



13  
А. Франс  
Суждения господина Жерома  
Куаньяра  
Буквица  
Ксилография  
1918

## О книге, об иллюстрации

Искусство оформления книги—это высокое искусство. Прежде всего это синтез искусств, объединяющий объемные моменты, почти скульптуру, с изобразительными: шрифтом и иллюстрацией. В малом масштабе это тот же синтез, к которому стремится и архитектура, объединяясь со скульптурой и живописью.

Архитектор, строя здание, строит целый внутренний мир—помещение, комнаты, смена которых рассчитана на последовательное рассмотрение. То же самое относится и к книге. Оформленная переплетом, иногда рельефным (тиснение, накладки), она охватывает с первых смен страниц целый внутренний мир. Книга, как и архитектура, воспринимается во времени. От страницы к странице мы движемся по книге. Но движение по книге не должно быть машинальным. Подчиняясь определенному ритму, оформление движения по книге организует наше восприятие прочитанного.

...Нигде нет такого временного цветового аккорда, как в архитектуре и в книге. Последовательно рассматривая интерьер, видишь сначала один цвет, затем другой, вспоминаешь пройденное, и от этого увиденное обогащается.

...Книгу можно назвать пространственным изображением литературного повествования, которое, как известно, развивается во времени. И важно, чтобы все элементы оформления передавали временной характер литературы—начало движения и конец<sup>52</sup>.

---

В книге все время есть динамика, от титула к титулу, от заставки к заставке. И в то же время статика есть. Титул определяет центр страницы и центр будущих страниц, а то, что он сдвинут налево, к корешку и к центру,—движение в книгу. Вот возьмите титул из «Маленьких трагедий», там это как раз видно.

От титула начинается движение, которое идет через всю книгу. А концовка? Она кончает одно пространство и начинает

другое, совсем свободное. Строчки идут, идут, идут—и вдруг кончились. А воспоминание в горизонталях есть. Концовка должна статически уравновешивать это движение и, продолжая его, прекратить. Тут у меня розы—фасовые формы—как глаза, как розетки прикрепляют концовку к месту, а факелы и лопата распространяются по поверхности. Эти формы летят, но они, как гвозди, воткнуты в пространство<sup>53</sup>.

Когда сегодня так громко идет всюду разговор о синтезе искусств в связи с архитектурой, скульптурой и живописью, невольно вспоминается другая область, как бы менее монументальная, которая уже давно работала над этой проблемой, может быть не давая ей настоящего названия. Это область книги. Книга



может быть понята как изображение литературного произведения шрифтом, иллюстрацией, макетом, переплетом и, следовательно, объединяет в себе и слово и целый ряд различного характера изображений на плоскости, от отвлеченных, как шрифт, до конкретных, как иллюстрация, которая к тому же может быть графичной и может быть цветной и живописной, от плоскостной орнаментации, как шрифт или форзац, до скульптурного решения переплета с его округлостью и массивностью.

В книге мы встречаем отдельное изображение на странице, подобное станковой картине, и, с другой стороны, организацию страниц, их последовательность, весь характер фальцовки, которую мы можем в какой-то мере назвать книжной архитектурой. Когда эти вопросы решались, мы имели различные тенденции; с

одной стороны, наследство, оставшееся от прошлого, от книжного искусства конца XIX века и начала XX века, когда книга рассматривалась как так называемое прикладное искусство и на художника книги смотрели как на украшателя, входящего туда не по существу макета, а вносящего изобразительность, не затрагивая шрифта и букв. Шрифт не почитался изобразительным, а в лучшем случае имел декоративное значение.

С другой стороны, мы имеем противоположную конструктивистическую тенденцию, пытавшуюся организатора книги понимать как инженера, учитывающего всю функциональную сложность книги и считавшего, что на тему книги, на ее идеологию необходимо отвечать только техническим совершенством. Изобразительность отменялась совершенно и заменялась фотографией. Но тут подтвердилась сентенция, что пойдешь налево, придешь направо. Левизна строгого инженеризма в искусстве, четкого ответа на функцию невольно соединялись в конструктивизме с декоративностью, имевшей аналогию с прикладничеством в старой книге.

Сейчас мы имеем большой путь, проделанный советской книгой как искусством; несомненно, что там многое еще нужно проверять и пересматривать, но некоторые основные методические установки могут считаться выясненными. Совершенно дискредитирован чисто украшательский подход художника к книге. Книга не только в иллюстрации, но и в шрифте, и в макете, форзаце и переплете должна быть идеологична и в этом разные методы шрифтового изображения, весь ритм книги, характер ее формы также должны найти художественно смысловое выражение, должны быть художественно тенденциозны, как и иллюстрация.

С другой стороны, замена художественного произведения совершенным техническим произведением и изгнание изображения из книги также потерпели крах, и сейчас мы пришли к тому, что все моменты книжной формы могут и должны быть по-разному, но изобразительны. И иллюстрации, и шрифт, и макет «иллюстрируют» литературное произведение и в то же время все это и по существу отвечает на функцию чтения, на ясность рассказа, на требование гигиены восприятия и т. п.

То, что происходило в книжной практике и что сейчас невольно вспоминается, несомненно ставило перед этой областью искусств основные проблемы синтеза, которые, по-видимому, тут и намечаются как следующие: каждый из моментов книги имеет свой специфический изобразительный метод, но все они, от иллюстрации до макета, не распадаются на технические и художественные, а все идеологичны и изобразительны. Кроме того, в книге мы уже наталкиваемся на одни из основных моментов синтетического произведения. Книга — это вещь, «кирпичик», лежащий у меня на столе, и книга — это

изображенный мир. Мы держим книгу в руках, обнимая ее пальцами и касаясь рукой обеих корок переплета, а между этими корками заключен месяц чтения и годы переживаемой нами жизни.

Книга — и мир и предмет; и скульптурные, архитектурные, графические и живописные моменты соединяются, с тем чтобы дать этот сложный синтез и тем самым ввести сложный пространственный и временной мир литературного произведения, ввести его в наше комнатное пространство как вещь этого пространства, как оформленную шкатулку, как кирпич. Слово наивысшего своего реализма достигает в устах оратора, оратор является тогда его носителем, его внешней формой; книга по-своему делает то же самое<sup>54</sup>.

Книга это, с одной стороны, — техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а верней — не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления.

Сходство между архитектурой и книжным искусством находим мы и в том, что и архитектурный памятник и книгу мы воспринимаем во времени. Книга, являясь пространственным произведением, изображающим литературное произведение, естественно располагает свои элементы во времени, организуя наше движение, ведя нас согласно содержанию книги от момента к моменту.

Но если считать, что задачей книжного изображения было бы только возбуждение движения, то можно было бы представить себе однострочную книгу, как бы моток длиннейшей строки, который мы бы разматывали и, таким образом, читали. Это могло бы быть механизировано хотя бы при помощи кино.

Но, читая такую однострочную книгу, как бы идя по узкой тропинке все дальше и дальше, легко ли было бы нам даже мысленно вернуться назад? Ничто нам не помогало бы в этом, ничто в пространстве не отмечало бы начал, концов, частей литературного произведения, и поэтому перед книгой стоит задача не только возбудить движение, чтобы читаемая книга посылала бы нас вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок.

В этом большую роль играет книжная страница.

Преимущественный формат наших книг — это более вертикальный, чем горизонтальный. Горизонтальный редко использу-

ется, а вертикальная страница содержит вертикально строящийся столбец из горизонтальных строк и тем самым как бы преподносит нам сразу целый клубок строк, объединенный вертикальной осью; мы можем его разматывать, то есть читать, но можем сразу увидеть и начало и конец всего текста, видим всю страницу сразу со всем узором красных строк.

Еще больше мы получаем, когда примем во внимание разворот страниц, левой и правой, здесь уже целый отдел текста с большим содержанием, которое излагается на наших глазах.

Страницы и составляют книгу, и то, что они проходят перед нами, сменяя друг друга, сходные по формату и по столбцу текста, и составляет, собственно, и механику книги и ее метрическую основу, необходимую для организации движения, для организации остановок, чтобы читатель мог осмотреться, задержаться, припомнить то, что прочитано.

Книга, организуя движение, организует и память, связывает одни страницы с другими, напоминает о начале и т. п., и это, как в архитектурном интерьере, память о входе, вестибюле, ряде комнат, дает нам целое внутренности архитектуры, так и в книге все ее части, переплет, форзац, главный титул, шмуцтитулы, спуски, отдельные страницы, заставки, концовки, иллюстрации — все это вместе и организует движение, и отмечает начало и конец этого движения, и членит его, и устанавливая остановки, дает им разную значимость, разное содержание и в то же время создает в нашей памяти сложное, но цельное представление этого пространственного изображения литературного произведения.

Пройдем по книге, по ее деталям.

Какое значение имеет переплет?

Всякое художественное произведение как вещь, находясь в нашем практическом пространстве, преподносит в то же время часто богатое содержание, целый мир, иногда даже несколько не связанный с тем пространством, в котором мы живем. Поэтому художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру.

Как оформляется наружу рамой картина и становится вещью нашего интерьера, так оформляется пьедесталом памятник и становится деталью города, его пространства. Это же происходит в архитектуре, а тем более в бытовых вещах, в разной посуде, текстиле, коврах, и т. д. В иных произведениях вещь

**БАЛЬЗАК**  
**ОЗОРНЫЕ СКАЗКИ**  
**ПЕРЕВОД Ф. БОЛОГУБА**  
**ПЕТЕРБУРГ 1920**



15  
О. Бальзак  
Озорные сказки  
Титульный лист  
Ксилография  
1920

подчиняется пространственному содержанию, как, например, в картине, в иных — сторона вещи имеет главное значение.

Этот момент играет очень важную роль в восприятии художественного произведения — он помогает нам сосредоточиться, забыть окружающее, и в то же время не беспокоиться об этом окружающем, потребует от нас подготовиться к восприятию чего-то важного и значительного и в то же время помнить ту дверь, через которую мы вошли в этот мир, помнить ту внешнюю форму произведения, связывающую содержание художественного произведения с нашим бытовым пространством.

В книге это осуществляется переплетом. Переплет делает книгу вещь нашего бытового пространства, оформляет ее как вещь, бытующую в нашем интерьере, могущую лежать на столе, стоять на полке, обнимать нутро книги, и дает ей фасад, указывая, где вход в нее.

Трудно передать то особое чувство, которое испытываешь, держа книгу в руках в художественном переплете, удовлетворяющем и зрение, и осязание, и, раскрывая его, входив уже внутрь книги. Осязать рукой и помнить зрительно форму переплета, и уже погружаться в сложный пространственный мир страниц, дающий нам новый внутренний масштаб, по которому строится вся внутренность книги. Вдруг вещь, которую мы продолжаем держать в руках и ценить по качествам вещи, открывает нам внутри себя новые качества, характерные для пространства, населенного своими вещами, вещами книжного мира.

Это некое художественное «чудо», переживаемое нами, вызывает в нас уважение к нашему бытовому пространству, в котором мы находимся вместе с книгой, в то же время требуя от нас, как бы акта вхождения внутрь книги, вызывает уважение к ее внутреннему миру и как бы защищает его от легкомысленного столкновения с беспорядком быта.

Можно сопоставлять памятник Пушкину и трамвай, но не Пушкина и трамвай.

От этих особенных функций переплета происходят и его качества.

Прежде всего переплет обнимает текст двумя корками с корешком посредине. Корешок является как бы центром, он украшен, на нем надписи, а на корках либо фактура кожи или какого-либо материала, либо изображение узоров под мрамор и т. п. Такова форма переплета, ранее очень распространенного и теперь встречающегося. Естественно прибавить к фактурам давление или рельеф, и тем самым уже как-то отметить лицевую корку и как бы указать вход в книгу. Надпись на лицевой корке, как это сейчас большею частью бывает, еще усиливает момент входа. Но и надпись и изображение на переплете, указывая вход и говоря в самых общих чертах о содержании книги, не должны



как бы забегать вперед и давать в изображении главный момент во всех его живописных подробностях. Изображение на переплете должно быть очень выразительно, но как бы в силуэте, в так называемом декоративном решении, не нарушающем поверхности пространственной глубиной живописной картины или живописного портрета, а лаконично дать как бы герб книги, ее изобразительный лозунг, в плоскостном решении используя фактуру и цвет переплета.

Кроме всех задач у переплета есть задача охранить содержание книги от улицы, от вульгарного отношения.

Невозможно на переплете давать трагическое лицо героя; его встречаешь подготовленным только внутри книги. И автора на переплете можно дать только в виде медальона или силуэта.

Понятно, что не стоит говорить о журнального типа обложках или о переплетах к детским книгам, которые помещают часто целый пейзаж в обрез с краями, без всякой рамы, и шрифт на нем где-нибудь на небе. Такое решение, конечно, недопустимо — оно разрушает книгу как предмет, как вещь и в то же время не дает возможности по-настоящему смотреть изображение.

Итак, про переплет можно сказать, что он в книге имеет свой определенный голос для передачи стиля данного литературного произведения. Никак не рассказ и не глубокий образ и не характер героя или темы, а стиль, то есть художественный характер, выраженный в шрифте, орнаменте, в пропорциях, в фактуре, и во всем, чем располагает переплет.

Сейчас много книг дается в обложке. Обложка — это суррогат переплета, не переплет и не титул, скорей — последний, но более декоративный. Лучше, конечно, если она все-таки тянется за переплетом, несмотря на свои легкие средства; а изображение на обложке цветных иллюстраций с психологическим содержанием разве только можно извинить какими-либо побочными соображениями, как, например, в архитектуре зданий кинотеатров с их рекламой.

Теперь открываем переплет и встречаем форзац.

У меня есть маленькая старая книжка, переплетенная в кожу, но потертую и уже почти утратившую свой старый цвет. Цвет неопределенный; но стоит вам открыть книжку, и перед вами форзац — покрашенная ультрамарином бумага; и когда вы видите этот синий цвет, вы сейчас же представляете себе цвет переплета, и он становится определенным, теплым, желтовато-коричневым. Получив новое цветовое впечатление, вы в то же время получаете цветовой аккорд переплета и форзаца, но цветовой аккорд во времени. Цвет в вашем представлении меняется и обогащается другим цветом.

Если мы пойдем дальше и перевернем форзац, то то же будет при виде белой бумаги, которая явится перед нами — как бы

подложенной цветом форзаца, и ее цвет будет меняться от того, был ли цвет форзаца теплый или холодный, синий, голубой или палевый, или какой-либо другой.

Изображение на форзаце может повторяться—то на правой, то на левой стороне, но характернее, если оно переходит с одной стороны на другую.

Изобразительной темой форзаца по преимуществу должны быть не сюжет и не действие, а как бы атмосфера данного литературного произведения. Это может быть дано либо в предметном, либо в пейзажном, либо в сугубо орнаментальном решении.

Идем дальше и переходим к титулу. Это опять дверь в книгу, но дверь как бы уже внутреннего характера, дверь отчасти прозрачная, дающая возможность заглянуть в нутро книги.

Но тут нужно немного остановиться вообще—на странице и на развороте.

На вертикальной странице текст расположен вертикальным столбцом, причем так, чтобы со всех сторон оставались поля; и так как зрительный центр вертикали столбца должен попасть на зрительный центр страницы, тем самым получится, что верхнее поле будет меньше, чем нижнее. А так как в развороте мы имеем два столбца, симметрично расположенные, то естественно сдвинуть текстовые столбцы к центральной оси книги, и получится, что внешние поля будут больше, чем внутренние.

Могут быть варианты. Столбец и лист будут иметь вертикали одного строя, а могут быть различного, когда при высокой странице более или менее широкий столбец, и наоборот. Таким образом, в книге очень важен формат страницы и формат набора, и когда мы подходим к титулу, то в нем мы должны видеть уже ясно выраженный формат с его полями и вертикальной осью и центром на этой вертикали, выражающим масштаб всей композиции.

Содержание титула главным образом шрифтовое: автор, название, издательство, год; но может быть внесено и изображение.

Так как главным является шрифт, то и изображение на титуле должно стать как бы на одну ногу со шрифтом. Фигуры, если таковые там будут,—будут равняться на шрифт, на им определенное пространство. Грубо говоря, изображения должны быть как бы виньеточного характера; предметы должны искать свое пространство на этом же листе, где живут буквы, и действовать вместе с ними. Поэтому для титула характерен рассказ и действие, но оно не должно становиться самодовлеющим изображением с большой глубиной, иначе будет мешать движению внутрь книги.

Надо сказать, что титульный лист в книге обладает особым свойством. Он как бы лицо книги, дверь в нее; когда мы его



## ФРОНТИСПИСЬ

16  
П. Муратов  
Эгерия  
Фронтиспис  
Ксилография  
1921

рассматриваем и читаем его, мы в то же время как бы можем мысленно идти в глубь книги, в эту лежащую перед нами стопку листов. Титул как бы явится первым планом, а за ним мы будем представлять все шмуцтитулы книги, все спуски, все правые страницы, которые в глубине будут встречать нас в лицо. Причем именно правые, а не левые.

Если бы мы имели, например, перед собой китайскую книгу, которая использует бумагу только с одной стороны, ее можно рассматривать как свиток, сложенный гармошкой и сшитый в корешке, то нам было бы очень трудно углубляться в книгу подобным образом, нам пришлось бы, двигаясь мысленно по ней, переходить каждый раз через перегиб страницы, и таким образом правая страница не имела бы никаких преимуществ перед левой, и не могло бы быть такого простого и цельного восприятия всего целостного содержания.

То, что в китайской книге мы имеем только одну сторону бумаги, позволяет, хотя она и сложно согнута, идти по ней, как по свитку, и переход от страницы к странице не есть переход на другую сторону листа, тем более что рамка, объединяющая текст, тоже переходит через перегиб и тем самым подчеркивает согнутость бумаги.

Наша же книга дает нам две стороны листа—тем самым правую и левую страницу. И если это дает возможность через титул как бы видеть всю книгу внутрь, дает возможность мысленно углубляться в книгу, это же создает и различное восприятие правой и левой страницы.

Когда мы смотрим на правую страницу и предполагаем двигаться дальше в книгу, то мы, собственно, идем к дальнейшей правой, забывая, что есть левая, и, уже переворачивая страницу, видим весь разворот и возвращаемся к левому столбцу, как к началу разворота. Это как бы дефект нашей книги, но, как всякое особое свойство, может быть использован к выгоде.

Вернемся к титулу. Титул, как правая страница, может иметь и свою левую, и вот на ней, не зовущей нас в глубь книги, как это делает титул, и не требующей перевернуть страницу, обычно помещается фронтиспис, главная иллюстрация в книге.

Здесь надо сказать, что иллюстрация во всю страницу не должна была бы помещаться на правой стороне.

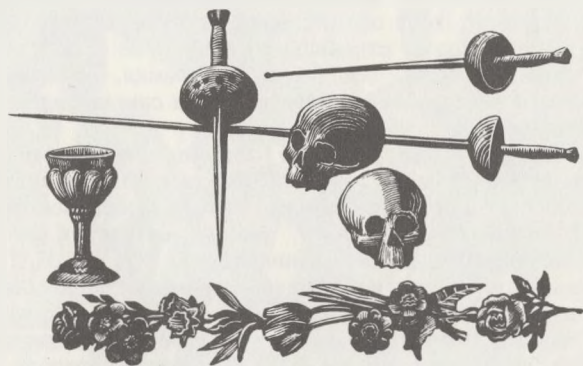
Глубина изображения, которая нас увлекает и заставляет углубляться и рассматривать во всех деталях и как бы жить там, в этом мире, заслонила бы от нас всю книгу, все, что в ней в дальнейшем нам предстоит, глубина изображения и глубина книги спорили бы друг с другом.

На левой странице же как раз место для такой иллюстрации. Мы как бы готовы были двинуться внутрь, но обернулись и увидели фронтиспис; причем не рассказ и действие должны

изображаться на фронтиспise, а должна быть сделана попытка в пространственном изображении передать одновременно главный момент литературного произведения, разворачивающегося во времени; поэтому это скорее не рассказ и действие, а состояние, а если действие, то в его апогее, победившее, достигшее цели. Это может быть изображение героя, это может быть портрет автора. Возможно, конечно, решение и такое, когда титул занимает целый разворот, и слева будет общий титул издания, а справа частный титул книги.

Но эта роль правой и левой страницы пройдет по всей книге.

Необходимо, чтобы все главные деления книги, как-то: шмуцтитулы, спуски с анкетами (заставками) и с заголовками, были бы на правой странице, а большие иллюстрации, глубоко содержательные, требующие сосредоточить внимание, — на левой



странице, тогда как иллюстрации текстовые там или тут — на левой или на правой — это в зависимости от текста.

Если могут печататься большие иллюстрации с текстом на обороте листа, то, мне думается, надо предпочесть помещать их на левой странице; но если, как сейчас часто, на обороте иллюстраций ничего не печатается, а остается белая страница, то задача становится трудно разрешимой, так как и белая страница, встречаемая нами на правой стороне, помешает нам идти мысленно в глубь книги.

Внутри книги главную роль играет столбец текста, строящийся из буквенных строк, сплошь проникнутый вертикальным и горизонтальным строем; но в то же время ведь все это на бумаге, которая была чиста и всюду одинакова, и является тем полем, на котором все это происходит; и эту чистую бумагу мы ощущаем на полях, поэтому значительные поля приятны; в

спусках и концах текста, где объем полей усиливается, и в белых листах с незначительным содержанием текста впереди и в конце книги, и в титуле и в шмуцтитулах, всюду в книгу врывается как бы воздух, то белое поле бумаги в его первоначальном элементарном виде.

Поэтому мелкие изобразительные элементы, помещаясь на титулах и шмуцтитулах как виньетки, в начале текста как заставки, и в конце как концовки, имеют двоякую роль.

Они подтверждают на чистом поле вертикально-горизонтальный строй столбца, как это часто делает заставка, давая и размер, и горизонталь, и вертикаль; либо как концовка ускоряют переход от текстового строя к свободному полю, не имеющему ни вертикали, ни горизонтали, а иногда как бы ни верха, ни низа. Концовка поэтому и строится как круглая форма, а иногда еще, вспоминая как бы о горизонтальном строе и переходя в чистое поле, строится как треугольной формы кронштейн, что в старинных книгах выполнял сам текст, кончая последнюю страницу косынкой.

На титулах и шмуцтитулах, конечно, тоже очень приятно вхождение в книгу воздуха белого листа, и виньетки могут поддержать это качество титула, но в какой-то мере и учитывать текст и его строй. Важно то, что виньетка никогда не является центром титула.

Вот все, что вкратце можно сказать о книге. Конечно, нужно учитывать различное содержание книги — от этого будет меняться и форма. То, что здесь изложено, типично для художественной литературы<sup>55</sup>.

---

Теперь я расскажу о книге как о художественном произведении. О ней можно говорить и как об изделии полиграфической промышленности, то есть как о техническом произведении, но я буду говорить о ней как о художественном произведении.

Всякое художественное произведение цельно и сложно. Цельность дает ему единство, а сложность — многообразное содержание. Например, цельность глины не будет художественной цельностью. Аморфная ее масса лишена членений, которые нуждались бы в объединении.

А сложность кучи камней не будет художественной сложностью. В ней нет главного и второстепенного, основного и подчиненного, элементов разного качества — все составляющие ее части имеют равную цену.

Только логически члененное и при этом объединенное цельным художественным строем произведение становится действительно художественным.

Книга может быть примером одновременно цельного оформления и разнообразного содержания.

Между прочим, для книги характерна та двойственность художественного произведения, которая встречается всюду в искусстве. Картина или статуя — с одной стороны, вещи, предметы, которые существуют в нашей квартире или в парке на улице, так же как мебель, дома, машины, а с другой стороны, та же картина, статуя имеют свое внутреннее содержание — целый мир, сложный и разнообразный. Книга тоже существует как вещь в нашей комнате, лежит, как кирпичик, на нашем столе или стоит на полке.

Когда же мы держим раскрытую книгу в руках, нас не покидает ощущение книги как вещи, мы рукой осязаем ее переплет, а глазами глядим внутрь книги и видим сложность ее художественного оформления, обусловленного самим литературным произведением, — титульные листы, и страницы, и заставки.



и концовки,—то мы переживаем двойное восприятие художественного произведения.

Разнообразие книги зависит еще от следующего: разные ее страницы получают разное качество, разное свойство.

Древняя книга была свитком, она была односторонняя — лист использовался только с одной стороны.

В древней китайской книге этот свиток как бы сложили гармошкой и одну сторону склеили. Мы опять имеем здесь книгу одностороннюю: только одна сторона страницы используется, другая сторона спрятана внутрь и не используется.

В нашей книге, европейской, мы имеем двустороннюю страницу, правую и левую стороны. И когда мы перелистываем нашу книгу, то мы как бы видим все правые страницы, ведущие нас в глубь книги; когда мы перевертываем правую страницу, то ожидаем тоже правую, и левая страница оказывается для нас несколько неожиданной, мы на нее как бы оглядываемся. Поэтому все титульные листы, спуски (то есть начальные страницы, где текст печатается не с самого верха), заставки ставятся на правой странице — они ведут нас в глубь книги; и поэтому большая страничная картинка на правой странице будет мешать нашему движению в книгу, она увлечет, захватит нас изображенным на ней пространством, поведет в свою собственную глубину.

Поэтому мне кажется, что страничные иллюстрации нужно помещать на левой стороне. Как бы оглянувшись назад, мы можем сосредоточиться, рассматривать изображение, и это не будет мешать нашему движению в глубину книги.

Вот эти разные качества и свойства страниц делают книгу разнообразной и сложной.

Чтобы рассказать вам о книге подробно, я возьму какое-нибудь литературное произведение и мысленно его оформлю. Расскажу о том, как это получится в определенной книге.

Я думаю взять «Евгения Онегина». Всем вам он известен, и содержание его не надо будет пересказывать.

Я иногда мысленно оформляю какое-нибудь произведение, которое в действительности я не оформлял, и иногда затрудняюсь, как его иллюстрировать.

Я думал, например, о том, как иллюстрировать пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке». Мне казалось, что монументальное, спокойное течение всей сказки, которую я очень люблю, не выражается той суетней со старухой, в которой она то дворянка, то царица, и иллюстрировать это было бы неприятно.

Я понял значение происшествий тогда, когда увидел, что позади всего, как основа, видится море, и тихое и бурное, и это поставило все на свое место, и сказка приобрела свое монументальное течение.



Так же и в «Евгении Онегине». Мне странно было изображать Евгения сидящим перед зеркалом:

Он три часа по крайней мере  
Пред зеркалами проводил...

Так же странно изображать мелочи петербургской жизни, как и деревенской, изображать чудака — «чудак печальный и опасный».

И только когда я понял, что всему мерой является Татьяна с ее любовью к русской природе, тогда все стало на свое место.

Очарование Татьяны, конечно, трудно изобразить, но это все взвешивало бы. То, что «она любила на балконе предупреждать зари восход», что она «любила русскую зиму» и все обычаи и поверья, которые ее окружали, делает ее особенно тонко чувствующей и народной.

Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книгой бродит.

Можно заметить, что Пушкин пишет обо всем с иронией, а ее эта ирония не касается. Он всегда говорит о Татьяне, как о чем-то чрезвычайно драгоценном.

Конечно, апогеем является письмо Татьяны. Тут сказывается вся глубина чувств, вся ее правдивость. Но в какой-то мере тоже высокой точкой является сон Татьяны с его снежным пейзажем, лесом, с русской природой, — и он передает самые сокровенные чувства ее. В волшебном облике он как бы пророчествует о тревогах, которые назревают. И представить себе композицию «Евгения Онегина» без сна Татьяны очень трудно. Тогда весь эпизод с дуэлью был бы неожиданностью. А так, после сна, он естественно входит в повествование.

Мне хотелось бы еще отметить, что в последнем эпизоде, когда Евгений застаёт Татьяну плачущей, ее показ у Пушкина описан как поза простой женщины, почти деревенской:

И тихо слезы льет рекой,  
Опершись на руку щекой.

Как это по-женски и по-простому! Совсем не похоже на княгиню.

И еще мне хочется выяснить вопрос с пушкинской иронией. У него все изложение, вся вещь пронизана иронией. Говорит ли он о деревне, говорит ли о Петербурге, о луне («замена тусклых фонарей») или о родных, где он приходит к заключению, что надо любить только самих себя, — несомненно ясно, что он иронизирует над кем-то, может быть, над той же светской чернью.

Таким образом, и в описании самого Онегина, особенно его образования, звучит ирония. Если перечислить все названия книг, которые он прочел, можно считать, что он вовсе не мало знал.

Серьезно характеризует его встреча с Пушкиным. Здесь Пушкин как бы равняет его на себя и относится к нему совершенно без иронии:

Мне нравились его черты,  
Мечтам невольная преданность,  
Неподражаемая странность  
И резкий, охлажденный ум.  
Я был озлоблен, он угрюм;  
Игру страстей мы знали оба...

Теперь, анализируя все произведение, мы можем рассмотреть, какие темы проходят в нем. Каждую из этих тем мы должны особо иллюстрировать — большими или малыми иллюстрациями. Прежде всего — сюжет. История Онегина и Татьяны, Ленского и Ольги. Это основной сюжет романа и его, конечно, нужно выделить. Потом описание Петербурга и параллельно ему описание деревенской жизни. Потом — сам Пушкин, его мысли, его отступления. Вот, собственно, все темы. И для их изображения нужно выбрать особые средства, доступные книге.

Теперь будем разбирать всю книгу.

Переплет.

Если он сделан из хорошего материала, например из кожи, то достаточно золотых букв и великолепного качества поверхности материала, чтобы его оформить. Но так как у нас по большей части на переплет идут материалы невысокого качества, то мы стараемся вещественность переплету придать изображением. Изображение делает этот материал как бы более качественным. Я думаю, что к данной вещи наиболее подходит изображение Петербурга. Но важно изобразить его так, чтобы воздушная пейзажность не сделала корки переплета зрительно легкими. Мне кажется, что нужно это сделать силуэтами, так, чтобы переплет не потерял своей вещности, осязательности.

Затем, когда я переворачиваю переплет, я вижу форзац.

Форзац — это изнанка переплета и следующий за переплетом лист. Они образуют разворот. Этот разворот может быть просто цветной, чтобы подчеркнуть в дальнейшем белизну бумаги. А если он изобразительный, то изображает подоплеку всей книги, почву, основное отвлеченное общее состояние, общий характер всей повести. В «Евгении Онегине» действие происходит в различной обстановке, в различной среде, но там очень большую роль играет природа, русская природа. В сущности, проходят и лето, и осень, и зима, и весна. И так как природа — это тема Татьяны, ее пространство, то я считал бы, что здесь на форзаце нужно изобразить русскую природу. Форзаца два — передний и задний. Следовательно, можно изобразить различные картины природы. Но, прикидывая вначале различные пейзажи, мне вдруг пришло в голову: а если поместить там зимний пейзаж, со снегом, с деревьями, покрытыми инеем, словом, изобразить

чудный блеск зимы... И почему-то такой, казалось бы, холодный пейзаж мог бы сделать все чувства, описанные в «Евгении Онегине», еще более интимными и доходчивыми.

Мы рассмотрели форзац, один из элементов книги.

Если взять все элементы книги, составляющие как бы оркестр разных инструментов, то мы увидим, что каждый элемент книги имеет свой голос, свою задачу.

Перевернем теперь дальше страницу. Перед нами разворот, в котором левая сторона пустая, на правой может быть название издательства или издательская марка.

А здесь, в пушкинской вещи, необходимо найти место посвящению:

Не мысля гордый свет забавить,  
Вниманье дружбы возлюбя,  
Хотел бы я тебе представить  
Залог достойнее тебя...

и т. д.

Поместить его нужно на правой стороне с большими полями и даже немного сдвинуть вправо от середины, чтобы указать движение в книгу. Нужно сказать, что много воздуха в начале книги—это хорошо: это предвещает встречу со страничным столбцом.

Переворачиваем книгу дальше и находим очень важный разворот. На левой странице может помещаться фронтиспис, на правой—титульный лист. Фронтиспис—это иллюстрация, относящаяся ко всей книге. Это как бы герб всей книги, символически передающий ее содержание; это может быть портрет героя или героини или изображение самого важного момента в книге; это может быть портрет автора, как бы составляющий душу книги. Как он будет изображен, я сейчас не знаю. Между прочим, портрет Пушкина позволит пронизать всю книгу пушкинской темой, так как почти все главы потребуют концовок о Пушкине. Таким образом через всю книгу пройдет пушкинская тема.

В первой главе большой кусок занят пушкинскими мыслями, и в конце он напутствует свое произведение:

Иди же к невским берегам,  
Новорожденное творенье,  
И заслужи мне славы дань:  
Кривые толки, шум и брань!

Во второй главе под конец опять много рассуждений Пушкина. Он, как бы задумавшись о своей судьбе, немного иронически говорит:

Быть может (лестная надежда!),  
Укажет будущий невежда  
На мой прославленный портрет  
И молвит: то-то был поэт!

Прими ж мои благодаренья,  
Поклонник мирных аонид,  
О ты, чья память сохранит  
Мои летучие творенья,  
Чья благосклонная рука  
Потреплет лавры старика!

В третьей главе мы слышим непосредственную речь Пушкина. Он в самый напряженный момент повествования оставляет нас со словами:

Мне должно после долгой речи  
И погулять и отдохнуть:  
Докончу после как-нибудь.

Под конец четвертой главы мы встречаем блестящие рассуждения о вине, кончающиеся словами:

Да здоровствует *Бордо*, наш друг!

Вся глава оканчивается сентенцией о Ленском, о его любви:

Стократ блажен, кто предан вере,  
Кто, хладный ум угомонив,  
Покоится в сердечной неге,  
Как пьяный путник на ночлеге,  
Или, нежней, как мотылек,  
В весенний впившийся цветок;  
Но жалок тот, кто все предвидит,  
Чья не кружится голова,  
Кто все движенья, все слова  
В их переводе ненавидит,  
Чье сердце опыт остудил  
И забываться запретил!

Пятая глава только одна не кончается собственно Пушкиным. Намечается дуэль.

...Пистолетов пара,  
Две пули — больше ничего —  
Вдруг разрешат судьбу его.

Наоборот, шестая глава кончается прощанием с юностью, длинным личным рассуждением о поэзии и прозе, о летучих листах, о полдне жизни и т. д.

#### XLIV

Познал я глас иных желаний,  
Познал я новую печаль...

.....  
Ужель и впрямь, и в самом деле,  
Без элегических затей,  
Весна моих промчалась дней...

#### XLV

.....  
Благодарю тебя. Тобою,

О книге,  
об иллюстрации

---

Среди тревог и в тишине,  
Я наслаждался... и вполне;  
Довольно! С ясною душою  
Пускаюсь ныне в новый путь  
От жизни прошлой отдохнуть.

XLVI

Дай оглянись. Простите ж, сени,  
Где дни мои текли в глуши,  
Исполнены страстей и лени  
И снов задумчивой души,  
А ты, младое вдохновенье,  
Волнуй мое воображенье,  
Дремоту сердца оживляй,



В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоенье света,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья!

В седьмой главе Пушкин, пародируя классицизм, вставляет вступление, рассказывающее, о ком он поет:

*...Пою приятеля младого  
И множество его причуд.  
Благослови мой долгий труд,  
О ты, эпическая муза!  
И, верный посох мне вручив,  
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.  
Довольно. С плеч долой обуза!  
Я классицизму отдал честь:  
Хоть поздно, а вступление есть.*

Последняя, восьмая глава кончается прощанием Пушкина с героями. Причем он характеризует своих героев: Татьяну называет идеалом, а Онегина — спутником странным, и трогательно прощается со своим трудом:

Прости ж и ты, мой спутник странный,  
И ты, мой верный идеал.  
И ты, живой и постоянный,  
Хоть малый труд. Я с вами знал  
Все, что завидно для поэта:  
Забвенья жизни в бурях света,  
Беседу сладкую друзей.  
Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне —  
И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал.

Таким образом, начав во фронтисписе с портрета Пушкина, нужно и в концовках к главам так или иначе изобразить Пушкина и передать его мысли. Сделав так, мы обнимаем все произведение личной пушкинской темой и придадим книге цельность.

Но надо сказать, что эти темы большей частью трудны для концовки.

Что такое концовка? Вы представляете себе, что идет страница с горизонтальными строками. На странице очень сильный горизонтальный строй, движение по ней вниз напряженное от строки к строке; и вдруг это кончается, и перед нами чистое поле, можно сказать — воздух, как в начале книги. Если в странице горизонталь и отчасти вертикаль имели значение, то здесь мы должны подчеркнуть, что их роль окончилась. Горизонтальные строки сколько-то еще скажутся на концовке, но в общем концовка стремится к шару, к кругу, к предметности. Она как бы подчеркивает, что строки кончились, возникает воздух, новое пространство книги.

И, учитывая это, те темы, которые мы отметили, не так легко войдут в концовку, хотя концовка может быть и иной, чем круг, — какая-нибудь форма, горизонтально распространяющаяся на страницу, тоже может быть концовкой и характеризовать воздух. Нужно только подумать и постараться.

Теперь о титуле, который лежит справа от фронтисписа. Это буквенная композиция, собственно, начало книги. Тут мы решили, что все главы наши будут начинаться внутренними титулами, так называемыми шмуцтитулами. И через титул, как через стеклянную дверь, мы в воображении видим все внутренние титулы. И это должно придать книге опять-таки цельность.

Кроме букв, которые помещаются на титуле—названия и автора вещи, а в шмуцтитулах названия номеров глав,—мы можем поместить изображения, я думаю—пейзажные.

На главном титульном листе и на шмуцтитуле первой главы изобразить Петербург, на шмуцтитулах остальных глав—деревню в разные времена года, к седьмой главе сделать Москву, а к восьмой—опять Петербург.

Когда перечитываешь «Евгения Онегина», то поражаешься сложности изображения общества, мастерству, с которым поэт изобразил многогранность его состава. Тут и Москва, тут и деревня с помещиками и крестьянами. И надо сказать, что Пушкин беспощадно критикует и городское и деревенское общество. Иногда его ирония мягкая, иногда очень острая. Это особенно касается Петербурга. Хочется припомнить конец шестой главы, как он давался в первом издании романа, где поэт перечисляет тех, с кем приходится ему жить:

Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоенье света,  
Среди бездушных гордецов,  
Среди блистательных глупцов,

#### XLVII

Среди лукавых, малодушных,  
Шальных, балованных детей,  
Злодеев, и смешных и скучных,  
Тупых, привязчивых судей.  
Среди кокеток богомольных,  
Среди холопов добровольных,  
Среди вседневных модных сцен,  
Учтивых, ласковых измен,  
Среди холодных приговоров  
Жестокосердой суеты,  
Среди досадной пустоты,  
Расчетов, дум и разговоров,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья.

Таков приговор свету. И в других случаях его описания большей частью проникнуты иронией.

То, что Пушкин вспоминает с симпатией,—это юность и любовь. Но и юность проходит, и приходится об этом сожалеть.

Если взять общество, которое описывает Пушкин, то оно сложно, противоречиво и своими условностями саму любовь ставит в ложное положение.

Среди всего этого происходит роман, в котором героем является Евгений Онегин, а действующие лица—Ленский, Оль-

га, Татьяна. И мы должны прежде всего рассказать сюжет этого произведения, и для этого нам нужны большие иллюстрации, страничные иллюстрации, которые мы поместим на левой стороне. В них мы должны прежде всего изобразить Евгения Онегина, хорошо бы в сцене с Пушкиным, в свете; затем — Ленского, их сцена с Онегиным у камина; Ольгу, ее отношения с Ленским; Татьяну, ее любовь к природе, сцена в лесу; и тут, мне кажется, нужно включить, как я уже сказал, большой иллюстрацией сон Татьяны. Конечно, сцена письма Татьяны тоже должна быть изображена. Диалог Татьяны и Евгения Онегина, дуэль и как последняя иллюстрация — сцена Евгения Онегина с Татьяной в последней главе.

Эти изображения, по-моему, должны быть в рамках, с фигурами во весь рост. Так, чтобы чувствовалось отношение фигуры к пространству, в котором она находится. И эти иллюстрации, проникнутые романтизмом, в то же время должны быть строгие.

Кроме этих иллюстраций, будут мелкие иллюстрации, рассеянные между строфами, описывающие Петербург, бал и другие сцены.

Затем — деревня Онегина; Ларины, Ленский, затем Москва и опять Петербург.

Все иллюстрации должны передать главную тему — разочарованность Онегина и прелесть Татьяны. Нужно передать, что Онегин отщепенец, «чудак» и что Татьяна связана с природой и с народом, что все ее наивные занятия, гадания и обычаи, — все это связывает ее с народом.

Так, я думаю, нужно оформить книгу «Евгений Онегин».

Вот таким образом я хочу поэму Пушкина сделать книгой. Вы видите, что части книги, ее отдельные страницы составляют как бы оркестр разных инструментов и по-разному говорят о главной теме. Это я и хотел показать и тем подчеркнуть возможности книги как пространственной формы, передающей литературное произведение<sup>36</sup>.

---

Должен ли художник, собираясь иллюстрировать литературное произведение, ограничивать свою задачу только передачей сюжета? Его задача значительно шире и глубже. Он должен передать стиль книги, а это достигается только всей совокупностью элементов оформления: и шрифтом, и заставками и иллюстрациями.

Писатель, выбирая сюжет, строя фабулу, останавливаясь на каком-то частном моменте, повышает его до типического и в конце концов доводит свое словесное произведение до состояния цельного художественного организма, в котором не только фабула представляет содержание, а все моменты формы, в



совокупности создающие стиль писателя, пронизаны содержанием. Поэтому мне кажется, что художник-иллюстратор, сосредоточивающий свое внимание только на фабуле и сюжете, может сослужить писателю плохую службу. Он как бы привешивает гирию к его произведению, тянет его к частности, к случайности, к первоначальному моменту творчества. Вот я и считаю, что оформить книгу, раскрыть средствами изобразительного искусства мир, созданный писателем,—это не только ответить на сюжет, но и на стиль литературного произведения. На мой взгляд, эти два момента неразделимы.

Понять стиль писателя—это значит увидеть литературное произведение, к какому бы времени оно ни относилось, поновому, глазами современника. И меньше всего надо заботиться



20  
У. Шекспир  
Гамлет  
Фронтиспис  
Ксилография  
1940

о выражении своей индивидуальности—она обязательно будет выражена, если художник найдет основное, если, поняв писателя, согласно его теме, он передаст его.

Передача времени, которое является основой литературного произведения, будет первоочередной задачей художника. Это достигается и порядком шмуцтитолов, и порядком заставок, и порядком концовок, иллюстраций, всем шрифтовым строем страницы. В книге очень ярко выражены две задачи искусства: первая, я бы сказал, внутренняя,—это интерпретация литературного произведения, создание образа; вторая, внешняя,—создать вещь из книги при помощи форзаца, обложки, шмуцтитолов—словом, кирпичик, который жил бы вместе с другими вещами в комнате. Эти две задачи пронизывают друг друга, их соединение в книге необходимо, и это задача любого вида искусства<sup>57</sup>.

### *Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении*

Подходя к литературному произведению, художник книги ставит перед собой вопрос, что же он должен выразить и как. Каким образом, располагая средствами пространственного искусства, создавая объем переплета, архитектурную смену страниц, располагая колонны текста и иллюстрации, я могу выразить литературное словесное и по преимуществу временное произведение и что я должен в нем выражать. Иллюстрации, как и весь строй книги, должны, конечно, ответить на познавательный момент, должны помочь паузами, акцентами, замедлением и ускорением ритма рассказать фабулу книги, ее сюжет. Но только ли этим ограничивается задача художника?

Фабула, сюжет, временная структура рассказа, зрительная материальная одежда всей фабулы, конечно, могут быть еще более уяснены в строе книги, в цикле иллюстраций (примеры: иллюстрации Менцеля к истории Фридриха Великого, иллюстрации к путешествиям Жюль Верна и т. п.), но нельзя этим ограничиваться.

Автор литературного произведения, беря сюжетный случай, беря частный момент, повышает его до типа, открывая в нем монументальные ритмы, и в конце концов доводит свое словесное произведение до состояния цельного художественного организма, в котором не фабула только и не только название будут как бы представлять содержание, а все моменты формы уже пронизаны содержанием. Тогда художник-иллюстратор, выделяющий фабулу и сюжет и только на ней сосредоточивающийся, может сослужить писателю плохую службу. К его произведению он как бы привесит гирию и будет его тянуть в частности, в случайность, к первоначальному моменту творчества.