Э. Век русского книжного искусства. \ \ Э.Кузнецов. Графиня покидает бал. М., 2010. С. 115.

ной иллюстрации выпал очень важный момент – интерпретационный, то есть «взаимодействие между индивидуальным мировосприятием художника и индивидуальным мировосприятием писателя». В 1970-е годы иллюстрация получила новые импульсы развития, она перестала быть исключительно повествовательной, постепенно усиливалась другая функция, – художник предпочитал находить в литературном произведении актуальные для современного сознания ассоциации, подыскивать изобразительный эквивалент поэтике текста. Авторская интерпретация опиралась на сложившуюся формальную систему книжной структуры, прежде всего сохраняла плоскость бумажного листа и не разрушала связь с единым организмом книги.

В основе почти всех многолистовых циклов Каплана («Заколдованный портной», «Тевье-молочник», «Степеню», «Фишка-хромой», «Рассказы для детей») лежали конкретные произведения – рассказы, повести, романы главных еврейских авторов, прежде всего Шолом-Алейхема, но и Переца, и Менделе-Мойхер-Сфорима.

Встреча Каплана и Шолом-Алейхема была неизбежна, именно здесь возникло исключительное «взаимодействие» между индивидуальным мировосприятием художника и писателя, и зрителя не покидало чувство абсолютной целостности этого мира, единого представления о сущностных сторонах бытия двух крупнейших представителей еврейской культуры. Запечатлённый в писательском слове мир «штетла» – местечка, в котором

жизнь до краёв заполнена бесконечными драмами и столь же бесконечным юмором, – получил своё изобразительное, вещественное воплощение. И теперь нелегко представить героев «Тевье-молочника» или «Степению» иными, отличными от видения Каплана. Созданные им листы не являлись «чистокровными» иллюстрациями в общепринятом смысле: их пространство шире и разнообразнее благодаря эмоциональной памяти художника, завершившей словесные описания собственными деталями. Давно исчезнувший предметный мир обрел прежние красоту и пластичность, стал подвижным, задышал, его формы наполнились светом и тенью, свежим и чистым цветом. Былое проявилось в прежних знакомых чертах, вновь обернулось живой реальностью.

В цветных и чёрно-белых литографиях Каплана внимательно прослеживались все линии повествования, в подробном изображении представляли герои, портреты которых действительно узнавал читатель, были введены важные эпизоды действия и необходимые пейзажные вставки. Весь изобразительный комплекс, продуманный до мелочей, был готов к участию в издательском процессе, который практически почти никогда не бывал осуществлен. Поэтому и возник парадокс Каплана – книг, вышедших с его иллюстрациями, не слишком много, зато с развёрнутыми на стенах многочисленными графическими экспозициями, в которых были представлены те же литературные сюжеты, но в станковом претворении, знакомились тысячи зрителей.

В этом и заключается особый феномен искусства Каплана, – он заставил полюбить своих героев и созданный им мир задолго до того, как была прочитана книга. И если многие хорошо знали текст самых известных рассказов Шолом-Алейхе-ма о молочнике Тевье, то по пальцам можно перечислить тех, кто читал его ранний роман «Степению». Но изобразительный ряд был создан с такой убедительностью, что казалось – вымышленные житейские ситуации, их участники, окружающие их городки с улочками и домишками, освещёнными солнцем или луной, существуют на самом деле.

В пространстве книги должны быть продуманы и выверены все составляющие: формат, масштаб, расстояние, ширина и высота шрифта, строчек и полей. Можно ли ввести в этот рассчитанный до мелочей мир такие «беззаконные кометы», как сверкающие, насыщенные светом и цветом знаменитые листы Каплана?

Оказалось, можно. Что и было сделано в конце 2012 г. нашим известным издательством «Вита Нова». В нарядном томе из серии «Фамильная библиотека» с двумя произведениями Шолом-Алейхе-ма в качестве иллюстраций напечатаны чёрно-белые литографии Каплана. Разумеется, их немного – из почти двухсот произведений, созданных в течение многих лет, в книгу отобрали несколько десятков. Они стали иллюстрациями благодаря безупречному мастерству создателей этой книги – предмета высокого искусства. Хорошо известные литографии не уменьшились механически, а, подчинившись «эффektу бинокля»,

заставили особенно внимательно всмотреться в представший перед глазами длинный ряд знакомых до мельчайших подробностей композиций, портретов, пейзажей. В книге убедительно соединились слово и изображение для того, чтобы предоставить читателю и зрителю радостную возможность погрузиться в жизнеутверждающий, несмотря ни на что, нежный и горестный мир Шолом-Алейхема и Каплана.



Сириня Стеменю

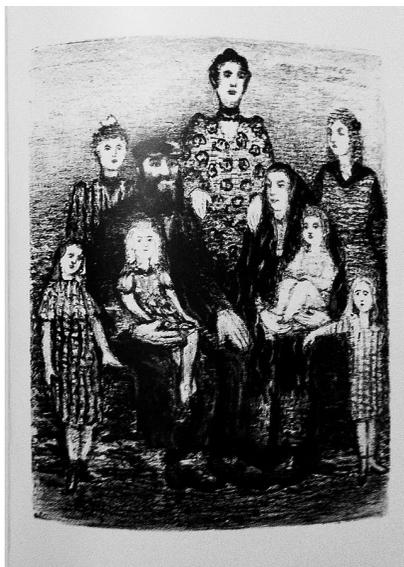
Июнец, с Божьей помощью, усадил невесту на возвышение.

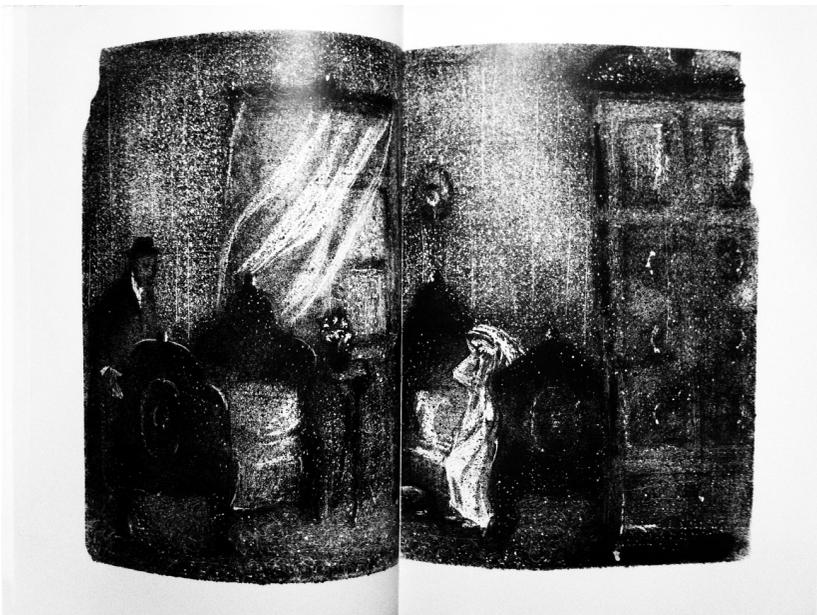
Ах, чувствуя, что веро мое бессильно описать, как Стеменю «усадил» невесту. То не была обычная игра, пустое илликание на скрижке, а вадлиное священнодействие, полное возвышенных чувств, пронизанное благородством. Стеменю стал против невесты и обратился к ней с речью на сириню, с длинной трогательной, блестящей речью о счастливой молодой девице: жила до заму- жества и об ожидающей ее тяжелой и мрачной женской доле. Еще несколько минут — и конец девичьему приволью! Наденут на голову фату, скроются под ней навски длинные, пышные косы... Просты- фронт! И косы вносот! Вперед! бабье счастье! Ой, до чего же грустно, протят Господи!

Тая говорила сириня Стеменю. Женщины прекрасно понимали печальный смысл этой речи без слов, чувствовали его и залива- лась горючими слезами.

«Давно ли я сама была невестой, — думала про себя молодая женщина, глядя на нее. — Давно ли я вот так же сидела с расту- пенными волосами и думала, что светлые ангелы реют надо мной, что нет предла моему счастью? А теперь!.. Увы, теперь...»

— Благодарю, Господи! — молотливо шепчет про себя старая мать, у второй полов дом доверя на выданье. — Благодарю, Гос- поди, мое старушю дочь, пошла ей скорее сузеного! Но да будет ее счастливое жюи, и да живет она со своим мужем не так, как я со своим. — простыжно, Господи, грешные мысли!..





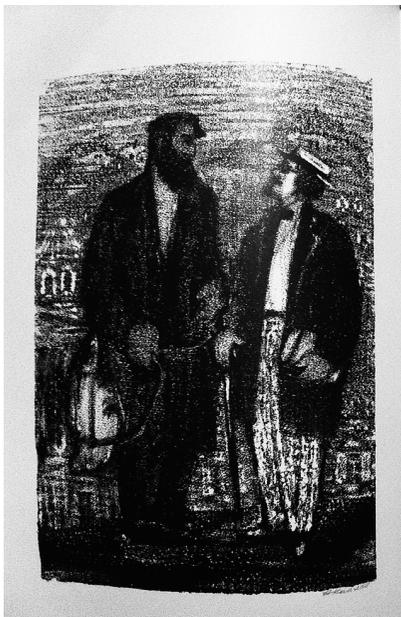
СЕМЬЯ

— Все так счастье привалило, не отказать бы
— Сестре двоюбратной Марииной. А сестра у него — единствен-
ная, да отцу какой сын? Ну а повелю же Рохлею!
И вдалеке, Майор-Менда был парней коту куда и мог попра-
виться женку с приятной, живой, искусной в танцевальной
прохороде и большой шикой Библии. А уж поперу у него! Вся
Масловы два давались. Даже учитель для девиц Мотл Шпрайф,
наклевываю на багровый нос, долго всматривались в письмо Май-
ор-Менда, адресованное Рохле, и как вострый ценитель должен
был признать, что у жениха золотые руки и что со временем, когда
он достаточно выпрактикуется, у него, с Бельской помощью, будет
шперка на редкость.

До свадьбы Рохле почти не пришлось беседовать со своим же-
ним: где-был он и где — она! От Масловки до Сквиры расстояние
не маленькое. Велелись же они только раз, да и то всего два часа,
к тому же в присутствии десятка посторонних, причем жених нахо-
дился в одной комнате с невестой — в тригои. Зато они в те-
чение этого года видели до самой свадьбы, почти каждую неделю
обменивались письмами. Правда, в этой переписке — чего греха
таить! — большое участие принимал учитель Мотл Шпрайф. Так
как жених в своих письмах блистал знанием трех языков — дре-
внееврейского, русского и немецкого, — то Мотл Шпрайф должен
был приходить все старание, чтобы и невеста не ударилась языком
в грязь. Старож нехотел показывать всем, что из языка Мот-
ла Шпрайфа девицы не выведут ни слова, как былет у других
учеников чистосердечно, он к трем языкам жениха прибавил еще
четвертый — французский, — то есть вставляла в каждое письмо
французские буквы, в которых «учитель для девиц» был весьма
искусен. Вообще можно сказать, что жених и невеста целый год
играли в любовную поту. Эта игра оборвалась лишь тогда, когда
начали веревку готовить к свадьбе.

Свадьба прошла, как все еврейские свадьбы. Родители невесты
не совсем угодили сыну жениха, показали себя далеко не с луч-
шей стороны... Родители жениха дулись, подшучивали над отцом





«АЗ НЕДОСТОЙНЫЙ»

(Письмо Тевье-молодчика к автору)

Моему любимому и дорогому другу, реб Шолом-Алейхему, — дай Бог здоровья и достатка вам с женой и детьми! Да сопутствуют вам радость и утеха вводу и веде, куда бы вы ни обратили стопы свои, — вовек аминь!

«Аз недостойный», — должен сказать я, выражаясь словами пророка нашего Исаева, с которыми ни обратилася к Господу Богу, собравшись в поход против Исава... Но может быть, это не так уж и месту, — не взыщите, пожалуйста: человек я простой, вы, конечно, знаете больше моего, — что и говорит! Живешь, прости господи, в деревне, грубеешь, некогда ни в книгу взглянуть, ни главу из Священного Писания повторить... Стястье еще, что летом, когда в Бойберк на дачи съезжаются египетские богачи, можно кой-когда встретиться с просвещенным человеком, услышать устное слово. Поверьте, вспоминать о тех днях, когда вы жили неподалеку от меня в лесу и выслушивали мои глупые рассказы, мне дорожке каково угодно заработок! Не знаю, чем я заслужил, что вы возлюбите с таким маленьким человеком, как я, пишете мне письма да еще собираетесь выставить мое имя в книге, преподнести меня как лаковое блюдо, точно бы я был невестой кто! Не должен ли я воскликнуть: «Аз недостойный!»

Правда, я вам поистине преданный друг, дай мне Бог хотя бы такую долю того, что я желаю вам! Вы, я думаю, и сами могли видеть, как я старался ради вас еще в те добрые времена, когда вы снимали большую дачу, — помните? Не купил ли я вам за полсотни корову,

СТЕПЕНО

Рохле засыпает, и снится ей, что Степению надевает ей на шею оверье, а то время как Фрейда жестоко избивает свекра Рохле Дайшк-Нафтолю в молитвенном облачении. Майше-Мендл, мертвенки пышный, сидит верхом на конюге и корчит странную рожи. А рядом Степению надевает Рохле оверье на шею. В стороне стоит Хае-Этл, по-праздничному одетый, нарядная как прищипка, и с ласковой улыбкой на лице жаскает много, много свечей.

— Что ты делаешь, Хае-Этл? — спрашивает Рохле. — Зачем зажигашь столько свечей?

— Неужто не знаешь? — смеется Хае-Этл. — Ведь суббота наступила. Пора помолиться над субботними свечами.

Рохле глядит на ярко горящие свечи, а Степению все надевает ей на шею оверье. Он придвинулся к ней так близко, что она слышит его дыхание. Он смотрит ей прямо в глаза, нежким, теплым взглядом. Рохле ликует, смеется и поет. А Степению все надевает ей оверье на шею.

Внезапно свечи гаснут. Исчезает Хае-Этл, и все кругом тухнет. Темно, холодно, как в подземелье, как в могиле... Ветер свистит, поет, и откуда-то доносится пешие, грустное пешие, скрипка плачет, знакомая скрипка, все та же скрипка Степению. Самого дуззавати вечерней молитве в Судный день. Слышит чей-то плач и стон. Это Хае-Этл оплакивает свою загубленную молодость, промчавшуюся как сон, и жалуется на многого ее сердцу Биньмина, который променял ее на другую, забыл свою Хае-Этл, забыл...

— Ой, маменька! — вскрикивает Рохле, просыпается, поворачивается на другой бок и... снова засыпает.

И снится ей самые причудливые сны. Всю ночь наперед ей мерещится, — нет, не мерещится! — она ясно видит, она чувствует, что Степению стоит возле нее и надевает ей на шею дитку зомкута... И снова появляется Хае-Этл с черными свечами в руках и плачет, сокрушается, читая вслух молитву: «Всесоюзный Отче Небесный, Царь царей, Владыка над владыками, от юва и до века единый и всемогущий! Услышь и исполний нашу горячую молитву! Выведи молитве чистых душ, стоящих пред святым престолом Твоим и



1



1931

2

А. ТОНКОВ
О ВАСКАЗЫ И ДЛИННОУШ
КАВАКАИ
И ЖАКОСКОЙ АКАКЕИ

3



ВОЖАРНАЯ СОБАКА

Вожары — это, в сущности, собаки, которые живут в дачных районах и в парках, в которых они охраняют территорию. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

4

5



КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

6

7



КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

8

9

ЗАЙЦЫ

Зайцы — это животные, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.



10

11

РУСАК

Русак — это животное, которое живет в дачных районах и в парках. Оно очень умно и выносливо, и его можно использовать для охраны территории.



12

13




КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

14

15



КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

16

17



ОРЕЛ

Орел — это птица, которая живет в дачных районах и в парках. Она очень умна и вынослива, и ее можно использовать для охраны территории.

18

19



СЛОН

Слон — это животное, которое живет в дачных районах и в парках. Оно очень умно и выносливо, и его можно использовать для охраны территории.

20

21




СЛОН

Слон — это животное, которое живет в дачных районах и в парках. Оно очень умно и выносливо, и его можно использовать для охраны территории.

22

23



АРКЛА

Аркла — это животное, которое живет в дачных районах и в парках. Оно очень умно и выносливо, и его можно использовать для охраны территории.

24

25




КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

26

27




КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

28

29



КОРОЛЬ И АСТОРИА

Король и Астория — это два вида птиц, которые живут в дачных районах и в парках. Они очень умны и выносливы, и их можно использовать для охраны территории.

Олег Витальевич Корытов

(Москва)

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
КОМПОЗИЦИЯ И КОНСТРУКЦИЯ КНИГИ

С понятием композиции теснейшим образом связано определение конструкции. Оно существует и как характеристика материальной конструкции (система организации материала или материальных сил для выполнения определённого действия), и как характеристика специфических конструктивных отношений в организации элементов художественного целого... Взаимное «притяжение» двух этих форм организации – факт очевидный, нашедший прямое выражение в теории композиции, в частности, в понятии «композиционная конструктивность».

Ляхов В. Н.

*(Искусство книги. – М.:
Советский художник,
1978. – С. 134.)*

Традиция школы ВХУТЕМАС – Полиграф базируется на принципе комплексного решения задач художественного конструирования книги. Когда художник ставит перед собой задачу иллюстрирования произведения художественной литературы, ему необходимо помнить об основных элементах оформления, о конструкции книги, о технологии её производства, связывая все факторы с художественным замыслом, создавая композицию издания в целом. Он должен не только и не столько рисовать иллюстрации, а создавать книгу как единый организм, целостное произведение искусства. Изображение, выполненное художником к какому-либо литературному произведению, не является иллюстрацией, если находится вне контекста книжного организма в целом.

Приступая к иллюстрированию произведений художественной литературы, художник должен поэтапно решить следующие задачи:

- определить читательский адрес издания;
- создать художественный образ книги;
- определить формат издания;
- рассчитать объём издания (доля листа, количество полос);
- нарисовать композиционно-ритмический сценарий.

Что все это значит? И зачем это художнику-иллюстратору? Выше уже говорилось о том, что особенность нашей школы в том, что мы готовим художника книги, способного проектировать книгу как целостное произведение искусства.

Художник должен понимать, на какого читателя ориентирована его книга, с учётом социокультурных, возрастных, этнических, конфессиональных и иных особенностей. Учитывая это, он может приступить к работе над художественным образом, создавая дизайн-концепцию книги в целом, художественную стилистику, манеру, технику исполнения и характеры персонажей. Далее нужно определить формат издания, то есть, иными словами, задать линейные размеры изобразительной поверхности. Определяя объём издания, художник задаёт пространственно-временные параметры книги, то есть технологически верное количество полос, соответствующее выбранному формату, необходимое для воплощения художественно-образной концепции. Затем выполняется работа по созданию композиционно-ритмического сценария, то есть по интерпретации литературного текста языком графики. В этом работа над книжной композицией сродни кино или мультипликации. (Илл. 1)

Книжная композиция неразрывно связана с книжной конструкцией. Основой и стержнем книжной композиции является корешок. Относительно него происходят все движения в книжном пространстве: как зрительное при чтении и рассматривании, так и тактильное при перелистывании страниц. Многие художники-иллюстраторы игнорируют эту важную композиционно-конструктивную связь. При этом получается, что их иллюстрации в выставочном варианте, или, правильнее сказать, станковом, выглядят лучше,

чем в книге. Это связано с тем, что в станковом варианте представлен плоский лист, подразумевающий книжный разворот с большой долей условности. При перенесении же изображения в книгу сразу становится ясно, что композиция данного плоского разворота выполнена без учета реальных параметров трёхмерного книжного разворота, в центре которого проходит корешок. Поэтому говоря о композиции разворота, нужно иметь в виду ось композиции – корешок. (Илл. 2)

Ставя перед собой сложную задачу построения и синтеза графических структур, коими являются гарнитура шрифта, пропорции, иллюстрации, и структуры предметной, то есть бумаги, переплётных и других материалов, художник тем самым берёт на себя роль не только соавтора литературного текста, но и в определённой мере архитектора и инженера. Знание технологии полиграфического производства и материалов расширяет инструментарий художника, и не столько технический, сколько творческий, непосредственно связанный с его работой над конкретной книгой. Уместны аналогии с театром и кино, с режиссурой, разработкой концепции сюжета, поиском образов героев и персонажей, сценографией.

Обратимся к некоторым работам В. Фаворского по решению композиционно-ритмических задач книги как произведения искусства. Конечно, художник решает не только эти задачи, а точнее сказать, решает весь комплекс художественно-проектных задач по формированию книжного пространства. Теоретическое и творческое насле-

дие Фаворского является богатым материалом для осмысления роли художника в сложных взаимосвязях системы книги и дальнейшего развития книжного искусства. В.Н. Ляхов в вопросах теории книжного искусства опирался, в том числе, и на исследования Фаворского. Рассмотрим книжную композицию Фаворского для издания «Рассказы о животных» Л. Н. Толстого. (Илл. 3) Начиная с титульного разворота, мы видим разномасштабные иллюстрации, связанные с шрифтовым набором в единый звенящий динамикой и контрастами ритм, подчёркнутый большими внешними и нижними полями. Здесь всё продумано до мелочей и всё подчинено книжной конструкции. Весь макет дышит воздухом, белый цвет бумаги активно используется при моделировании композиции разворотов. При этом художник использует и иллюстрации в рамках, и не случайно. Спусковая полоса оформлена заставкой в рамке для контраста с предшествующим ей титульным разворотом и последующим разворотом с заставкой, что усиливает ощущение воздуха и пространства на титуле и развороте с изображением воробья. Вообще все изображения в рамках в этой книге служат для усиления контраста между плоскостным и пространственным решениями освоения изобразительной поверхности. В данном случае плоскостным решением служат изображения в рамках. Плоскостным в том смысле, что они как бы являются «окнами» в плоскости «стены» листа, через которые зритель – читатель видит пространство внутри каждого такого изображения. Другие же

изображения без рамок «живут» в пространстве листа, как бы непосредственно на улице. Обратите внимание на то, как замечательно подчёркивается нависшая крыша над ласточкиным гнездом при помощи шрифтового абзаца, размещённого над изображением. Тем самым усиливается эффект полёта ласточки из-под крыши, что в общем является характерным для этого вида птиц.

Теперь обратимся к «окнам». Внимательно рассмотрим двухчастную разворотную иллюстрацию на предпоследнем развороте книги. Эта композиция, состоящая из двух частей, составляющих единое изображение, – завершающий аккорд в композиционно-ритмическом ряду всей книги. Художник построил изображение таким образом, что если попытаться механически сдвинуть к корешку обе части иллюстрации, то станет очевидным, что внутренние поля как бы закрывают невидимое глазу изображение в центральной части иллюстрации, открывая только видимые в двух проёмах «окон» фрагменты. Художник здесь использовал визуальный принцип кадрирования или «окон». (Илл. 4)

Продолжая тему художественного конструирования, нужно отметить, что цифровые технологии и современные виды печати позволяют художнику более свободно и, главное, быстро работать над композицией книги в целом, используя компьютерные программы обработки изображений и вёрстки. С их помощью можно с точностью до строки сделать макет книги, расположить изобразительный ряд не условно, а в нужном, соот-

ветствующем литературному содержанию месте. При этом есть возможность соблюсти все технические и технологические параметры книги, её формат, точно рассчитанный объём и в итоге записать оригинал-макет в нужном для полиграфического воспроизведения формате. Художнику книги предоставлено отличное подспорье как на стадии предварительного проектирования – для работы с реальным текстом и эскизами иллюстраций, так и на последнем этапе – сдаче оригинал-макета в печать. В качестве примера такой работы рассмотрим книжную композицию, выполненную автором этой статьи для отдельного издания повести Н.В. Гоголя «Нос», выпущенного издательством «Китони» в 2009 г. Основной замысел состоял в том, чтобы создать единое шрифтовое и изобразительное композиционно-ритмическое и художественно-образное пространство, в котором не было бы разделения между текстом и изображением, то есть некий иллюстративный синтез. (Илл. 5)

В начале работы над иллюстрированием повести Н. Гоголя «Нос» ставилась задача создания учебного пособия для студентов с целью научить их проектному системному мышлению, дать отправную точку в понимании организации пространства книги и иллюстрировании, активного использования типографики в художественно-образном решении книги. Но как только работа была завершена, книга тотчас же была приобретена и выпущена в свет издательством «Китони». Стало быть, была решена ещё одна задача, для книги главная, – это её издание.

Композиционно-ритмическая структура книги «Нос» подчинена конструкции книжной формы. Она соответствует структуре литературного произведения, и в макете членение на главы обозначено шмуцтитулами с активным красным фоном. Помимо смыслового деления, книга разделена также и композиционно-ритмически. Причем дважды. Во-первых, в центре книжной композиции находятся два разворота без иллюстраций. Для обозначения перехода из одной половины книги в другую на первом развороте левая полоса набора разделена на две колонки, на втором развороте – наоборот, правая полоса разделена на две колонки. Во-вторых, книга разделена двумя разворотными иллюстрациями на три части, так, что центральная часть меньше в два раза предыдущей и последующей частей. Системой координат в макете служит сетка, состоящая из четырёх квадратов в длину и четырех квадратов в высоту на каждой полосе. (Илл. 6) В данном случае сетка используется именно как система координат для расположения всех составных элементов книжного ансамбля, а не как жёсткие рамки-«ящички» для их размещения. Так же как при строительстве каналов, дорог или улиц не всегда есть возможность проложить прямой путь по гладкой поверхности и приходится учитывать рельеф местности, так и в иллюстрированной книге нужно находить компромисс между механическим соблюдением линейных границ сетки и художественным решением композиционной целостности, связи текстового набора с иллюстрациями. При необходимости целесообразно применять

гибкость в композиции, соподчинять текстовые потоки с рельефом и силуэтом изобразительных элементов. Всякий раз, когда необходимо вместить нужный объём текстового набора на разворот и композиционно связать его с иллюстрацией, не нужно прибегать к механическому сжатию шрифта до границ модуля. Для этого можно расширить отдельные участки набора, оставаясь при этом в координатном пространстве заданной сетки.

Возвращаясь к вопросу об использовании корешка в композиционном проектировании книги, можно применить эффект анимации на развороте с изображением человека за столом. Где стол к тому же решён в виде текстового блока. Рука с табакеркой и ноги под столом при раскрытии и закрывании книги двигаются относительно корешка. (Илл. 7) Рисунки для книги выполнены рапидографом, заправленным тушью, а красные плашки – при помощи компьютера. Раскадровка сделана в программе вёрстки, что позволило распределить текст литературного произведения на реальный объём издания, с реальным форматом, то есть решить задачу построения композиционно-ритмической структуры книги. Работа в программе вёрстки для предварительного макетирования книги позволяет значительно сократить время на расчёт и подготовку оригиналов иллюстраций. В то же время владение программой обработки изображения позволяет художнику книги сделать необходимую подготовку иллюстрации к печати, в том числе цветокоррекцию изображения, соответствующую оригиналу. Обратите внимание на

размещение штрихкода на переплёте. Его как обязательный графический элемент идентификации художник должен органично вписать в композицию обложки или переплёта. (Илл. 8)

Композиция книги А. Чайнова «Юлия, или Встречи под Новодевичьим», выполненная художником Г. Бабичем, – наглядное подтверждение тому, как развиваются традиции книжного искусства и как «цветно» может быть решена торцовая гравюра, напечатанная в одну краску. В этой работе сконцентрированы лучшие качества школы, здесь чувствуется влияние и В. Фаворского, и А. Гончарова, и Д. Бисти, в то же время это, несомненно, самостоятельный творческий почерк современного художника. Шрифт набора и шрифт в торцовой гравюре, образы и манера художника, – всё служит цели создания книги как единого целостного произведения искусства. Принципиально эта книжная композиция решена в классическом ключе с применением больших белых полей. Но акценты с использованием ксилографических иллюстраций «навывлет» придают ей яркую динамику и особое звучание, построенное на контрастах. Чёрные и белые линии, образующие сложную градацию оттенков, врезанные в силуэты иллюстраций, подчёркивают важную роль белого цвета на изобразительной поверхности каждого разворота и в композиционно-ритмическом пространстве книги в целом. Жизнь иллюстрации в книге становится более естественной и органичной, когда художник ставит целью создать книгу, а не отдельную иллюстрацию к ней. (Илл. 9)

В следующих примерах показаны некоторые элементы книжных композиций, выполненных студентами и дипломниками кафедры «Иллюстрация и эстамп» МГУП им. Ивана Фёдорова. Разные по манере и техникам исполнения работы объединяет методологический подход в изучении проблем художественного формообразования, в понимании книги как сложной системы и применении полученных знаний в практической деятельности художника книги.

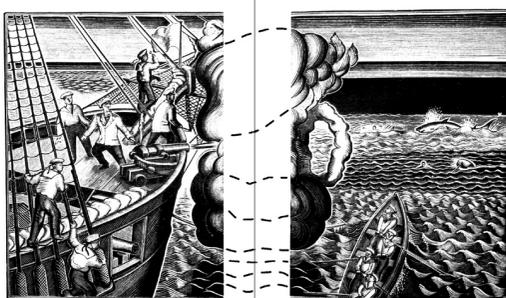
Говоря о книжной композиции и о книжной конструкции, нельзя не сказать о материалах и художественных техниках. То, без чего не обходится ни одна книга, – это поверхность переплёта или обложки. Кроме визуального знакомства с книгой, первого взгляда на внешнее оформление, есть ещё и первое прикосновение, тактильное знакомство с книгой – предметом, осязание его поверхности и ощущение его тяжести. При входе в книгу и перелистывании страниц, также происходит многослойное восприятие книги. От сорта и плотности бумаги зависит насыщенность красок, следовательно, острота зрительных впечатлений. Общее впечатление от бумаги, способа печати складывается, так же как и в случае с переплётом, из зрительных и тактильных ощущений. Проектируя книгу, художник должен позаботиться не только о том, как будет выглядеть книга, но и о том, какое впечатление она окажет на читателя, оказавшись в его руках, как он будет реагировать на прикосновение к книге, как в его сознании отразится образ книги, задуманный художником.



Илл. 1



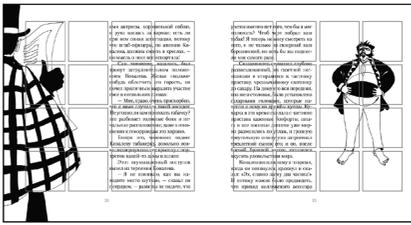
Илл. 2



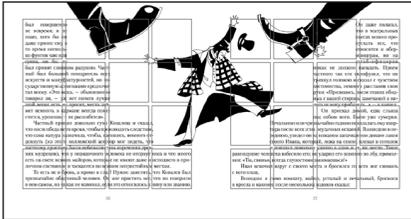
Илл. 4



Илл. 5



Илл. 7



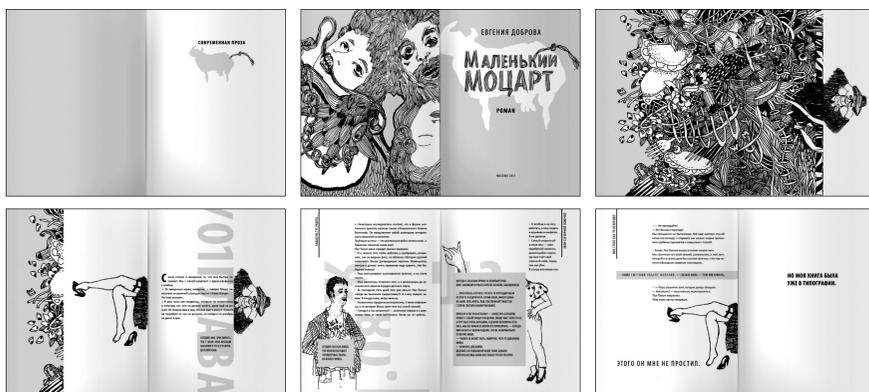
Илл. 6



Илл. 8



Илл. 11. Т. Д. Ретунская. Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате». Дипломная работа. 2010. Руководитель И. Иванова



Илл. 12. К. Старикова. Е. Доброва «Маленький Моцарт». Дипломная работа. 2011. Руководитель В. Косынкин

От редактора/издателя:

К глубокому сожалению, статья О. В. Кустовой не была завершена. Однако мы сочли возможным опубликовать её в незаконченном виде, поскольку её проблематика и оригинальная концепция открывают возможность дальнейшей дискуссии. Тема видится нам исключительно интересной и не потерявшей своей актуальности и сегодня.

Кустова Ольга Викторовна (1949–2013)

Ольга Викторовна Кустова

КНИЖНАЯ ОБЛОЖКА: ИСКУССТВО? ИДЕОЛОГИЯ? ЗАЛОГ КОММЕРЧЕСКОЙ ЭФФЕКТИВНОСТИ?

Я не буду оригинальной и начну с Достоевского. Роман «Бесы», Мари обсуждает с Шатовым свой план открытия переплётной мастерской. Однако он её отговаривает, приводя следующие доводы: «...читать книгу и её переплестать – это целых два периода развития, и огромных. Сначала он (читатель. – *О. Д.*) помаленьку читать приучается, веками, разумеется, но треплет книгу и валяет её, считая за несерьёзную вещь. Переплёт же означает уже и уважение к книге. Означает, что он не только читать полюбил, но и за дело признал. До этого периода ещё вся Россия не дожидка. Европа давно переплетает».

Достоевский, как ни странно, неправ, поскольку переплестать в России начали не в XIX веке, а значительно раньше. Но речь в этом случае идёт не об обиходном переплёте, поскольку такового

просто не было, а о драгоценных переплётках, в основном религиозных книг. И сразу же выявляется первая характеристика переплётки/обложки – обеспечение сохранности. Книга – вещь серьёзная, её нужно уважать, её стоит «признавать за дело».

Именно так и начинается история переплётки и обложки, при этом переплёт старше книги, так как начался он с досок, закрывавших икону, – диптихов и триптихов. Как диптихи выглядели и римские записные книжки (консульские диптихи III в. до н. э.), затем – кодексы. С IV века н. э. в то, что позднее будет называться книжным блоком, вшивается уже не одна тетрадь, а несколько. Впоследствии для оклада доски начинает использоваться кожа – свиная, толстая, иногда инкрустированная камнями, или тонкая (сафьян), или ткани. Появляются различные виды переплётков, и среди них, пожалуй, нам интересны не художественные – французский, полуфранцузский (с кожаными уголками и кожаным корешком) и т. д., а функциональные – окладные, подносные (для подарков) и обиходные. А это значит, что уже очень рано выявляется охранная функция и товарная сущность переплётки (обложки), которая, правда, не завязана поначалу на функцию содержательную, – выбор содержания мал и однообразен: религиозные книги и книги исторические, назидательные...

Несколько упрощая, скажем, что даже когда книга была единичным продуктом – манускриптом, – обложка осуществляла аналогичную функцию. Достаточно посмотреть на кожаные переплётки с драгоценными камнями, инкрустациями

из слоновой кости и пр.: они выявляли и подчёркивали единичность изделия, его уникальность, что было абсолютно органично, поскольку рукописная книга единична по определению. Каждый экземпляр – найденный или сохранённый в библиотеках – единственный в своем роде, поскольку для рукописной средневековой книги отсутствует понятие подлинника, референтного манускрипта. Референтом является содержание (что, вероятно, можно соотнести с вариативностью устного творчества, в котором каждый устный вариант исполняемого текста уникален). Позволить себе приватизировать, купить это уникальное содержание может только человек богатый – то есть, в Средние века, суверен любой категории. Следует учитывать, что суверен вовсе не обязательно является грамотным. Он по определению знатен, но не обязательно богат – что уж говорить о грамотности (историографы, например, с глубоким восхищением и даже с изумлением подчёркивали тот факт, что Карл Великий был грамотным).

Таким образом, средневековый переплёт служит упаковкой уникальности и ей полностью соответствует. Кожаный переплёт сохраняет содержание в практическом смысле (от воды, ветра и времени) и обозначает его уникальность. Возникает переплётное дело и его знатоки. Искусство изготовления переплётов становится востребованным и самостоятельным.

Конечно, мы не можем ещё говорить об упаковке книги как товара, но мы можем говорить о

продукте и спросе на него. Причём продукт этот – показатель иерархичности общества. Его не назовёшь общедоступным: в связи с ним вступают в игру механизмы иерархического общества, в котором, кроме власть и деньги имущих, которые платят за уникальность владения, есть пусть и малый, но класс грамотеев – читателей, которые обеспечивают некую подкладку идеологии.

Ситуация, бесспорно, меняется с изобретением книгопечатания, то есть с демократизацией книги. Книга – уже не только сокровище; выявляется и обособляется её использование в качестве канала передачи художественной, идеологической и прочей информации. Напомним, что первые гуттенберговские книги были, говоря современным языком, разделены на следующие разделы: религиозные тексты, научные труды, литература. И каждому типу книги соответствовал свой переплёт. В принципе, здесь многое определяется на весь период существования печатного слова как единственного или почти единственного канала передачи любой информации (не будем забывать о канале изобразительном).

Такое положение сохраняется при иерархическом построении общества, но в корне меняется с воцарением капитала и появлением массовой книжной торговли, ориентированной на разные группы населения.

Итак, первая позиция моего выступления является сама собой: переплёт (обложка) представляет в книге максимально выраженную – и часто обособленную – товарную функцию. Имен-

но он обеспечивает сохранность товара (книги) и репрезентативность этого товара на рынке. (Забавно, что эта черта переплёта – хотя в данном случае она экстраполируется и на содержание, – вновь заявит о себе в середине XX века, когда начнут выпускать детские книги для использования во время купания. Печатаются такие книги на пластике и состоят почти исключительно из картинок; с их страницами можно играть и т. д. Они прочны и сохранны.)

Можно допустить, что в это же время формируется знаковая нагрузка переплёта. Кожаный, с инкрустациями и драгоценными камнями, он – очевидная ценность. При этом – что немаловажно – внешняя ценность (переплёт) соответствует ценности внутренней – содержанию, то есть существует некая гармония, вполне соответствующая общественному состоянию: грамотных мало, знание, умение читать драгоценно, что и подчеркнуто переплётом.

Искусство переплёта становится на протяжении веков ремеслом сначала востребованным, потом распространённым и банальным, теперь – вновь редким и дорогостоящим. Но на сегодняшнем этапе возникает ещё один диссонанс, связанный с ценой переплёта: любое содержание можно облечь в дорогостоящий, статусный переплёт. Гармония при этом нарушается: на первый план выступает определение «богато», которому дисгармония не мешает. Непонятно, однако, за что я плачу – за содержание или за работу переплётчика?

Здесь-то и поджидает нас засада: книга – не товар, а содержание, именно оно определяет вид обложки и законы её существования, то есть художественный и, в определенной мере, идеологический подход к её созданию.

К этим размышлениям подтолкнула меня выставка обложек детских книг 1950–1980-х годов во время III Трауготовских чтений (2013), которой я тогда посвятила своё выступление. Суть его сводилась к тому, что при внимательном рассмотрении череды обложек детских книг 1950–1960-х годов, то есть второго периода расцвета детской советской книги после легендарных двадцатых, очевидно вырисовывается проблема обложки не только и не столько как художественного продукта, сколько как продукта идеологического и товарного. Причём, в разные периоды жизни нашего государства эти составляющие обложки приобретают различную конфигурацию. Если работы Владимира Сутеева десятилетиями оставались примером стопроцентного товарного попадания на рынке детской книги, то в обложках пятидесятых годов очевидна идеология.

Можно сразу же вернуться к Сутееву, чтобы поговорить о связи содержания и обложки: один Сутеев и другой Сутеев (*Илл. 1, 2*). Очевидна разнонаправленность интересов и задач. В одном случае это функциональная обложка для определённого читателя, в другом – скорее подносная. И в последнем случае что книга Сутеева, что Михалкова, что Льва Толстого – без разницы, поскольку важен не текст, а цена переплёта и цена книги как

детали интерьера. Этаким современный вариант казуса, когда книги покупаются для заполнения пространства и включения владельца в круг грамотных. Даже без очков и шляпы. Я не уверена, что это путь приобщения к чтению. Скорее наоборот – утверждение ничтожества её содержания, потому что главное – обложка, главное, сколько книга стоит...

Но эти игры – дорогая обложка, стенки кожаных переплётов – не имеют отношения к строительству, как теперь говорят, нового пространства культуры. Я не утверждаю, что это пространство мёртвое, но это и не пространство культуры. Это пространство симуляции, циркуляция видимостей.

Любопытно, что на букинистическом рынке вступают в дело другие законы, формирующие стартовую цену, которая может расти до бесконечности. В этом случае у книги есть уже некий бэкграунд, который и обеспечивает ей установленную и колеблющуюся цену. В него входит множество компонентов – редкость издания, то есть малый или ничтожный тираж, высокая художественная ценность, имя автора и/или художника, особая ценность переплёта и пр.

Есть два разных рынка книг, и роль покупателя на них также различна: от максимально прагматичной на первичном рынке (исключения – покупки ради коллекционирования или с иными художественными целями) до почти что либидинальной доминанты на вторичном, букинистическом, рынке, когда покупатель платит не столько

за товар, сколько за своё желание его иметь. И желание это может быть гибельным (вспомним хотя бы фильм Романа Поланского «Девятые врата»).

Но дьявол, появившийся в этом фильме на экране, любит детали. И, конечно, имеет прямое отношение к идеологии и к рынку. И к бессмертной душе. Он кроется в деталях, но иногда в складках этих конфигураций обозначается нечто другое – Бог, который уже не имеет отношения ни к чему вышесказанному и действует вопреки (вспомним «боговдохновенные» обложки советских детских книг двадцатых годов прошлого века) (Илл. 3, 4).

Но нас интересуют не шедевры. Нас интересует процесс.

Пьер Бурдьё:

«Повсюду люди мыслят в терминах коммерческого успеха. Ещё лет тридцать назад и начиная с середины XIX века, с Флобера, Бодлера и т. д., среди передовых писателей, писавших для писателей и признававшихся ими, или среди артистов, признававшихся другими артистами, немедленный коммерческий успех считался подозрительным: в нём видели проявление компромисса по отношению к веку, к деньгам. <...> А сегодня рынок всё больше и больше признаётся законной инстанцией легитимации. Это хорошо заметно на примере другой недавно появившейся институции – списка бестселлеров. Не далее как сегодня утром я услышал по радио, как один из ведущих, глубоко-мысленным тоном комментируя один из последних бестселлеров, сказал: «Видимо, философия в моде в этом году, раз книга «Мир Софи» была про-

дана в количестве 800 тысяч экземпляров». Он выдавал за абсолютный вердикт, за истину в последней инстанции вердикт, вынесенный цифрой продаж. Через механизм рейтинга коммерческая логика начинает управлять производством творческих произведений. Однако важно не забывать, что все творческие произведения, которые я <...> (и, надеюсь, я в этом не одинок) считаю самыми высокими произведениями в области гуманитарных наук, математики, поэзии, литературы, философии, были созданы вопреки эквиваленту рейтинга, вопреки коммерческой логике. Очень большое беспокойство вызывает то, что рейтинговый менталитет завоёвывает даже самые передовые издательства, даже учёные круги, которые вдруг начинают заниматься маркетингом. Он ставит под вопрос условия создания произведений, которые могут показаться эзотерическими, поскольку они не соответствуют ожиданиям публики, но которые со временем способны найти своих читателей».

Книжная обложка – вещь особого рода, и её специфике в работе книжного графика, а теперь и дизайнера книги посвящено не одно исследование. Все эти работы касаются в основном характера её существования и работы над ней, необходимости выявить главные стороны содержания, подчеркнуть их, сделать акцент на сильной стороне книги как продукта.

Уже в середине XIX века выстраивается та конфигурация, которая более-менее воспроизводится на книжном рынке и поныне. Возникают поня-

тия серийности, собрания сочинений, высокой и массовой литературы; обособляется блок детской литературы. А теперь посмотрим, что происходит с обложкой, как она фиксирует для покупателя, что именно в ней продаётся (*Илл. 5, 6*).

В разные эпохи три составляющие книжной обложки – идеологическая, товарная и художественная – работают в разных композициях, но присутствуют всегда. Вопрос состоит в том, как этот культурный и идеологический продукт – книга (а она является таковым, потому что в ней сконцентрированы педагогические задачи: передача жизненного опыта, опыта традиций и культуры, обучение, художественные и литературные задачи, идеология) – сочетается с необходимостью его продажи. Именно продажи, а не принудительного распространения (вопрос в специфике функционирования книги как товара).

Возьмём собрание сочинений – серию, направленную в глубину, требующую определенного профиля представления автора. Разительно отличаются собрания сочинений Достоевского 1926–1930 гг. и тех что выходили после 1970-го (*Илл. 7, 8*), или – собрание сочинений Ленина 1924 года и более поздние. Каждый раз издатели ставили перед составителями идеологическую задачу, иногда закамуфлированную, а иногда и нет: цензура работала, и полное собрание какого-то автора представить себе трудно. Оно постоянно пополняется, сам автор меняется, потому что попадает в игру идеологических зеркал. Однако это не столь очевидно.

Товарная комплектность, пришедшая на смену идеологической, – иного сорта. В данном случае перед нами чистая серия: «Женский роман», «Лекарство от скуки» и т. п. Если есть интерес к литературе определённого рода (детективы и полицейские романы, например), генерируется потребность покупки новых книг серии. И серия составляет у читателя дома. Представить себе дом, уставленный сериями, невозможно. Это уже вкусовая, ментальная и культурная катастрофа, но катастрофа, провоцируемая вполне прагматичными причинами и отвечающая определённым запросам, катастрофа процесса жизни, которая между тем всего лишь стремится к упрощению своей организации.

Серия следует тому же принципу комплектности, что и собрание сочинений, только на сей раз это комплектность товарная, когда на первом месте стоит не автор, не качество произведения, не литература, а паровоз продаж. Если кто-то купил одну книгу серии – купит и вторую, и третью, и, возможно, десятую. Для узнаваемости серии используется не только логотип, но и определенное изображение, эмблема. Причём любопытно, что жёсткость этих оформительских приёмов постепенно расшатывается (к примеру – новые книги «Амфоры»).

Серийность – не новое понятие в книжном деле. В XIX веке её использовали Ф. Ф. Павленков, А. Ф. Маркс и др. Подобная внутренняя организация книжного процесса была свойственна ещё гуттенберговским изданиям. В начале 1450-х го-

дов Гуттенберг почти одновременно напечатал две по-разному набранных Библии и учебник латинской грамматики.

В серийности есть свои плюсы, и здесь любопытно посмотреть, какие черты приобретает она в других странах, во Франции например. «Белая» серия «Галлимара»: обложка светлая, на ней – имя автора и название романа. Всё. Цветовое сочетание: белый (или желтоватый) – красный – чёрный. Чёрная серия «Галлимара»: чёрный фон, жёлтый шрифт. Использование символики цвета, но полное отсутствие упаковки. Иначе говоря, продаётся текст (*Илл. 9*).

В постсоветской России по этому пути пошли немногие издатели, работающие в области научной литературы. Любопытен казус Бориса Акунина. После «Фандориных» и «Белых бульдогов» с изображениями на обложках он – вернее, его издатель Игорь Захаров – предлагает странный товар: книги в строгих, чисто текстовых обложках с такими названиями, как «Инь и Ян», «Чёрный город», «Любовь к истории».

Так или иначе, наиболее распространённым у нас вариантом остаётся иллюстрированная обложка. А значит, обман покупателя, который учитывается не как отдельный человек, к которому направлен текст, а как масса – усреднённая, но якобы готовая покупать Деррида. Обложка – с картинкой, и читатель, может быть, поведётся: обман, рассчитанный на спрос.

Всё дело в том, что экономика рынка искусства, и книги в частности, управляется не только и не

столько законом продаж, хотя именно он – наиболее видимый, сколько законом циркуляции желания.

«Вместо того чтобы создавать коммуникацию, информация исчерпывает свои силы в инсценировке коммуникации. Вместо того чтобы производить смысл, она исчерпывает свои силы в инсценировке смысла», – пишет Жан Бодрийар в «Симулякрах и симуляции». Эта мысль, как ни странно, находит своё подтверждение в нынешней судьбе книжной обложки, которая рискует обособиться от своей прямой функции – охранять содержание, служить ему обрамлением, предлагать эмблематическое или хотя бы близкое к таковому прочтение текста книги, то есть сохранять связь между содержанием и оформлением. При этом имеет место странная, подчас весьма изощрённая игра смыслов, когда, с одной стороны, обложка включается в своеобразный упаковочный рынок, рынок информации, а с другой – предлагает ассамбляж классического смысла произведения, прибавляя к нему дополнительный смысл трактовки содержания и его актуализации в ироничном, комичном дискурсе современного пользователя не столько книги, сколько текста.

Обложка продолжает быть упаковкой. Но – упаковкой смысла, а не текста. При этом если текст теряет смысл, то доля смысла, спроецированного во внешние связи известного содержания, с одной стороны, и оценки этого содержания, с другой, – то есть степень включения содержания в общий

контекст культурных знаков – нарастает. Возникающий зазор смыслов создаёт комическую ситуацию, в которой читатели оказываются задействованы уже не как потенциальные покупатели, а как потребители смыслов некоей нереальной, симулирующей культуры. Наиболее яркий пример здесь – серия обложек с сайта «несуществующих обложек», но следует оговориться: подобная игра – составляющая культуры. Обложка книги может окончательно превратиться в предмет развлечения, игры, но входя в глобальную сеть кино-, теле-, видео- и компьютерной продукции для среднего потребителя, она неуклонно теряет свой смысл охраны драгоценного содержания. Впрочем, и это драгоценное содержание – где оно?

...Комод-тронплёй (комод, рисунки на дверцах которого имитируют содержимое) (*Илл. 10*). Чем он отличается от книг, поставленных на полки ради интерьера? Правда, есть опасность того, что дверцы будут открыты... Коробки чая, кофе, конфет, выполненные в виде книг... Впрочем, и они могут быть открыты. Но уже не во славу печатного слова, а во славу победы плоти.



Илл. 1



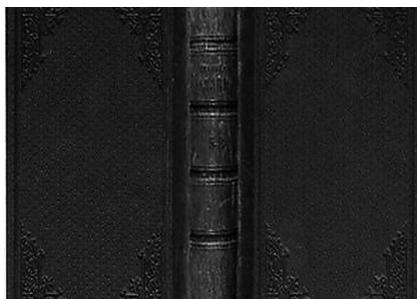
Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



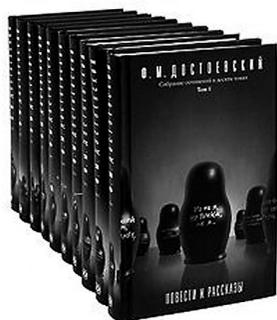
Илл. 5



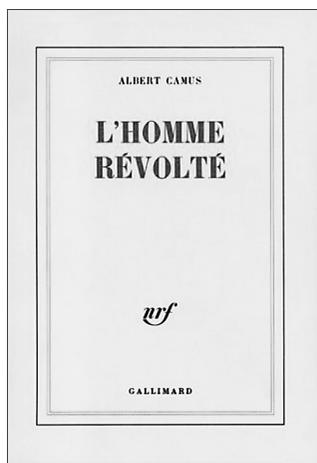
Илл. 6



Илл. 7



Илл. 8



Илл. 9



Илл. 10

ОБЛОЖКА ДЕТСКОЙ КНИГИ

*По материалам выставки, проходившей
в рамках ежегодной программы «Трауготовские
чтения», посвящённой книжной иллюстрации
20 ФЕВРАЛЯ – 12 МАРТА 2013*

«Внешность книжки по первому впечатлению, по первому взгляду должна привлечь маленького читателя, пообещать ему что-то интересное, чтобы у него появилось желание раскрыть книжку, прочесть её, посмотреть в ней картинки», – писал Владимир Михайлович Конашевич в конце пятидесятых годов XX века, рассуждая об обложке детской книги.

Со стороны художника с тех пор мало что изменилось. Именно такому заинтересованному, продуманному и прочувственному подходу к оформлению книги и учат художников (которые, впрочем, не всегда сами занимаются обложкой), дизайнеров книги, её оформителей.

Не изменились и элементы, с которыми работает художник. Это – надпись, название книги, имя автора, картинка, рисунок, раскрывающий содержание, и декоративные элементы, связывающие в единое целое всю композицию.

Однако не всё так просто. Можем ли мы говорить об изменениях в оформлении обложки? С чем они связаны? В чём специфическое «послание» обложки и уникальность её существования? Как влияет время на обложку и как она отвечает требованиям времени? Это далеко не полный перечень вопросов и далеко не полный перечень проблем.

Выставка «Обложка детской книги» не ставит своей целью дать на эти вопросы ответы, скорее – поставить их, обозначить лакуны... В экспозиции собраны разнообразные материалы: оригиналы обложек (например, оригиналы художников Г. А. В. Траугот), первые пробные оттиски (обложки Ю. Васнецова и А. Пахомова), сами книги – от редких, середины 20-х годов, до более известных, почти современных, и, наконец, часть экспозиции посвящена работам детей дизайн-центра Дворца творчества тных и студентов такультета искусств СПбГУ. Отдельными блоками экспонируются отпечатки обложек, которые, по нашему замыслу, иллюстрируют разные периоды жизни детской книги и представляют стилевое разнообразие творчества художников Ленинградской школы графики (это действительно основной блок работ, правда, среди них можно увидеть и обложки В. Сутеева и М. Митурича – не ленинградцев, но авторов, чей художественный почерк настолько узнаваем, что без них невозможно говорить о детской книге).

Представленный материал – лишь вершина айсберга. Никогда или практически никогда не

выставлялись работы таких классиков оформления обложек детской книги, как В. Двораковский, Т. Цинберг, В. Зенькович. Было бы интересно рассмотреть оформление книг научно-популярных, которые постепенно уходят в небытие, оставляя эту территорию кинофотоматериалам, научно-популярным фильмам. Было бы любопытно увидеть, как соотносятся плакат и книжная обложка, в частности, в творчестве В. Маяковского и оформлении его детских книг. И наконец, практически совершенно не изучена товарная сторона этого явления, а здесь, судя по всему, и происходят основные изменения. Именно обложка делает книгу товаром, обращается к покупателю, а значит, соотносится с другими товарами (для детей, например, это коренным образом изменившееся оформление тетрадей, блокнотов, дневников и пр.).

Обложка – носитель и информации о книге и вместе с тем отражение требований времени. Идеологических, как это явствует из блока обложек, посвящённых советской реальности, – Ленин, Крупская, советская реальность в виде подъёмных кранов, машин и прочая, окружающих мальчишку на деревянном коне («Путешествие по квартире»), даже «иностранная реальность» представлена «идеологически правильно» («Сюн и Кунг»). Как отражалась в двадцатые годы XX века эта новая социалистическая реальность в обложке, можно увидеть на примере книг А. Пахомова – «Танки и санки», Н. Олейникова, «РВС» А. Голикова, который ещё не стал Аркадием Гайдаром.

Однако нынешняя выставка в музее В. В. Набокова посвящена скорее обложкам 60–80-х годов прошлого века, когда жёсткий идеологический прессинг начал смягчаться, и художники обрели возможность свободнее работать в книге. В противовес строгим предписаниям, касавшимся даже композиции с главным («положительным») героем в центре композиции, возникла возможность делать «атмосферные» обложки, наполненные воздухом произведения. На этой территории работали В. Пивоваров, который в острой, часто пародийной форме решал подобную задачу в своих ранних работах, М. Майофис, М. Митурич; на этой же территории продолжает работать А. Г. Траугот.

Детская книга в книжной торговле занимает уникальное место. Это не только книга «длинной продажи» (т. е. находится в продаже долго, если не постоянно), детская книга – залог непрерывности памяти, постоянства ценностей и представлений о мире, передающихся из поколения в поколение. Тонкая детская книга, выпускавшаяся в СССР миллионными тиражами и вовсе не предназначенная для хранения, благодаря усилиям художников стала предметом искусства, оставаясь при этом «товаром». Её обложка не только хранила содержание книги, но и формировала вкус.

Если сумма прочитанных книг формирует личность, то сумма обложек – тоже. Причём книга выступает в прямой своей целеположенности – она содержательна, и обложка служит «знаком» её содержания. Узнавая обложку, интерпретируя этот знак, мы через годы узнаём за ним и содержа-

ние книги. Именно поэтому так радостна каждая встреча с обложками и книгами, нарисованными В. Конашевичем или Ю. Васнецовым, В. Лебедевым, Е. Чарушиным. Именно поэтому территория жизни книжной обложки заслуживает изучения и внимания.

Если сейчас экономика, которая, кажется, только и занимается, что товаром, продажами, прочими совершенно прозаическими вещами, обращается к давнему прошлому, и экономисты всерьёз обсуждают экономику как культуру, стоит ли сводить существование книжной обложки к единственной проблеме выгодных и «коротких» продаж, низводя при этом искусство до «вкусовщины» и банальной реализации товарно-денежных отношений?

О. Кустова





Илл. 5. И.-Б. Рыбак.
«Маленькие сказочки для маленьких детей». 1922 г.

Ирина Геннадиевна Мамонова

КНИГИ ВОЗВРАЩЁННЫЕ, РЕКОНСТРУИРОВАННЫЕ, АДАПТИРОВАННЫЕ: О СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕИЗДАНИЯХ ДЕТСКИХ ЕВРЕЙСКИХ КНИГ 1920-Х ГОДОВ

Речь пойдёт о нескольких детских книгах на идише, созданных в конце 1910-х – начале 1920-х гг. художниками Элизером Лисицким и Иссахаром-Бер Рыбаком, переизданных в 2004–2006 гг. издательствами «Параллели» и «Гешарим».

Тиражи этих переизданий были невелики, так что книжки быстро стали библиографической редкостью, не успев примелькаться даже специалистам.

Характерные черты современных переизданий, адресованных, безусловно, не только детям, но и взрослым, – дополнительная информация об авторах текстов и художниках, данная в предисловиях, послесловиях, раскрытая в структуре книги, и параллельный перевод на русский язык. Всё это расширяет читательскую аудиторию.

рию, вводит в мир ушедшей культуры, возвращает забытые имена. Вместе с тем переиздания этих книг обнаруживают и некоторые вопросы, связанные с сегодняшним восприятием авангардного искусства широкой аудиторией, читательским вкусом, проблемами книжного рынка, навязывающего манипуляции оригинальными произведениями.

Детская книга – важнейший проект молодого еврейского авангарда. И. Добрушин – крупнейший теоретик «Культур-лиги» – в 1918 г. пишет о том, что в художественном воспитании ребёнок должен повторять путь, который прошло искусство его народа, поэтому новая графика для детей должна создаваться на основе еврейского народного искусства, лубка и примитива. Таким образом, обращение к народному искусству и примитиву становится программным для еврейских авангардистов, создающих новую детскую книгу. А детская книга воспринимается как инструмент создания «нового еврея» посредством «нового еврейского искусства».

Исследованием национальных корней и «конструированием» нового еврейского искусства занимаются все еврейские культурные общества и организации начала XX века (Еврейское историко-этнографическое общество, Еврейское общество поощрения художеств, московский Кружок еврейской национальной эстетики «Шомир», Московский кружок еврейских писателей и художников), в этот процесс вовлечены многие молодые еврейские художники.

Среди самых ярких фигур – Элизер Лисицкий и Иссахар-Бер Рыбак. В 1916 г. Лисицкий и Рыбак по заданию Еврейского историко-этнографического общества отправляются изучать архитектуру и декор старинных синагог в местечках белорусского Поднепровья и Литвы – благодаря этой поездке сегодня известны, в частности, росписи легендарной деревянной могилёвской синагоги. Уже в 1917 г. появляются первые книги Лисицкого, где очевидно творческое переосмысление национального материала.

Лисицкий – давно уже признанная крупнейшая фигура русского – шире – мирового авангарда. Книги, созданные им в национальном ключе, известны гораздо меньше его супрематических и конструктивистских опытов. Хотя каждая из книг 1917–1919 гг. – необходимое звено для понимания логики творческого пути художника в целом. Поэтому важным событием стал выпуск первого акварельного варианта «Козочки» 1917 г. в издательстве «Параллели» в 2004 г. – не переиздание, а скорее аналитическая попытка реконструкции авторского замысла.

«Козочка» 1917 г. задумывалась Э. Лисицким именно как детская книга. Но дошла до нас в виде отдельных листов, так и не сложившихся в единый книжный организм при жизни художника. Листы «Козочки», находящиеся сегодня в собрании ГТГ, были изданы впервые в виде книги лишь в 2004 г. издательством «Параллели». Книга получилась не детской – это своеобразный «каталог», в котором воспроизведены листы музейного со-

брана и дана необходимая информация о произведении и художнике.

На страницах книги, как на своеобразных паспарту, воспроизведены листы акварельных рисунков с текстом на идише, созданные Лисицким (Илл. 1). Иконография и подкрашенный акварелью линейный рисунок «Козочки» 1917 г. отсылают к традиции средневековых иллюминированных манускриптов. Иллюстрации воспринимаются своеобразной современной «импровизацией» по мотивам старинной миниатюры.

На полях книги размещён текст песенки на русском языке. Внизу каждой страницы – соответствующие тексту иллюстрации из позднего, самого известного литографированного варианта «Хад Гадьи» 1919 г. И хотя эти листы воспроизведены в очень малом масштабе («в перспективе»), они дают интересную возможность для сравнения и выводов о задачах художника, использованных им художественных приёмах, преемственности вариантов. «Козочка», изданная в 2004 г., представляет собой детскую книгу внутри книги «для взрослых», повествующей о самом художнике и об истории произведения. Здесь фотографии молодого Лисицкого, художницы Полины Хентовой, которой «Козочка» посвящена, свитка «Сихис Хулин» – более раннего опыта работы художника в рамках национальной традиции. В конце книги – фотография зрелого художника и биографические сведения. От Элизера Лисицкого – к Эль Лисицкому. (Хотя на обложке издания «Козочки» 2004 г. мы видим имя «Эль Лисицкий»: конечно,

оно больше говорит современному читателю.) Между тем и этим – детская сказка о «Козочке». Таким образом, символически обозначено, как Элизер Лисицкий, увлечённый изучением народных корней и созданием нового еврейского искусства, превращается в Эль Лисицкого, исповедующего интернациональные принципы супрематизма и конструктивизма.

В 1918 г. в Киеве была основана Культур-лига – организация, призванная объединить всю национальную интеллигенцию в процессе планомерного строительства новой еврейской культуры. Э. Лисицкий, наряду со многими другими молодыми талантливыми еврейскими художниками (Н. Альтманом, Б. Аронсоном, И.-Б. Рыбаком, И. Чайковым, Н. Шифриным, С. Шор, М. Эпштейном), входит в Художественную секцию Культур-лиги. На короткий период их объединяют общие идеи, близкие формотворческие задачи, рождается феномен некоего единого «коллективного» стиля, в русле которого складывается индивидуальность каждого художника.

В 1919 г. Лисицкий оформляет поэму «Ингл-Цингл-Хват» Мани-Лейба (псевдоним Мани-Лейба Брагинского) – центральной фигуры среди поэтов американской еврейской группы «Ди Юнге». Книга вышла в 1919 г. в Киеве, первый вариант издания – скромная маленькая книжечка (форматом примерно А5). Очевидно, что размер издания не позволял в полной мере передать великолепные книжные развороты, задуманные художником. Второй вариант, выпущенный в начале 1920-х гг.,

имеет больший формат. По нему, вероятно, и делалось переиздание книги в 2004 г., с параллельным переводом стихотворного текста поэмы на русский язык М. Яснова. Ингл-Цингл-хват – еврейский Мальчик-с-пальчик, который в поэме Мани-Лейба, получив волшебного коня и кольцо, становится то ли Духом бури, то ли посланцем Ильи Пророка и, вызывая долгожданный снегопад, восстанавливает нарушенный порядок в мире.

В отличие от «Козочки», где важную роль играют пятна локальных цветов, «Ингл-Цингл-хват» Э. Лисицкого – строгая чёрно-белая графика. Для многих художников Культур-лиги она более всего соответствовала эстетическим параметрам художественного «примитива» и «аутентичному» национальному стилю. Б. Аронсон, рассматривая творчество Н. Альтмана, пишет: он прозрел «формальную основу народного творчества, не литературу, сюжет, а сущность композиции – пропорцию белого и чёрного, их отношение, традиционную зависимость линии от пятна, слитость и целостность, узорчатую одинаковость всех элементов». Те же качества характеризуют и графику Э. Лисицкого. «Ингл-Цингл-хват» – продолжение пути, намеченного им в иллюстрациях к «Сихис Хулин» 1917 г. Рисунок и композиционное мышление художника здесь демонстрируют окончательное освобождение от «подражания» (народному ли искусству, графике ли модерна) и «стилизации». Это свободное оперирование элементами народного искусства – пластики надгробий, книжной миниатюры, ставших для художника «буквами»

нового изобразительного языка. В рисунок органично включается еврейский алфавит. Точнее – рисунок выполнен в характере написания-рисования букв: с теми же элементами и нажимами. Буква нередко мотивируется как часть предметного ряда – например, в изображении балагана на ярмарочной площади, где основанием флюгера становится еврейская «ламед» (Илл. 2). Парадоксально, но в одних и тех же элементах содержатся и традиционное, и «кубистическое», «супрематическое», «конструктивистское» начала.

Иллюстрируя поэму, Лисицкий точно следует тексту автора: есть у него и речка между гор, и мост, и посёлок на обоих берегах речки – здесь живут евреи, там – гои. В то же время графика Лисицкого выразительно рисует образ штетла, осознанного как некое особое культурное явление именно поколением художников «еврейского Возрождения». Штетл, пространство которого центростремительно концентрируется вокруг синагоги, так что домишки, заборы, надгробные стелы, мостики, палки журавлей-колодцев слегка деформируются, словно пляшут по холмистому рельефу. Синагога подобно башням средневековых соборов придаёт «характерный профиль» всему штетлу: эти внешние черты так или иначе будут повторяться всеми еврейскими художниками поколения Культур-лиги. Э. Лисицкий – архитектор по образованию, чрезвычайно чуткий к индивидуальности пространства – был едва ли не создателем этого узнаваемого образа, впоследствии растиражированного и ставшего общим

местом. В иллюстрациях Лисицкого есть детали, отсутствующие в тексте Мани-Лейба. Они образуют второй план прочтения поэмы и демонстрируют сверхзадачу Лисицкого – выразителя идей национального Возрождения. Художник вводит образ «традиционного» еврея-рассказчика и мальчика-читателя. Они – визуальное воплощение определенной программы: в начале истории еврей-рассказчик поднимает вверх процветшую книгу – инструмент создания «нового человека» и образец нового культа (*Илл. 3*). В конце истории мальчик – представитель нового поколения, этой книгой сформированного, читает «Ингл-Цингл-хват» (*Илл. 4*). Фигура старика открывает книгу. Фигура мальчика закрывает.

Абсолютно по-новому решает Э. Лисицкий композицию книги в целом. Традиционно книга строилась как дом, а первая страница как «вход», оформленный соответствующим образом: с колоннами, завесой, аркой, надписью на ней. Это принцип статичный. В «Ингл-Цингл-хват» композиция книги динамична и определена «пролётом» главного героя сквозь книгу, начиная с обложки и заканчивая последней страницей. Здесь можно усмотреть параллель с принципами существования абстрактных супрематических форм в будущих композициях Лисицкого: с их экспансией во внешнее пространство, с их центробежным движением, часто построенным на диагональных линиях.

Жаль только, что в переиздании поэмы 2004 г. из-за необходимости введения текста на русском языке пришлось разделить развороты и нару-

шить авторский замысел. Эта проблема отчасти решена в послесловии В. Дымшица «Забытый шедевр», где не только рассказано о еврейской детской книге, о художнике, об авторе поэмы, но и воспроизведены оригинальные развороты Лисицкого.

Иссахар-Бер Рыбак обращается к детской книге чуть позже Лисицкого – в начале 1920-х гг. В это время он выступает как один из идеологов Культур-лиги, и вместе с Б. Аронсоном известен не только как художник, но и как создатель манифеста «Пути еврейской живописи», опубликованного в журнале «Ойфганг» («Восход»).

В 1922 г. Рыбак иллюстрирует книгу «Маленькие сказочки для маленьких детей». «Сказочки» (не полностью) переизданы издательством «Гешарим» в 2004 г. Сказочки – небольшие истории, учебные тексты для светской начальной школы на идише, написанные педагогом М. Марголиной в традициях «Азбуки» Льва Толстого. По мнению одного из авторов статьи о переиздании книги, «книгу Марголиной Михаэль Гринберг решил переиздать не из желания предложить её авторам новых учебников идиша, а с той же целью, с какой «Параллели» издали «Козочку»: для взрослых, чтобы вернуть в художественный обиход наследие художника Иссахара-Бера Рыбака». Цель, несомненно, благородная – наследие Рыбака до сих пор известно мало.

И.-Б. Рыбак создает иллюстрации к детской книге как детские рисунки. Это не стилизация

под детское творчество, а результат серьёзной аналитической работы и смелый эксперимент. Стихи и рисунки детей как опыт освоения мира интересовали всех художников авангарда. В рисунках Рыбака к «Сказочкам» соединился и этот общий для авангарда интерес к детскому творчеству, и задачи нового еврейского образования, и представление о народном искусстве и его роли в формировании «нового человека». Художник опирается на теорию, сформулированную И. Добрушиным в его статье «Еврейский художественный примитив и художественная книга для детей». Основа статьи – распространённое в то время представление о детской психологии как «сказочной» и мифологичной. Для Добрушина – это синоним фольклорного. Фольклор – «коллективное народное творчество», следовательно, именно внутренний мир ребёнка наиболее восприимчив к национальному фольклору. «Детское» и «фольклорно-примитивное» – родственные понятия. Детская простота и наивность отличают и еврейское народное искусство. Таким образом, И. Добрушин приходит к выводу, что художнику при создании еврейской книги для детей необходимо использовать «еврейский художественный примитив». Ребёнок – цельная, «недифференцированная» личность – воспринимает мир так же цельно, схематично.

Рыбак, следуя этим идеям, глядя на мир «глазами ребёнка», как бы воссоздаёт процесс детского творчества, трансформирует образцы еврейского «примитива», как они могли бы восприниматься

еврейским ребёнком. В контексте рассуждений И. Добрушина особенно интересна иллюстрация Рыбака к грустной истории об Этеле и Мотке, который мучил бабочку, пока она не умерла. Вместо бабочки художник изображает птицу. В переиздании «Сказочек» 2004 г. в комментариях к этому листу сказано: «в тексте бабочка названа словом «зумерфойгл» – буквально «летняя птица». Видимо, И. Рыбак не знал этого слова, встречающегося не во всех диалектах идиша, и нарисовал птицу» (Илл. 5). Такая версия представляется довольно странной, учитывая факт непосредственного сотрудничества авторов текста и иллюстраций. Можно предположить иное: бабочка – существо иного мира, того, который не освоен изобразительным языком народного искусства. В пластике надгробий, например, или в росписях синагог, хорошо известных И.-Б. Рыбаку, бабочек нет. Зато птицы представлены широко и разнообразно. Художнику было необходимо создать иллюстрации в контексте традиционного искусства. Возможно, именно отсюда происходит подмена изображения.

В 1923 г., уже живя в Берлине, И.-Б. Рыбак делает иллюстрации к книге «Детский мир». Книга впервые вышла в 1923 г. в Берлине в издательстве «Shwellen» («Пороги») на идише. В 2006 г. она была переиздана с параллельным переводом на русский язык издательством «Гешарим» (переводчик – М. Яснов, составитель В. Дымшиц, художник Г. Златогоров). «Детский мир» 2006 г., сохранив название, от первоисточника отличает-

ся уже тем, что по сути вмещает в себя две книги: первая часть «Детского мира» – стихи, прибаутки, заклички, дразнилки, припевки, собранные и обработанные педагогом и литератором Бер Смоляром и проиллюстрированные И.-Б. Рыбаком в 1923 г. Вторая часть – стихи Льва (Лейба) Квитко из его книги «Кольцо в кольце», вышедшей в 1928 г. в Харькове также на идише, и также проиллюстрированной Рыбаком (илл. 6). Предисловие М. Яснова помещено не в начале, а в середине книги, разделяя народные стихи и произведения Квитко. А вместе с тем подчёркивая и разницу иллюстраций: к 1928 г. характер книжной графики Рыбака меняется, из его рисунков исчезает смелая деформация, гротеск, изображение становится более «реалистичным», более нарративным, хотя индивидуальность почерка художника по-прежнему узнаваема. Стилистика оформления книги в целом – взгляд на мир «глазами еврейского ребёнка», гротесковость фигур, аскетичная строгость чёрно-белого рисунка, обрамление каждого сюжета – близки иллюстрациям к «Маленьким сказочкам для маленьких детей». В оформлении обложки Рыбак обыгрывает динамичные «супрематические» формы и графику еврейских букв. Как и у Лисицкого, абстрактные формы гармонично уживаются здесь с фигуративными элементами: по диагонали справа налево в композицию врывается фигурка мальчика с лошадкой, на вершине линии, разрубающей цветные окружности, сидит птичка. А линия на самом деле оказывается не просто формаль-

ным элементом, а гипертрофированной буквой еврейского алфавита (Илл. 7).

Рисунки И.-Б. Рыбака к «Сказочкам» и «Детскому миру» чёрно-белые. В цвете решены только обложки. В переизданиях 2004-го и, соответственно, 2006 г. иллюстрации раскрасили. Наверное, для того, чтобы строгие чёрно-белые иллюстрации не потерялись в море ярко расцвеченной современной продукции для детей (Илл. 8).

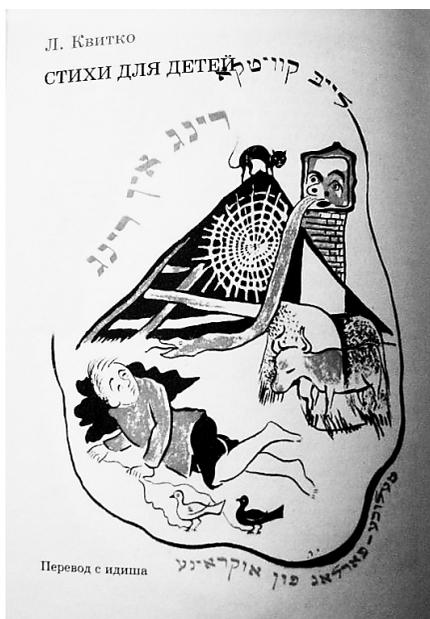
Чёрно-белые иллюстрации чем-то напоминают книжку-раскраску. Возможно, кто-то из маленьких читателей книги действительно захотел бы вмешаться и расцветить нарисованный Рыбаком мир. Но эту задачу уже выполнил за него художник книги...



Илл. 8. И.-Б. Рыбак. «Маленькие сказочки для маленьких детей». Переиздание 2004 г.



Илл. 1. Э. Лисицкий. «Козочка». Издание 2004 г.
 Илл. 2. Э. Лисицкий. «Ингл-Цингл-хват». Переиздание 2004 г.
 Илл. 3. Э. Лисицкий. «Ингл-Цингл-хват». Переиздание 2004 г.
 Илл. 4. Э. Лисицкий. «Ингл-Цингл-хват». Переиздание 2004 г.



Илл. 6. И.-Б. Рыбак.
Иллюстрации к
стихотворениям Л. Квитко.
Из переиздания книги
«Детский мир» 2006 г.



Илл. 7. И.-Б. Рыбак.
«Детский мир». Обложка.
Переиздание 2006 г.

РАСТРУБИЛСЯ КОМАРИЦЕ:

«ТУТ НЕ ЛЕС, А ЛЕС

ТУТ НЕ ПРУД, А ПРУД

ТУТ НЕ КУСТ, А КУСТ

ТУТ НЕ ДОМ, А ДОМ

ПРИХОДИ-КА, ДРУЖ

ВОТ ТЕБЕ АДРЕС

4

ИЩЕ!

В. Гусев. «Комарице и слонёночек». 1980 г.

Георгий Дмитриевич Махашвили

(Москва)

АНАЛИЗ ОПЫТА
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АВТОРСКОЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ КНИГИ XX ВЕКА

Жанр авторской иллюстрированной книги в последнее время становится всё более популярным как среди издателей и покупателей массовой книжной продукции, так и в среде ценителей искусства книги. В нашей стране активно переиздаются произведения зарубежных авторов; отечественные художники также начинают всё чаще проявлять интерес к авторской книге. В этой ситуации, безусловно, представляется необходимым всестороннее изучение традиций этого чрезвычайно интересного жанра книжного искусства.

Основной отличительный признак авторской книги – то, что она от начала до конца создаётся одним человеком. Чаще всего это – художник книги, иллюстратор (хотя известны примеры книг, где наоборот, писатель выступал в новой для себя роли художника-любителя). Жанр авторской

книги зародился на Западе (можно вспомнить, в частности, книжки В. Буша и Б. Поттер); на страны Европы и Северной Америки приходится и бум авторской книги в XX веке. Поэтому вполне естественно, что большинство современных отечественных создателей авторских книг в своём творчестве ориентируются в основном на зарубежный опыт.

В нашей стране авторская книга в целом не получила такого же распространения, как на Западе. В то же время в истории отечественного книжного искусства встречается немало замечательных образцов авторской книги, многие из которых созданы выдающимися российскими и советскими художниками. Изучение этого отечественного опыта, безусловно, поспособствует развитию современной национальной школы авторской книги в России.

В отечественной иллюстрированной книге роли писателя и художника обычно были чётко разделены. Чаще всего художник просто иллюстрировал уже готовое литературное произведение. Бывали и случаи, когда книга создавалась в соавторстве, – но внутри такого творческого тандема каждый из соавторов почти никогда не выходил за рамки своей специальности. Писатель создавал текст, художник – зрительный образ издания; первенство в плане идеи и концепции книги в большинстве случаев принадлежало писателю. Редкие примеры обратной иерархии, когда писатель уже только придумывал подписи к готовому иллюстрационному ряду (как, напри-

мер, С. Маршак в «Цирке» В. Лебедева) или разрабатывал идею, придуманную художником (как, например, поступил К. Чуковский с Бармалеем, чей образ подсказал ему М. Добужинский), – носят характер скорее исключения, чем правила.

Что же касается собственно авторской книги, то уже при первом анализе отечественных её образцов становится заметно преобладание определённых жанров. Большинство примеров – издания для детей; среди них чаще всего встречаются азбуки, научно-познавательные книги, а также авангардные эксперименты, во многом близкие «livres d'artistes» («книгам художника»). Причины этому, безусловно, кроются в особенностях развития отечественного искусства книги в целом и в задачах, которые ставились перед художниками и писателями в тот или иной период. Однако изучение и выявление такого рода причин лежит за пределами проблематики данного доклада.

Азбука – пожалуй, первый в истории отечественного книжного искусства жанр, в котором художники получили возможность занять более активную роль в создании образа книги. Первые примеры авторских азбук создавались ещё в начале XIX в. художниками-любителями, но по-настоящему раскрыть творческий потенциал этого жанра смогли уже только в конце столетия мастера «Мира искусства» и их талантливые современники. Среди последних стоит отметить Елизавету Бём, художницу, стоявшую у истоков отечественной иллюстрированной детской книги. Её «Азбука» 1914 года, выполненная в неорус-

ском стиле, содержит небольшие стишки, посвящённые детям, и красочные иллюстративные полосы, где в единой композиции сочетаются изображения разных начертаний той или иной буквы (временами превращающиеся в подобие витиеватого орнамента), детей, а также предметов, чьи названия начинаются на данную букву.

Другой известный книжный график начала XX века, Александр Бенуа, участник и идеолог объединения «Мир искусства», создал в 1904 г. свою знаменитую «Азбуку в картинах». Название книги точно отражает её содержание: назвать изысканные и эстетские графические композиции Бенуа «картинками» было бы неверно. Часть из них посвящена детям, но при внимательном рассмотрении книги заметно, что мастер основное внимание уделил теме, которая волновала его самого как художника: культуре эпох и экзотических цивилизаций. Так, некоторые композиции из жизни «галантного века» кажутся прямым продолжением живописного творчества Бенуа. Такой подход вполне соответствует концепции «искусство ради искусства», видным сторонником которой был Бенуа; однако в дальнейшем он становится характерным для всего искусства отечественной авторской книги. Художники понимают, что, создавая произведение книжного искусства, они не просто выполняют конкретный заказ, рассчитанный на восприятие той или иной категории читателей, но и могут развивать свои собственные художественные принципы и методы. В определённой мере, в своих «Азбуках» это делают и Бе-

нуа, и Бём, и такие их младшие современники, как Владимир Конашевич и Мстислав Добужинский. Пример последнего, кстати, особенно интересен, поскольку он в своей «Азбуке «Мира искусства» 1911 г. уже полностью отказывается от адресации к детской аудитории, создав одну из первых отечественных авторских книг, рассчитанных на взрослого читателя (точнее, на круг художников «Мира искусства» и их поклонников).

По стопам Добужинского уже после революции пошел Владимир Маяковский, создавший в 1919 г. свою знаменитую «Советскую азбуку», полную метких сатирических стихов на злобу дня, впоследствии разошедшихся на плакаты и транспаранты. Визуальный её образ строится на гармоничном сочетании фигурных букв и вручную написанного текста. Грубоватая и немного наивная эстетика этой книги не случайно напоминает книжные эксперименты футуристов. Маяковский, как известно, был одним из наиболее активных членов российского футуристического движения и в данном проекте, очевидно, решил поставить свои прошлые авангардные творческие поиски на службу идее.

Одну из первых советских авторских азбук создал в 1925 г. Владимир Лебедев. Художник берёт за основу примерно тот же набор элементов, что и Е. Бём и Л. Бунин, а затем отбрасывает всё лишнее, доводя композицию разворотов до почти символьного минимализма. Одна написанная рубленым шрифтом буква и несколько предметов (чьи названия на эту букву начинаются) разбросаны по

изобразительной поверхности листа в кажущемся беспорядке, местами касаясь и перекрывая друг друга. Но за этим мнимым хаосом прослеживается строгая ритмически-композиционная организация пятен на листе, воспринятая Лебедевым от живописных экспериментов супрематизма и конструктивизма. И хотя художник очевидно подчиняет зрительное решение книги познавательной задаче, видно, что «Азбука» служит одновременно и почвой для характерных для его творчества экспериментов с формой. Всего год спустя известный иллюстратор-анималист Василий Ватагин создаёт свою «Азбуку в картинках». Здесь существенно меньше графического лаконизма, чем в «Азбуке» Лебедева, но и тут автор развивает свою творческую концепцию: все «картинки» изображают животных, игриво скомпонованных вместе с рисованным текстом на разворотах издания.

В последующие десятилетия основная часть букварей начинает производиться с учётом ГОСТов и педагогических стандартов и уже редко становится почвой для чисто художественных экспериментов. Хотя, тем не менее, встречаются примеры творческой трактовки жанра азбуки через призму авторской книги, созданные ведущими отечественными книжными художниками. Эти издания уже не претендуют на роль учебных пособий, являясь, по сути, просто авторскими фантазиями на азбучную тему. Хорошим примером такого проекта является «Сказочная азбука» Татьяны Мавриной. На протяжении всего своего творчества (как книжного, так и станкового) Мав-

рина разрабатывала чрезвычайно выразительные и запоминающиеся знаковые образы героев русского фольклора, черпая свое вдохновение из шедевров древнерусского искусства и народных промыслов. В «Сказочной азбуке» художница собрала большинство из них под единой обложкой; букварь становится своеобразной энциклопедией мира русских народных сказок – и одновременно мира творчества Татьяны Мавриной.

Ещё один пример позднесоветской авторской художественной азбуки – «Букварёнок» Георгия Юдина. В отличие от многих своих предшественников, Юдин создаёт продукт, призванный конкурировать с «официальными» букварями. И хотя в предисловии к изданию оно позиционируется как дополнительная литература, тем не менее автор тщательно продумывает именно методический аспект издания, ставший в определённой мере новаторским для своего времени: новый порядок изучения букв, необычные способы запоминания их графем, тексты и задачки, способствующие более успешному усвоению материала ребёнком. По сути, Юдин, не заявляя об этом напрямую, своим оригинальным проектом доказывает, что авторская книга, созданная с интересом и фантазией, иногда может быть не менее полезной для обучения и воспитания детей, чем разработанные целыми коллективами официально утверждённые учебники.

О том, что авторская книга обладает большим познавательным потенциалом, в нашей стране было известно задолго до Г. Юдина.

В 1920–1930-е гг., на волне всеобщего интереса к производственной теме, десятками и сотнями наименований выпускались научно-познавательные книжки-картинки для детей. Эти издания были призваны заменить в быту «нового человека» коммунистического общества старые волшебные сказки, учить детей не верить в отрицаемые философией материализма чудеса, а разбираться в науке, технике, географии. Многие из этих книг были авторскими – производственная тема давала широкий простор для творческих поисков в период, когда лидирующим авангардным направлением в искусстве был прославлявший эстетику машины конструктивизм.

Так, например, графика книжек ОСтовца Ниссона Шифрина («Поезд идёт» 1929 г., «Нефть» 1931 г. с подписями Е. Хазина) настолько ярко выражает восхищение автора перед рациональной красотой индустриальных пейзажей, что сами иллюстрации своей детализованной ритмичностью порой напоминают сложные и непонятные механизмы. Впрочем, жанр научно-познавательной авторской книги вовсе не означал непременно изображения современных достижений техники. Так, один из видных представителей «школы В. Лебедева» Евгений Чарушин в своих многочисленных авторских книгах рисовал исключительно животных, работая преимущественно сочным, насыщенным пятном в технике цветной литографии. Ученица П. Филонова Алиса Порет создает книгу «Дети Индии» (1930) как альбом необычайно живописных пейзажей, наполненных пряными колористиче-

скими контрастами и светом жаркого солнца и оживлённых бытовыми сценками. Знаменитый живописец и член ОСТА Александр Дейнека, напротив, в своих книжках («Парад Красной Армии» и «В облаках» 1930 г.) гораздо менее многословен, чем в живописи: его композиции основаны на изящном сочетании двух-трёх цветowych пятен и слегка подкрашенной изобразительной поверхности полосы. Особо стоит отметить неожиданно лиричные и при этом местами довольно композиционно смелые авторские книги Александра Самохвалова («Наш город» 1927 г., «Водолазная база» 1928 г., «В лагерь!» 1930 г.), который в конце 1930-х гг. радикально переменит стилистику своей книжной графики в сторону социалистического реализма.

При всём различии тематики и изобразительных принципов, все эти научно-познавательные авторские книги объединяет ряд общих черт. Во-первых, они, как и многие рассмотренные выше авторские азбуки, часто становятся удобным полем для продолжения собственных творческих экспериментов художника. Впрочем, возможно, это в большей мере примета времени их создания, 1920–1930-х гг., когда детская книга являлась одной из наиболее актуальных площадок для авангардных экспериментов. Во-вторых, можно отметить, что советские авторские книги научно-познавательной тематики редко пытаются непосредственно учить ребенка, сообщая ему какую-то конкретную информацию для усвоения. В большинстве случаев, они скорее ставят своей задачей показать юным читателям окружающий

мир (или какой-либо из его аспектов) во всей его полноте и многообразии; научить видеть красоту в таких, казалось бы, необычных местах, как железнодорожная развязка или парад войск химзащиты. В какой-то мере такой подход является вполне закономерным, ведь создавали эти авторские книги художники, – но вместе с тем именно эта особенность выделяет данные издания из череды им подобных.

Некоторые отечественные авторские книги, особенно из числа созданных в период 1910–1930-х гг., можно также выделить в отдельную группу. Это разного рода художественные эксперименты, которые невозможно отнести к тому или иному жанру литературы. Подобные издания отчасти близки к такому виду искусства, как «livre d'artiste» – в первую очередь своим отношением к книге как авангардному арт-объекту. Так, среди первых отечественных «книг художника» – знаменитых футуристических книг, созданных в 1910-х гг. такими мастерами, как Алексей Кручёных, Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Ольга Розанова, Василий Каменский и другие, – присутствовали и авторские проекты (хотя большая их часть была создана творческими тандемами художников и писателей).

Эксперименты футуристов продолжили своё развитие в творчестве других художников русского авангарда. Некоторые из этих мастеров обращали своё внимание и на жанр авторской книги. Хрестоматийный пример – «Сказ про два квадрата» Эль Лисицкого (1920), задуманный им

еще в витебском УНОВИСе. Это детская книга, но рассчитанная на детей «нового человека», нового общества, нового мира. Несложная история, повествующая о двух Квадратах, разрушивших «чёрно-тревожный» беспорядок на Земле, установивших «красно-ясную» гармонию и улетевших «дальше», проиллюстрирована беспредметными супрематическими изображениями. По сути, это рассказ ни о чём (или почти ни о чём, если принять во внимание идеологический подтекст), своего рода «анти-книга» – что отчасти подтверждает и сам Лисицкий, призывающий своих юных читателей: «Не читайте – берите бумажки (складывайте), столбики (красьте), деревяшки (стройте)!» Другой пример подобной авангардно-экспериментальной авторской книги (или «анти-книги») тоже называется «сказ» – «Сказ грамотным детям» Петра Митурича (1919). Это, по сути, набор из мастерски выполненных – но лишённых привычной осмысленности – цветных литографий, изысканный эстетизм которых дополнительно подчёркивается выбором золотой краски в качестве второго цвета.

В череде экспериментальных авторских изданий стоит также отметить творчество ОСтовца Давида Штеренберга. В конце 1920-х – начале 1930-х годов вышло несколько его авторских книг, таких как «Узоры», «Цветы», «Посуда» и др. Это книжки-картинки без текста, целиком состоящие из выразительных и достаточно лапидарных композиций на заданную тему, выполненных в смешанной технике с применением аппликации. По сво-

ей форме эти издания напоминают современные им научно-познавательные книжки – но с той разницей, что познавательный аспект в данном случае отсутствует. Авторские книги Штеренберга можно рассматривать как альбомы графических работ художника – или же как части единого художественно-издательского арт-проекта, смело и по-новому осмысливающего суть и задачи книги как таковой.

Есть, конечно, в истории отечественной авторской книги и немало примеров, не вписывающихся в приведённые выше три жанровых категории. Таковы, например, многие работы Владимира Лебедева и его ученика и сподвижника Алексея Пахомова. В творчестве Лебедева авторские проекты особенно не выделяются из общего направления его художественных поисков и экспериментов, в равной мере проводимых мастером и в книжной иллюстрации, и в станковой графике, и в авторской книге. Речь идёт о таких авторских книгах Лебедева, как «Приключения Чуч-Ло» (1922), «Охота» (1925), «Верхом» (1928), и уже упоминавшиеся ранее «Цирк» (с подписями С. Маршака) и «Азбука». Что касается Пахомова, то можно отметить его книжку-картинку «Лето» 1927 года, одну из первых работ художника, где он находит будущий лейтмотив всего своего творчества – тему детства и детских образов.

В 1930-е годы отечественная авторская книга под стилевым давлением «сверху» существенно преобразилась. Исчезли формальные и авангардные эксперименты, их место по преимуществу

заняли юмористически-шаржевые графические манеры. Впрочем, игривый и задорный дух авторской книжки-картинки всё-таки сохранился благодаря таким мастерам, как Алексей Лаптев и Николай Радлов. Наиболее известный авторский проект последнего, знаменитые «Рассказы в картинках» 1937 года, выдержал множество переизданий и был удостоен наград на международных книжных конкурсах. Подписи к некоторым «рассказам» создали такие знаменитые поэты, как Даниил Хармс, Нина Гернет и Наталья Дилакторская, но всё же основная идея и концепция книги принадлежит именно художнику Радлову. Уже в послевоенные десятилетия традицию подобных «забавных» авторских книжек-картинок продолжил Владимир Сутеев. Во многих его работах, особенно созданных в поздний период его творчества, доля текста существенно увеличивается, и автор уже становится в равной мере как детским художником, так и детским писателем.

В целом в послевоенный период авторская книга в Советском Союзе развивалась гораздо слабее, чем в довоенный (в то время как традиционная иллюстрированная детская и взрослая книга, наоборот, переживала небывалый расцвет). Но при этом многим замечательным художникам удавалось «пробить» возможность издания собственных авторских проектов, которые затем пользовались большой популярностью у советской детворы. Можно назвать Виктора Чижикова, чей талант карикатуриста помогал ему создавать остроумные и по сюжету, и по задумке книги (в

том числе «Годные негодники», «Петя и Потап» – оригинальный «сиквел» к русской народной сказке «Мужик и медведь», и др.); Виктора Пивоварова, для которого одним из шагов к поиску собственного визуального языка как художника-концептуалиста стала авторская книга «Большое и маленькое» (1978). Отдельным явлением в послевоенной советской иллюстрированной книге стало творчество ленинградского художника Вадима Гусева, который, обобщая творческий опыт многих своих предшественников (в том числе конструктивистов и «школы Лебедева»), создавал необычайно смелые и новаторские для своего времени авторские проекты.

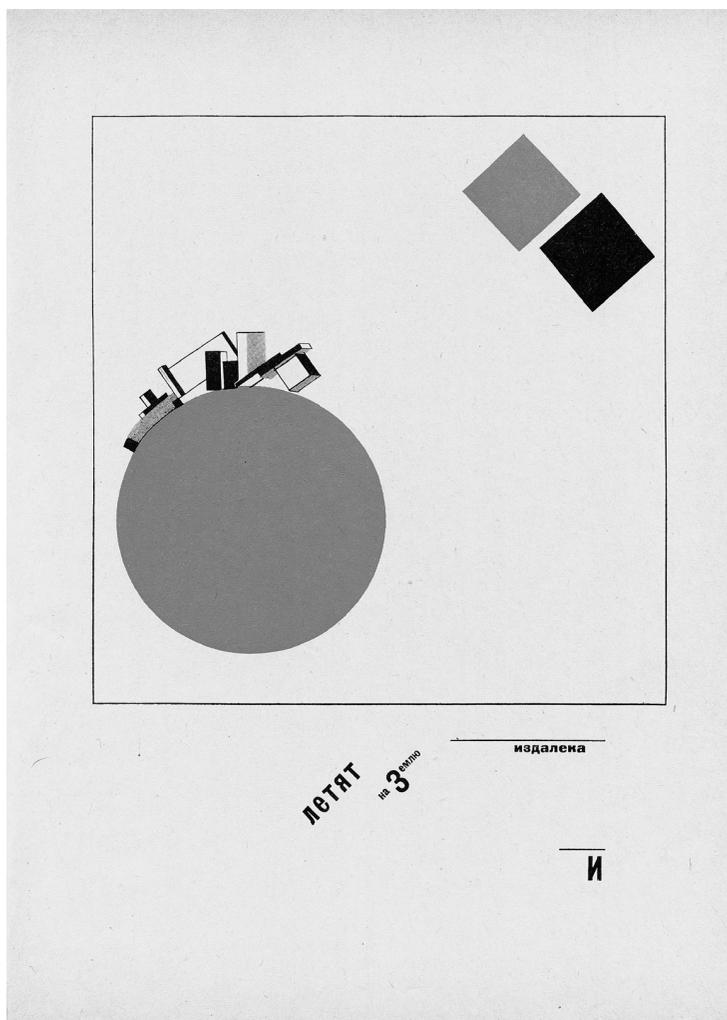
Анализ наиболее ярких примеров отечественной авторской иллюстрированной книги позволяет выявить несколько общих характерных черт, присущих именно российским образцам этого жанра. Чаще всего такая книга, помимо своих основных функций, играет роль своеобразной экспериментальной площадки, где художник совершает новые творческие открытия или развивает свои изобразительные принципы и приемы. Большая часть отечественных авторских книг – детские; и здесь можно отметить ещё одну характерную особенность. В отличие от своих зарубежных (в первую очередь европейских и американских) аналогов, российская детская авторская книжка почти никогда не стремится поучать ребенка, читать ему мораль. Она может ставить перед собой множество других целей: рассказать юному читателю об окружающем его мире, вдохновить на

труд и творчество, привить художественный вкус и любовь к красоте, наконец, просто развеселить и развлечь – но всему этому редко сопутствуют ярко выраженные нравоучительные выводы. Таковы основные характерные черты, отличающие отечественную школу авторской иллюстрированной книги.

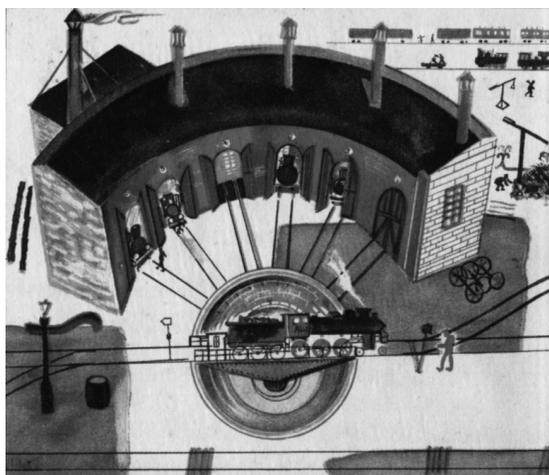
Интерес российских художников и издателей к авторской книге растёт с каждым днем, и в книжных магазинах нашей страны появляется всё больше замечательных образцов этого жанра. Постепенно формируется и развивается новая российская школа, значительное место в которой уже сейчас занимают молодые художники – выпускники мастерской авторской книги Института графики и искусства книги МГУ Печати им. Ивана Фёдорова. Знакомство с историей и традициями отечественной авторской иллюстрированной книги позволит молодым книжным графикам открыть новую страницу в истории этого чрезвычайно интересного жанра.

Библиография:

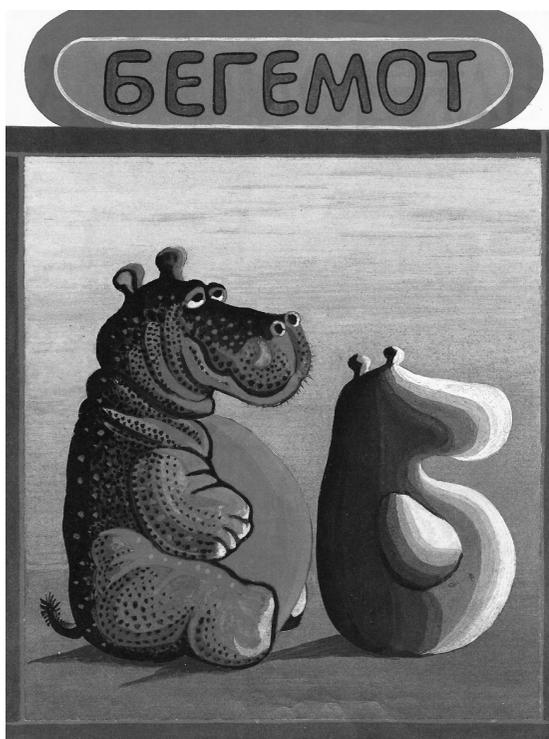
1. El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976.
2. Блинов В. Ю. Русская детская книжка-картинка 1900–1941. – М.: Искусство XXI век, 2005.
3. Корытов О. В. Иллюстрация в системе книги. Иллюстрирование произведений художественной литературы. – М.: МГУП, 2012.
4. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988.



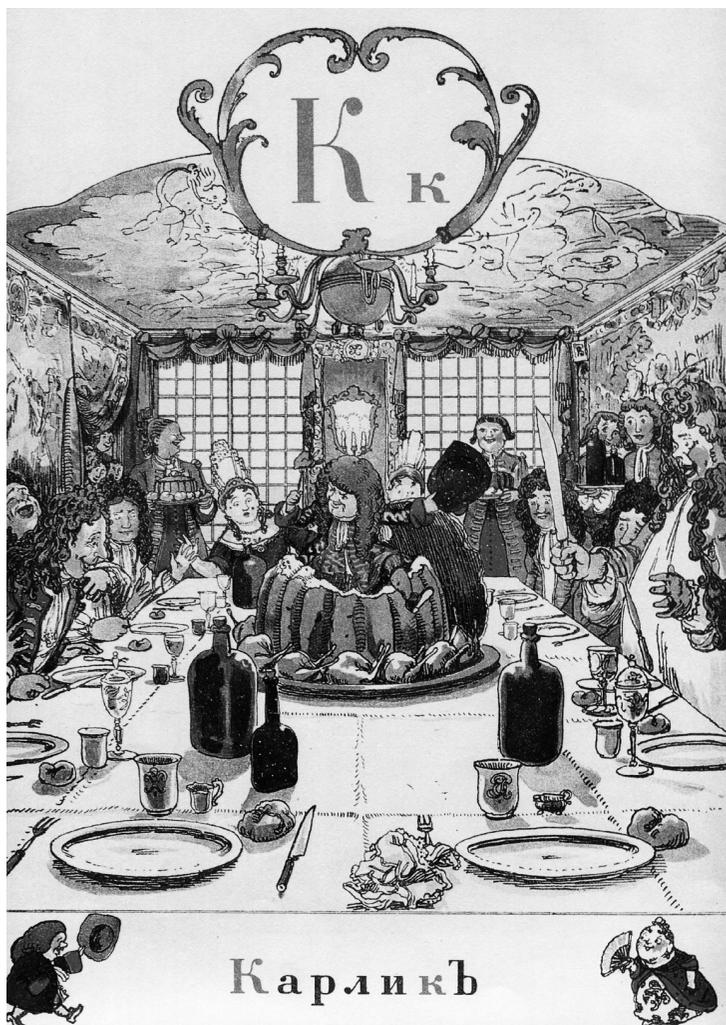
Эль Лисицкий. «Сказ про два квадрата». 1920 г.



Н. Шифрин.
«Поезд идёт».
1929 г.



Г. Юдин.
«Букварёнок».
1988 г.



А. Бенуа. «Азбука в картинах». 1904 г.



Кот
Котопей
" " " " "



Колобок

Т. Маврина. «Сказочная азбука». 1969 г.

Материалы конференции

Программа конференции
«ЛЕНИНГРАДСКИЕ ХУДОЖНИКИ –
ИЛЛЮСТРАТОРЫ КНИГИ»

Выставка братьев Г. А. В. Траугот
16 апреля – 15 мая 2011

Санкт-Петербург 2011

Александр Георгиевич Траугот
Приветственное слово

Эраст Давыдович Кузнецов
(искусствовед)

«Об эволюции понимания книжной графики в
отечественном искусстве XX века»

Дора Борисовна Колпакова
(засл. деят. культуры РФ)
«Художники Г. А. В. Траугот и Владимир Набоков. Точки соприкосновения. Не только чёрное и белое»

Ольга Викторовна Давтян
(старший преподаватель, филологический факультет, Смольный факультет СПбГУ, член Союза писателей СПб)
«Художники Г. А. В. Траугот – как организаторы»

Александр Андреевич Веселов
(старший преп. каф. графического дизайна СПбГУ, гл. художник издательства Лимбус Пресс, член СХ России)
«Опыт проектирования иллюстрированной детской книги на кафедре графического дизайна СПбГУ и опыт создания иллюстраций в Детском дизайн-центре Аничкова дворца»

Николай Юрьевич Лаврухин
(профессор кафедры книжной графики Академии Штиглица)

Наталья Михайловна Козырева
(заведующий отделом рисунка Русского музея)
«Из истории иллюстрирования произведений Ф. М. Достоевского»

Михаил Семёнович Карасик (художник)
«Фотоиллюстрация и фотомонтаж в детской
книге ленинградских художников 1930-х годов»

J. Albert M. Lemmens, MD MA PhD
(The UMC St Radboud, University of Nijmegen the
Netherlands)

«Выставки советской детской книги на Западе
в 1930-е годы»

Евгений Борисович Белодубровский
(преподаватель, библиограф)
«Николай Радлов, Владимир Гальба, Василий
Гельмерсен. Новое забытое. Письма Остроумовой-
Лебедевой»

Наталья Николаевна Сердюкова
(аспирант кафедры рисунка факультета изо-
бразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена)
«Иллюстрации В. И. Сердюкова»

Наталья Васильевна Дельгадо
(PR-директор издательства ВИТА НОВА)
«О художниках издательства Вита Нова»

Алла Юрьевна Насонова
(директор издательства ДЕТГИЗ)
«О художниках издательства Детгиз»

программа конференции
«ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

21 февраля 2012

ВЫСТАВКА ВЛАДИМИРА ПЕРЦОВА
20 февраля – 14 марта 2012

Санкт-Петербург 2012

Александр Георгиевич Траугот
(заслуженный художник РФ)
Владимир Валерьевич Перцов
(заслуженный художник РФ)
Приветственное слово.

Эраст Давыдович Кузнецов
(искусствовед)
О книжной графике Юрия Васнецова

Михаил Семенович Карасик
(художник)
Ёж – конструктивист
(художники-производственники в «Еже»)

Ирина Геннадиевна Мамонова
(искусствовед)
С. Гершов, Т. Каплан, Б. Эрбштейн. Художники
«для взрослых» в детской книге начала 1930-х гг.

Евгений Борисович Белодубровский
(библиограф, член Союза писателей)
«Таракан» до Чуковского.

Ирина Нисоновна Карасик
(д-р искусствоведения, отдел новейших течений
Государственного Русского музея)
Самодельные книжки Л. А. Юдина

Константин Григорьевич Старцев
(член Союза художников и Союза дизайнеров
России, ст. преподаватель кафедры дизайна фа-
культета искусств СПбГУ)

Авторская книга в системе подготовки ди-
зайнеров графиков СПбГУ. Поэзия Дада. Сюрреа-
лизм – невозможные объекты. Японские трёхсти-
шия.

Александра Андреевна Манеркина
(студентка, СПбГАИЖСА им. Репина)
Тема революции в советской детской книжной
иллюстрации 1920–1930-х гг.

Андрей Анатольевич Россомахин
(литературовед, искусствовед)
Прижизненные издания детских книг Маяков-
ского

Наталья Михайловна Козырева
(к-т искусствоведения, зав. отделом рисунка
Государственного Русского музея)
«Две судьбы» (М. Шемякин и В. Высоцкий)

Дмитрий Владимирович Яковлев
(директор фестиваля рисованных историй
«Бумфест», издатель)

Современный комикс и графический роман,
как часть книжной культуры

программа конференции
«ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»
22 февраля 2013

ВЫСТАВКА «ОБЛОЖКА ДЕТСКОЙ КНИГИ»
20 февраля – 12 марта 2012

Санкт-Петербург 2013

Александр Георгиевич Траугот
(заслуженный художник РФ)
Микаел Давидович Давтян
(зам. директора, Музей В. В. Набокова СПбГУ)
Приветственное слово

Михаил Семёнович Карасик (художник)
«Самозвери» и книжки-самоделки 1920–1930-х гг.

Наталья Михайловна Козырева
(к-т искусствоведения, Государственный Русский музей)

Графика Каплана в книге

Александр Андреевич Веселов
(старший преподаватель факультета искусств СПбГУ, главный художник издательства Лимбус Пресс, член Союза художников России)

Образ книги для детей в представлении учеников детского дизайн-центра и студентов

Наталья Геннадиевна Звенигородская
(Государственный Русский музей)
Иллюстрации Г. А. В. Траугот к сборнику стихов В. Кошелева «Ветер за окном». 2003

Юлия Ивановна Арутюнян
(к-т искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина)

Казнённые короли: проблема интерпретации средневековой культуры в книжной иллюстрации XVIII–XIX вв.

Ольга Викторовна Кустова (искусствовед, член Союза писателей СПб)

Эволюция обложки в отечественной детской книге

Олег Витальевич Коротков (к-т искусствоведения, декан ФГИ/ХОПП, Москва)

Иллюстрирование произведений художественной литературы. Композиция и конструкция книги

*Альбина Булатовна Абсалямова
(заведующий Музеем истории татарской литературы, Казань)*

Роль музея истории татарской литературы в возрождении интереса к татарской книге

*Георгий Дмитриевич Махашвили
(к-т искусствоведения, ФГИ/ХОПП, Москва)*
Анализ опыта отечественной авторской иллюстрированной книги XX века

*Елизавета Юрьевна Васнецова
(художник)*

О работе Юрия Васнецова

*Ирина Нисоновна Карасик
(д-р искусствоведения, Государственный Русский музей)*

Детские книги К. И. Рождественского

*Ирина Геннадиевна Мамонова
(искусствовед)*

Книги возвращённые, реконструированные, адаптированные: о современных переизданиях детских еврейских книг 1920-х годов

Редактор – А. К. Кононов
Корректор – А. К. Райхчин
Художественный редактор – А. А. Веселов
Руководитель проекта – М. Д. Давтян

Подписано в печать: 10.02.2014

Формат: 84108/32

Печать офсетная

Тираж 100 экз.

Заказ №....

Отпечатано в типографии «Арт-экспресс»,
Санкт-Петербург, В.О., ул. Уральская, д.17, к.3
Тел.: 331-33-22