



**Ю.Я. Герчук**

# **ИСТОРИЯ ГРАФИКИ И ИСКУССТВА КНИГИ**

*Учебное пособие  
для студентов высших учебных заведений*



**Москва  
2000**

**УДК 76**  
**ББК 85.15**  
**Г 37**

**Герчук Ю.Я.**  
**Г 37** **История графики и искусства книги:**  
**Учебное пособие для студентов вузов. —**  
**М.: Аспект Пресс, 2000. — 320 с.**  
**ISBN 5—7567—0243—1**

Пособие посвящено двум самостоятельным, но тесно сплетенным друг с другом темам: историческому развитию графических искусств и эволюции книги как синтетического художественного произведения.

Для студентов учебных заведений, готовящих художников-полиграфистов и графиков, а также всех, интересующихся историей искусств.

**ББК 85.15**  
**УДК 76**

**ISBN 5—7567—0243—1**

© «Аспект Пресс», 2000.

# ВВЕДЕНИЕ

## Искусство книги и искусство графики

### I

Эта книга соединяет в себе историю двух отчасти самостоятельных, но очень тесно между собой сплетенных видов пространственных искусств — графического и книжного.

Понятно, что графика и книга — явления родственные и полностью их разделить невозможно. Графическое, начертательное начало господствует в книге, материализует для нас почти все ее духовное наполнение в изображениях и символах, в орнаментах и, наконец, — в самих знаках книжного шрифта. Искусство иллюстрации, как и искусство шрифта, — отрасли графики, а их история теснейшим образом связана с историей самой книги. Однако графика существует и развивается также вне книги, как вполне самостоятельное искусство рисунка и гравюры. Но это ее независимое развитие в виде особой области изобразительного искусства наряду с живописью и скульптурой начинается сравнительно поздно — лишь в эпоху Возрождения. К этому времени книга, тогда еще только рукописная, существовала много столетий, прошла путь сложного развития, технического и художественного, и накопила многообразные и высокие образцы книжного искусства.

Но здесь необходимо пояснить, что мы будем понимать под этим термином — «искусство книги». Еще столетие назад такого понятия вовсе не было, говорили лишь об «искусстве в книге». Казалось бы, почти то же самое, но есть важный оттенок. Предполагалось, что книга — предмет, в сущности, технический, готовая форма, заданная художнику извне, из мира полиграфического производства. Художник же ее может обогатить и украсить, внести и разместить в ней свои рисунки, узоры, знаки, как размещают росписи или картины в готовом здании. Книга мыслилась не целостным произведением искусства, а лишь вместилищем бо-



лее или менее значительных произведений: графических, живописных, декоративных.

В своей совокупности они могут дать нам определенное представление о духе времени, в которое эта книга создавалась, о художественном стиле, одним из воплощений которого становится таким образом книга. Достаточно, кажется, сопоставить узоры на полях готической рукописи со столь похожими на них орнаментами в архитектуре и прикладном искусстве, сравнить построение изобразительного пространства в книжной миниатюре и в стенописи, установить, наконец, явное сходство пропорций шрифта и его угловатых начертаний с общими особенностями архитектурной и пластической формы, чтобы готическая книга вписалась в четкий круг художественных явлений своего времени, в систему готического стиля.

Однако речь ведь шла пока только о готическом стиле в графике, пусть тогда еще не самостоятельной, не отпочковавшейся от целостного книжного искусства. О книге же как о художественном целом, о закономерностях ее структуры, не менее значимых, чем пространственный строй готического собора, такой анализ не говорит почти ничего. Судить о книге только по ее взятым в отдельности орнаментам, иллюстрациям, даже шрифтам — то же самое, что судить об архитектуре собора, не касаясь ни его плана, ни конструкций, только по резьбе и росписи, покрывающим стены, по завиткам капителей и статуям в нишах.

Целостное же восприятие художественного строя книги заставляет видеть все ее знаковые, орнаментальные и изобразительные элементы не изолированно, но в определенной связи, в системе композиционно-пространственных, смысловых и функциональных отношений с этим целым — с самой книгой, имеющей собственную, меняющуюся из века в век «архитектуру». Подобно тому, как архитектура преобразует окружающее нас пространство не только для удовлетворения наших практических потребностей, но и вносит в него порядок и меру, дает обживаемому с ее помощью миру определенный строй и характер, наделяет его эмоциональным содержанием, так и книжное искусство организует и одухотворяет мир книги. Оно материализует этот мир как особую духовную среду, сферу общения читателя с текстом, с содержанием книги, придает ему осязаемую предметность.

Поэтому, изучая историю искусства книги, необходимо обращать внимание не только на красоту и своеобразие тех или иных ее графических элементов, но и на ее общий строй, художественную организацию целого. Это даст нам, кроме всего прочего, возможность увидеть определенные художественные качества не только в

особенно нарядных и роскошных шедеврах книжного дела, но и в деловых, скромных, никак специально не украшенных книжных памятниках.

Рассматривая книгу с этой ее «архитектурной», а точнее сказать — архитектурной стороны, вдумываясь в особенности ее построения, мы должны будем увидеть ее в первую очередь как некий предмет, предназначенный для вмещения текста и сопровождающих его изображений и создающий определенные удобства в их использовании. Книга — конструкция. И вся ее техническая сторона — выбор и обработка материалов, их физические качества — добротность, вес, фактура поверхностей, цвет, контрасты красок — не безразлична нам, входит неотъемлемой частью в наше восприятие книги как предмета искусства. Здесь важен и ее формат — большой или маленький (совсем разные образы — монументальный или интимный), и пропорции, и способы изготовления — ручные или машинные, и само устройство книжного блока, его свойство раскрываться нам навстречу веером бумажных листов, и, конечно, возможные усложнения этой конструкции — вкладные листы другой бумаги, тем более другого формата, выкидные, которые нужно развернуть, и проч. Во всех этих отношениях искусство книги ближе всего к иным видам прикладных и промышленных искусств, формирующих наше предметное окружение с его практической и одновременно с художественной стороны.

Однако книгу мы воспринимаем не только как вещь, но и как своеобразное пространство. Раскрывая, мы «входим» в нее, «погружаемся», «уходим с головой»... Конечно, все это лишь метафоры, но они отвечают некоторым реальным и важным свойствам книги, проявляющимся в нашем с нею общении. Эти свойства определенным образом формируются ее создателями и, в первую очередь, художником. Их можно различать и изучать.

В физическом смысле «пространство» книги можно считать двухмерным — это система плоских, в принципе, разворотов, сменяющих друг друга при чтении перед нашими глазами. На них в заданном порядке размещаются знаки и изображения. Порядок этот и представляет собой пространственную организацию книги, ее композицию. При всем многообразии возможных вариантов, представляющих те или иные композиционные системы в книге, порядок этот всегда ясен и строг. Основа его — геометрически четкая система координат, образуемая вертикальными и горизонтальными обрезами одинаковых прямоугольных листов и вертикалью корешкового сгиба — единой осью вращения перелистываемых страниц.

Сложнее обстоит дело с третьим, перпендикулярным плоскости страницы измерением. Оно в книге лишь умозрительно, иллюзорно,

однако может тоже быть очень сильно выражено и активно влияет на композиционную цельность построения. Его вносят в книгу главным образом различные изображения, имеющие свой особый пространственный строй, так или иначе соотносимый с общим книжным пространством. Оттенок трехмерности несет с собой и пластическая выразительность, присущая неизобразительным знакам.

Пространство книги организовано как путь, создает определенные условия и вехи для движения по нему. Перемещается по строкам текста, от текста к иллюстрациям и обратно зона читательского внимания. На этом пути, через посредство пространственной реальности слова и графики на страницах, читатель проникает в мир их содержания. Тем самым пространство книги оказывается носителем и в известном смысле моделью пространства умозрительного и образного, потому что перемещение в первом из них означает и продвижение во втором. Динамика чтения определяет асимметрию книжного пространства, его направленность от начала к концу. Движение в нем организуется определенным ритмом, членениями текста, паузами, заголовками, чередованием текста и иллюстраций.

Названные выше архитектурные качества книги, при всем их художественном богатстве, могут быть почти вовсе независимы от внутренних качеств ее текста, от его стиля, характера, содержания. Многие эпохи книжного искусства оставили нам блестящие памятники, насыщенные духом своего времени, ярко воплотившие его стиль, но не отражающие никак конкретное содержание заключенных в них сочинений. Лишь в последние полтора-два столетия, с ростом и количества изданий и разнообразия жанров, тем, назначений и видов литературы, в облике книги стала так или иначе отображаться сперва принадлежность ее к тому или иному кругу изданий (например, сборник стихов выглядел иначе, чем учебник), а затем уже и характерные качества конкретного произведения. Такая книга стала как бы «портретом» своего текста, в каком-то смысле его рекламой, выражением его оценки, отношения к этому тексту ее издателя и художника. Не только иллюстрации (внутри книги или вынесенные на ее обложку, наружу), но и все другие, порой чисто технические, ее элементы (материал, цвет, шрифты, формат, фальцовка, шитье) начинают так или иначе характеризовать данную книгу. Любая ее деталь окрашивается и осмысливается тем обстоятельством, что она могла бы быть существенно иной в книге другого содержания, другого характера.

Так возникает проблема интерпретации текста — возможностей, путей и границ вмешательства художника книги в его прочте-

ние, понимание и оценку. Вмешательство это может быть деликатным и тонким, не покушающимся на самостоятельность читателя, или же, напротив, решительным, расставляющим резкие акценты. Оно может быть обращено к различным сторонам текста — к сюжету, эмоциональному строю, стилистике, к отвлеченным идеям. Оно может воплотиться — целиком или главным образом — в различных элементах и особенностях книжной формы<sup>1</sup>.

Все сказанное выше должно нам послужить основой для изучения истории книги как произведения особого синтетического вида пространственных искусств. Речь будет идти все время о стилевых, т.е. чисто художественных, аспектах книжной структуры. Они, однако, не являются единственными или даже главными факторами, формирующими специфический облик книги любой эпохи. На него всегда активно воздействуют сложно соотнесенные между собой технологические и экономические причины, содержание и назначение публикуемой литературы, характерные для данного времени способы пользования книгой, ее распространенность и т.д. Все эти факторы, однако, не будучи сами по себе художественными, не противостоят в нашем понимании стилю книжного искусства, а входят в него как некие заданные условия, подлежащие художественному осмыслению и выражению.

Вот почему содержательный анализ стиля книжного искусства не сможет ограничиться обособленным изучением своего непосредственного предмета — книги. Он неизбежно включит в круг своего внимания также сферу книжного производства со всеми особенностями и возможностями каждого этапа ее исторического развития — от высокого ремесла неторопливого средневекового переписчика до последних чудес современной полиграфии. Такой анализ должен будет учесть также и определенные условия общественного бытия и назначения книги. Ведь в зависимости от того, включалась ли она в ряд предметов богослужебных или деловых, предназначалась для целей нравственно-поучительных или же для научных занятий, претендовала на возбуждение высоких эстетических переживаний или только на развлечение, самым решительным образом изменялись ее облик и структура, ритм и пространственный строй. Изменение функции меняло украшения, по-другому определяло способы иллюстрирования, отношение графики к тексту.

При этом для разных эпох, для различных стилей тот или иной вид литературы мог оказываться определяющим, получал наибо-

---

<sup>1</sup> Подробнее о строении книги как художественного произведения см.: Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. М., 1984.

лее полное художественное воплощение в структуре книги и распространял свое влияние на общий характер книжного искусства. Таким образом, нам предстоит определить периоды господства книги магической, богослужебной и религиозно-учительной, книги ученой и книги триумфально-панегирической, а также проследить развитие художественной дифференциации книги, появление сложной системы жанров книжного искусства в соответствии с жанрами и видами формирующей книгу литературы.

## II

Как уже сказано, графика стала самостоятельным видом искусства лишь в эпоху Возрождения, где-то на рубеже XIV и XV вв. А между тем рисование — одна из древнейших, без сомнения, форм изобразительного творчества, возникшая на заре человеческой истории, вместе с самыми ранними опытами живописного и пластического (объемного) изображения. Чтобы разобраться в этом противоречии, нам нужно прежде всего с достаточной ясностью определить для себя, что же такое собственно графика.

Оказывается, это не так просто.

Три вида изобразительных искусств: скульптура, живопись, графика в нашем современном понимании самостоятельны и, в принципе, равноценны. Но их исторические судьбы, пути становления, характер осознания в разные времена художественной специфики каждого из них далеко не одинаковы. Два первых — основные и древние, по ним главным образом и прослеживается история освоения человеком мира в зримых образах. Сами термины и объем соответствующих им понятий известны издавна, их словесное определение особенных трудностей не вызывает. Скульптура воспроизводит образы реальности (все равно — подлинной или воображаемой) в объемной трехмерной форме; живопись представляет их подобия на плоскости преимущественно с помощью цвета.

С графикой дело обстоит иначе и сложнее. Само это слово применялось первоначально более к письму, чем к рисунку, обозначать особый вид изобразительного искусства оно стало совсем недавно, в сущности, лишь с начала нашего века. Определить этот вид искусства словами столь же однозначно и просто, как живопись или скульптуру, не удастся. Отличия ее от живописи, аналогичным образом пользующейся изобразительной поверхностью, не очевидны. Сам объем этого понятия весьма изменчив. Его то очень сужают, когда пытаются найти для графики определение однозначное и четкое (но тогда многое, что мы привыкли назы-

вать этим словом, оказывается вдруг не «графикой», а неизвестно чем), то, наоборот, расширяют, пытаясь объять все, что принято теперь относить к искусствам графическим в быту, в выставочной и музейной практике, в издательском деле. Но тогда оказывается весьма трудно объяснить, что именно позволяет объединять этим термином столь разные явления, как карандашный набросок с натуры и полиграфический фотоплакат, связывающий изображение с текстом; фирменный или геральдический знак и гравюру резцом, воспроизводящую живописный оригинал; рисунок шрифта, предназначенного для набора, и книжную иллюстрацию...

По-видимому, подходить к этой задаче можно двумя существенно разными способами. Во-первых, попытаться определить, что такое «графичность» как принципиальное качество какого-либо изображения в противоположность, например, «живописности». Далеко не всякая графика может оказаться при этом именно графичной, зато графичность в иных случаях обнаружится в живописи или в орнаменте. Но таким образом можно надеяться утвердить некоторый полюс, крайнюю точку, к которой тяготеет все «графическое» и вокруг которой группируются так или иначе разные виды графики. Во-вторых, попытаться понять мотивы отнесения именно к графике тех или иных форм изобразительного или знакового творчества, проследить, как эти формы складывались и обособлялись, какими факторами — смысловыми, технологическими, историческими — связываются они друг с другом.

Понятно, что мы в этих двух случаях по-разному понимаем и саму задачу определения, получаем в результате ответы не на один, а на два разных вопроса: что есть графическое начало как общий художественный принцип и что такое графическое искусство в его историческом становлении и развитии. Именно на последний вопрос и будет отвечать эта книга, поскольку она как раз и посвящена истории. Первый же целесообразно коротко рассмотреть здесь, во введении к ней.

Пожалуй, наиболее радикальная попытка теоретически разделить и противопоставить друг другу формообразующие принципы живописи и графики содержится в давнем, но лишь недавно опубликованном труде П.А.Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»<sup>2</sup>. По его представлению, различие их не в материалах или инструментах, но в способах организации пространства. «Возможна живопись только одной краской, <...> возможна живопись углем, как у

---

<sup>2</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Чекрыгина, даже карандашом». Иллюстратор Доре, по мнению П.А. Флоренского, весь живописен, зато Дюрер — «ярко выраженный график». Суть же этого различия в том, что в графике «существенны направления и движения». Она «основывается на двигательных ощущениях и, следовательно, организует двигательное пространство. Ее область — (область) активного отношения к миру. Художник тут не берет от мира, а дает миру — не воздействуется миром, а воздействует на мир». Средством этого воздействия на мир служит движение, «жест, большой или маленький, напряженный или неуловимый, а жест мыслится как линия, как направление. Он не состоит из отдельных позиций, и производимые им линии не состоят из точек. Он как жест, как линия, как направление есть неразложимая в своем единстве деятельность». Все равно как фиксируется этот жест: «Если в руке карандаш, то жест записывается карандашной линией; если штихель — то вырезывается. <...> Суть дела всегда в одном: в линейности. Графика по существу линейна; но не потому, что контуральна или что эти линии должны восприниматься в плоскости, на которой они вещественно записаны». Суть — в построении изобразительного пространства и вещей в нем «движениями, то есть линиями». Точки, пятна, заливки — все это измена «графической активности подхода к миру, двигательному построению своего пространства, жесту волеизъявления»<sup>3</sup>.

Этот взгляд философа на графику отличается необычайной четкостью различительного принципа, энергичным, волевым строем анализа. Кажется, что сам П.А. Флоренский «графическим» решительным жестом очертил линией область анализируемого им понятия. За этой чертой осталось многое, что привычно называется графикой (и что мы дальше, понимая это слово в широком смысле, будем к ней относить). Напротив, кое-что в других видах искусства, где тоже могут играть роль линейность и творческий жест, оказывается с этим понятием сближенным. Тем не менее определение П.А. Флоренского, очень глубокое по существу, нам следует иметь в виду, разбираясь в исторических корнях и путях выделения графики в особый вид искусства.

Между тем были и другие попытки определить понятие графики и графичности принципиальным, строго теоретическим образом, но исходившие не из способов построения пространства и формы, а из специфического содержания графических образов. «Существует категория сюжетов, идей, слишком отвлеченных или недостаточно значительных для их живописного оформления. Та-

---

<sup>3</sup> Флоренский П.А. Указ. соч. С. 72, 75, 77–78.

ковы: аллегории, шаржи, психологические или философские наблюдения. Все эти сюжеты имеют целью не столько изобразить нам что-нибудь, заставить нас созерцать какое-нибудь явление, но возбудить в нас какую-либо определенную **мысль** по поводу этого явления. Они дают нам как бы не **суждение**, а известную, часто субъективную, **оценку** предмета.

Аппарат живописных средств слишком тяжел и сложен для этой задачи, применение его вызывает в нас в первую очередь чувственные эмоции и отклоняет наши переживания в сторону чисто эстетического созерцания.

Наоборот, графические средства являются для решения поставленных задач наиболее целесообразными.

Это искусство изображения в графической форме отвлеченных, более или менее субъективных, не претендующих на «общечеловеческое» значение мыслей по поводу какого-нибудь явления мы называем **графикой**<sup>4</sup>. Так формулировал свое понимание этого искусства в середине 1920-х гг. (почти в одно время с П.А. Флоренским!) один из мастеров графики, художник и критик Н.Э. Радлов.

Сейчас, семь десятилетий спустя, кое-что в его утверждениях кажется неточным и устаревшим, например мысль о принадлежности именно графике каких-то сюжетов в силу их «незначительности». Но одну важную особенность этого искусства Н.Э.Радлов уловил очень точно — тяготение его к воплощению отвлеченных понятий, к абстрагированию и знаковости. Конечно, это далеко не неотъемлемый его признак, который бы позволял нам отличать именно графику от «не графики». Но в принципе, т.е. не абсолютно, но так сказать при прочих равных условиях она умопозитивнее, абстрактнее живописи. Притом искусство это не ограничено, в той степени, как живопись, изобразительными задачами. Оно включает в себя как неотъемлемую свою область конструирование разного рода знаков, изобразительных или отвлеченных, в том числе, в частности, и шрифтовых (не даром же и само слово «графика» в своем истоке объединяет письмо с рисованием).

При противоположности подхода к задаче определения П.А. Флоренского и Н.Э. Радлова не так уж противостоят друг другу. Кое в чем они сближаются, а возможно и пересекаются. Некоторую отвлеченность графики, ее противоположность чувственной конкретности живописи подчеркивают ведь оба автора. Оба указывают на свойственную ей особую активность — выражение воли (по Флоренскому) и мысли (по Радлову), — и в связи с этим ее известную субъективность.

---

<sup>4</sup> Радлов Н.Э. Графика. Л., 1926. С. 6.



В более широком обобщенном смысле графику можно было бы назвать искусством начертания, искусством знаковым. Разумеется, всякое изображение означает одно через другое: тело через бронзу и мрамор, пространство и форму через цвет и линию. Но именно у графики обозначающее относительно дальше от обозначаемого, их связь сознательно растянута, средства воплощения упрощены, сведены часто к минимуму (в «умении опускать» видел смысл рисунка немецкий художник М. Либерман). И это упрощение, минимализация графического языка не дефект графики, а ее своеобразная сила, основа ее остроты и меткости.

Но это же качество граничит со схематизацией, тяготеет к замене прямого отображения более или менее отвлеченным знаком. Отсюда и тесное родство графики как самостоятельного искусства с различными сферами прикладной изобразительности — с научной поясняющей схемой, географической картой, техническим чертежом, с геральдикой, знаками собственности, наконец, — с письменностью, зародившейся тоже в виде знаков-изображений. Не все эти виды знаковписи формировались и существовали именно в формах графических: гербы могли быть написаны красками на щитах, печати — оттискиваться с резного камня на воске или глине и т.п. Но все-таки в знаке заложена тенденция к упрощению, к графическому лаконизму и четкости.

Искусство графики и рождалось из разнообразных прикладных ее применений: из схематичной зарисовки лекарственного растения в медицинской рукописи; из подготовительного рисунка живописца, архитектора, скульптора, ювелира; из рисунка учебного; из пробного отпечатка с гравированного оружейником орнамента; из схематичного оттиска на игровой карте. Важная особенность графического искусства — неотделимость «чистых» его форм от этих вспомогательных областей, продолжающих к тому же развиваться и множиться вплоть до нашего времени, отсутствие между ними явной границы. Отсюда и столь позднее осознание графики самостоятельным и полноценным видом искусства. И в истории графики многие «прикладные» ее виды не менее значительны, чем «чисто художественные», и должны быть рассмотрены в одном ряду с последними.

Часть первая

ДРЕВНЯЯ  
КНИГА-СВИТОК



## Книга в Древнем Египте

### I

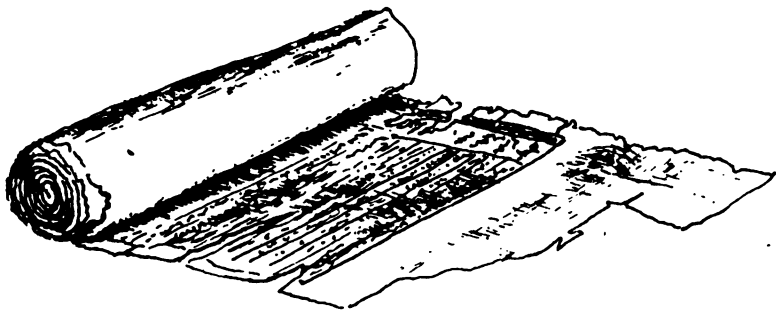
С чего начинать историю книги в контексте художественной культуры человечества? Где и когда возникает **книга** как особая форма организации и хранения писанных текстов?

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно, кроме всего прочего, определить, что мы называем книгой. Такого рода определений было дано немало. Они соответствовали каждый раз не только разному пониманию книги, но и разным исследовательским целям. Не вдаваясь здесь в их обсуждение и критику, мы воспользуемся собственной формулировкой, не исчерпывающей, но тем не менее в наибольшей мере отвечающей поставленным в нашем издании аналитическим задачам.

Можно считать, что особая функционально-техническая проблема, разрешение которой сформировало книгу, определялась потребностью вместить в относительно компактный, портативный и целостный (нераспадающийся) предмет обширное письменное сообщение, закрепить его таким образом для длительного хранения и сделать достаточно удобным для многократного использования.

С этой точки зрения не являются книгами, во-первых, частные письма, записки и т.п. документы, которые имеют небольшой объем и потому не требуют особой компактной конструкции и к тому же предназначены, в принципе, для однократного, во всяком случае — кратковременного использования. Не предназначен для многократного чтения и сборник таких документов, хотя при объединении их в единый блок или свиток уже приходилось заботиться о компактности. Однократно читается и газета, вытесняемая завтра свежим выпуском (старая газета интересна большей частью только историку уже в качестве документального памятника). Притом первоначально газета имела небольшой объем. Вне зависимости от характера текста не являются в полном смысле этого слова книгами глиняные рукописи Вавилона. Конструктивная задача «свертывания» письменной информации в компактный предмет в них еще не разрешена. При большом объеме текста они распадаются на сумму отдельных табличек, которые могут легко разрозниваться.

Таким образом, границы понятия «книга» оказываются достаточно ясными. Это не исключает, впрочем, существования всяко-



Папирусная книга-свиток. Древний Египет.

го рода пограничных, промежуточных форм, и вряд ли стоит педантично стремиться провести абсолютно четкую границу между книгой и всеми другими способами запечатления печатного и писаного слова.

## II

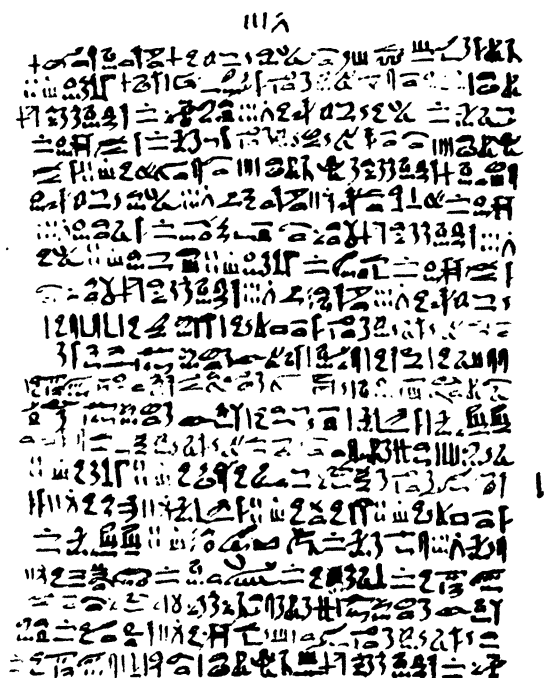
Рождение книги нужно связать с первым изобретением, позволившим «свернуть» исписанную поверхность и затем по мере чтения разворачивать ее частями. Им стал писчий материал — папирус, появившийся в III тысячелетии до н.э. в Древнем Египте. Он же и определил первую конструкцию книги — свиток, простой рулон, в который скручивалась длинная папирусная лента. Книга в виде папирусного свитка, возникшая в Древнем Египте, продолжала существовать и в Древней Греции, и Древнем Риме, и в странах, так или иначе воспринявших их культуру вплоть до первых веков н.э., когда ее начал вытеснять кодекс, книга с перелистываемыми страницами — новая конструкция книги, дожившая и до нашего времени.

Но даже во времена раннего средневековья еще сочинялись гимны папирусу, который «белоснежной поверхностью открывает свои поля красноречию, то простираясь далеко вширь, то собираясь для удобства в свиток, употребляемый для больших трактатов» (Кассиодор Сенатор)<sup>1</sup>.

Дошедшие до нас через тысячелетия папирусные фрагменты и целые свитки, конечно, далеко не белоснежны. У них густой желто-коричневый тон старого дерева. Разумеется, это — след времени. Но, видимо, они не были чисто белыми и первоначально. На

---

<sup>1</sup> *Борухович В.Г.* В мире античных свитков. Саратов, 1976. С. 46.



Папирус Эбуса. Египет, XVI в. до н.э. Иератическое письмо.  
 Столбец текста.

это указывает нам, в частности, применение белой краски в иллюстрациях сохранившихся египетских рукописей. Да и в предпринятых современными учеными опытах изготовления папируса по древним рецептам его поверхность получала серебристо-зеленый цвет<sup>2</sup>.

Папирус — материал упругий, легкий, но в то же время прочный (в сухом климате Египта папирусные свитки не только уцелели спустя тысячелетия, но и сохранили свою гибкость). Последнее качество имело, очевидно, немалое значение в глазах самих египтян. Идея длительности, сохранения себя за пределами кратких сроков человеческого существования была одной из определяющих в египетской культуре и, в частности, в формировании заупокойного культа, с которым тесно связано большинство дошедших до нас древнеегипетских книг.

«Человек умирает, и тело его становится прахом; и все, жившие в одно время с ним, становятся пылью. Но книги доставляют

<sup>2</sup> Борухович В. Г. Указ. соч. С. 36.

ему вечную жизнь в устах читающего. Книга полезнее, чем дом архитектора, чем часовня Запада (т.е. гробница — Ю.Г.). Она лучше, чем мощная крепость или поминальная стела в храме... Люди ушли, и имена их были бы забыты. Но книги хранят о них живую память», — говорит один из папирусов эпохи Нового царства<sup>3</sup>.

Авторитет книги в Древнем Египте был очень высок. Так, один из древних текстов предписывал «поставить сердце свое за книги и возлюбить их как мать свою, ибо нет ничего превыше книг»<sup>4</sup>. Соответственно высоко стоял и авторитет писца, создателя книги. В одном из магических текстов умерший рекомендует себя в загробном мире писцом: «Я прихожу оснащенный грамотами бога Тота... Подай мне сосуд с тушью! Подай мне палетку!.. Смотри, я пишец...»<sup>5</sup>.

Авторитет книги обусловлен ее магическим значением. «Египетская литература не может жаловаться на недостаток памятников магического характера — их едва ли в ней не большинство»<sup>6</sup>, — говорит исследователь. Поэтому египетская книга предмет далеко не будничный, а таинственный и порой небезопасный для непосвященного. Иногда тексты предупреждают о неразглашении тайны магической книги: «Не выходи с нею: если кто выйдет с нею, умрет внезапно от ножа немедленно — будь от нее весьма далек, ибо жизнь в ней и смерть в ней»<sup>7</sup>. Как магический предмет, книга вовсе не обязательно предназначалась для чтения. Напротив, она могла быть хранилищем тайны, скрытым от всех людей. «Сделай книгу так, чтобы не видел человеческий глаз, — она расширяет стопы на небе, на земле, в преисподней; она полезна более церемоний отныне и до века», — говорит 144-я глава «Книги мертвых»<sup>8</sup>.

Иным текстам приписывалось таинственное происхождение: они были найдены в священном месте («в ковчеге, под ногами Анубиса в Сехеме при его величестве царе Усафае»<sup>9</sup>) или даже упали с неба ночью в храме («Земля тогда была еще во мраке, и луна осветила своими лучами книгу во всем ее объеме. Ее принесли, как чудо, величеству царя Верхнего и Нижнего Египта Хеопсу»<sup>10</sup>).

<sup>3</sup> Борухович В.Г. Указ. соч. С. 54.

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С.189.

<sup>5</sup> «Книга мертвых» (глава 94). Цит. по: Борухович В.Г. Указ. соч. С.51.

<sup>6</sup> Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825 Британского музея//Оттиск из Записок классического отделения Русского археологического общества. Пгр., 1917. Т. IX. С. 1.

<sup>7</sup> Тураев Б.А. Указ соч. С. 7.

<sup>8</sup> Тураев Б.А. Египетская литература. М., 1920. Т. I. С. 135.

<sup>9</sup> Там же. С. 12.

<sup>10</sup> Там же.

Такого рода легенды повышали авторитет какого-нибудь медицинского рецепта.

Обладание подобной книгой давало человеку необычную власть, но оно же грозило непосвященному страшными бедствиями. «Если ты хочешь познать истинное, найди священную книгу, которую написал своею рукою бог Тот. В ней сокрыты все тайны жизни и смерти, в ней сокрыты могущественные заклинания, и если ты их узнаешь, ты станешь сам подобным богам»<sup>11</sup>, — так говорит мудрецу Сатни-Хемуасу таинственный жрец Исида в одном из дошедших до нас произведений древнеегипетской повествовательной литературы. На таинственных и страшных приключениях, вызываемых попытками мудреца завладеть волшебной рукописью, и строится сюжет этой повести-сказки.

Уважение к книге в Древнем Египте покоилось и на достоверности ее текста, без изменений переходящего из свитка в свиток, что подтверждал в обычном колофоне переписчик: «Доведено сие от начала до конца, — как было найдено написанным в писании писца, искусного пальцами своими, сына Амени, Аменаа, — да будет он жив, невредим и здрав!»<sup>12</sup>. Впрочем, это не исключало многочисленные искажения и ошибки писцов.

И наконец, особый авторитет священной книги в Древнем Египте поддерживался тем, что ее сочинение приписывалось непосредственно божеству («Ра изрек, и Тот записал»). Бог Тот, изобретатель и покровитель письма, изображавшийся с письменными принадлежностями в руках, считался у египтян автором бесчисленных книг. «“Слово Божие” было у них техническим термином для иероглифического письма и для понятия словесности»<sup>13</sup>. Покровительству Тота поручает книгу писец, окончив свою работу. «Кто будет возражать против этой книги, да будет Тот ему врагом», — говорит переписчик повести «О двух братьях»<sup>14</sup> — книги вовсе не магического или религиозного характера.

Значительная часть магических книг была связана с заупокойным культом. Книги заклинаний сопровождали умершего в гробницу и должны были помогать ему на пути в загробный мир. Такова знаменитая «Книга мертвых» (название позднейшее), дошедшая до нас во многих экземплярах. Часть из них изготовлялась заранее, видимо, на продажу, так как для имени усопшего оставлялся пробел.

---

<sup>11</sup> Сказания о Сатни-Хемуасе//Сказки и повести Древнего Египта. М., 1956. С. 103.

<sup>12</sup> Сказка потерпевшего кораблекрушение//Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 38.

<sup>13</sup> Тураев Б.А. Указ. соч. С. 9.

<sup>14</sup> Там же.

Это дает нам право считать их первым примером книжного промысла. Но в гробницу попадали и светские книги наряду с другими предметами, которые должны были служить покойному.

«Книга мертвых» имеет своими прототипами магические тексты на стенах гробниц («Тексты пирамид») и на саркофагах. В ранние времена своего существования книга еще не твердо привязана к своему материалу и потому переходит с камня или дерева на папирус и обратно. В отличие от более древних заклинаний формулы «Книги мертвых» произносятся от имени самого умершего — он сам защищал себя за гробом с помощью магической книги<sup>15</sup>. При этом он «не упускал случая сойти за бога, перечислить его имена и уверить опасные для него существа, будто бы он “знает их, знает и имена их”»<sup>16</sup>.

Наряду с заупокойными текстами много книг было посвящено и бытовой магии — очищению воды, заговорам против болезней и ядов, наведению благоприятных снов, преодолению врагов<sup>17</sup>. Магические формулы входили в состав и медицинских рецептов. Папирус математического характера, восходящий к Среднему царству, носил название «Руководство к познанию всех тайных вещей, всех таинств, которые находятся в предметах»<sup>18</sup>.

Не удивительно, что древнеегипетская книга тщательно отделялась, получила развитую художественную форму. Наряду с текстом в ней широко применялись иллюстрации, также имевшие в ряде случаев магическое значение.

### III

Итак, перед нами свиток гибкого зеленоватого материала, поверхность которого исписана с внутренней стороны. Высота его приблизительно соответствует высоте современной книги, длина развернутой ленты достигает обычно нескольких метров. Для письма или чтения ленту располагали горизонтально на коленях, постепенно перематывая с одного рулона на другой. Характерная поза египетского писца хорошо известна нам по множеству изображе-

---

<sup>15</sup> Тураев Б.А. Из истории «Книги мертвых»//Оттиск из Записок классического отделения Русского археологического общества. СПб., 1904. С. 5.

<sup>16</sup> Тураев Б.А. «Свисток оправдания»//Сб. в честь 70-летия Г.Н. Потанина: Записки Имп. Русского географического общества по отделению этнографии. — СПб., 1909. Т. 34. С. 378.

<sup>17</sup> Тураев Б.А. Магический папирус Salt 825 Британского музея//Оттиск из Записок классического отделения Русского археологического общества. Пгр., 1917. Т. IX. С. 2.

<sup>18</sup> Тураев Б.А. Египетская литература. М., 1920. Т. I. С. 98.



ний. Писал египетский писец тростинкой с несколько размягченным (разбитым, разжеванным) концом, как кисточкой. Лишь в III в. до н.э., уже в античное время, ее сменяет калам — специально очиненное, заостренное тростниковое перо. Для письма использовали черную и красную краски, растертые на специальной палетке. Красным выделяли заглавие, отдельные важные места текста (в известной мере это заменяет отсутствующие знаки препинания) и, наконец, колофон — завершение текста, где сообщали те или иные сведения о рукописи, например имя писца (и восхваляли его «умелые пальцы» или «чистые руки»), источник текста, время его переписки или имя заказчика и т.п. В иллюстрациях применяли, помимо черной и красной, и другие краски, в том числе, как уже говорилось выше, белую. Ошибки в письме легко исправляли с помощью влажной губки, удаляя написанное.

От привычного нам кодекса древний свиток отличался многими качествами, имеющими существенное значение для характеристики художественного строя книги. Первое из них — **слитность поверхности**. Хотя технически длинный свиток составлялся все же склеиванием отдельных листов папируса, стыки их не были выявлены. Они заглаживались до почти полной неразличимости, так что калам легко пробежал через соединения. Движение глаза по свитку было плавным, оно не прерывалось необходимостью перелистывать страницы, переходить на оборотную сторону листа. Постепенно перематываясь, лента папируса равномерно текла перед глазами.

Второе качество свитка — его **замкнутость**. Текст как бы прячется «в извивах свитков»<sup>19</sup>, исписанных с их внутренней стороны, неохотно раскрывающихся читающему. Чтение связано с раскручиванием, с проникновением в некую глубину, во внутренность свитка. Представление о тайне, заключенной и запечатанной в книге-свитке, не случайно и, видимо, свойственно многим древним культурам. Так, с распечатыванием некоего свитка связываются в Апокалипсисе таинственные и страшные явления предстоящего конца света. «И видел я в деснице у сидящего на престоле свиток, исписанный с внутренней и внешней стороны, запечатанный семью печатями. И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин развернуть свиток сей и снять печати его? И никто не мог ни на небе, ни на земле, ни под землею развернуть свиток сей и снять печати его»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Эсхил. Молящие. Цит. по кн.: Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 191.

<sup>20</sup> См.: Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 202–203. Отрывок цитируется в его переводе, сохраняющем утраченное в каноническом переводе Библии указание на форму книги-свитка.

Довольно обширные поля свитка, верхнее и нижнее, большей частью отделялись от текста широкими горизонтальными линиями, обычно красного цвета. Эти бегущие полосы усиливали ощущение текущей и цельной поверхности, выявляя горизонтальную протяженность книги. При этом они играют по отношению к тексту и изображениям приблизительно ту же роль, что и горизонтальные линии, которые обрамляют и разделяют отдельные полосы-регистры древнеегипетских рельефов и фресок.

Вообще организация поверхности свитка подобна пространственной организации произведений монументального искусства Древнего Египта, изобразительной плоскости пилона или стены гробницы. Используя терминологию В.А. Фаворского, можно сказать, что это «двигательная» поверхность. Она характеризуется тем, что передача пространственной глубины заменяется разворачиванием предметов на плоскости, а любое движение представляется направленным вдоль нее, как бы скользящим по поверхности. С различными модификациями двигательной поверхности мы еще будем встречаться на разных этапах истории искусства книги, вплоть до новейших.

Магическая книга «Ам-Дуат» («Книга о том, что в ином мире») представляла в ряде рисунков, с относительно краткими пояснениями, путешествие солнечного бога на ладье по загробной реке, продолжению Нила, в течение двенадцати ночных часов<sup>21</sup>. Весь свиток изображал таким образом путь, его разворачивание соответствовало движению персонажей в пространстве. Естественная динамика свитка совпадала с динамикой сюжета. Подобным же образом использовалось пространство свитка в аналогичной по содержанию «Книге врат».

Иллюстрация в древнеегипетской книге строго конструктивна. Ее графика отличается отточенной четкостью линий, а цвет, ясно ограниченный контуром, ложится на папирус плотно и плоско. Все фигуры в характерных для египетского искусства развернуто-профильных позах и немногочисленные обычно предметы, определяющие место действия, ритмически расположены в папирусном свитке равномерными продольными рядами и обязательно опираются на четко проведенную горизонтальную линию. Эта опорная горизонталь может совпадать с полосой, отделяющей нижнее поле свитка, или же проводится где-то выше нее, так что рисунки размещаются под текстом или над ним, а также — над другими рисунками, как в произведениях монументального искусства Древ-

---

<sup>21</sup> См.: *Тураев Б.А.* Египетская литература. М., 1920. Т. I. С. 187.

### Книга-свиток с иллюстрациями. Древний Египет.

него Египта. Изобразительный язык этой культуры един. Графика как особый вид искусства со своими задачами и средствами выделяется еще очень нескоро.

Подобно монументальным произведениям искусства в древнеегипетской книге-свитке предпочтение отдается фризообразным композициям с ритмическими повторами стоящих или сидящих фигур с повторяющимися жестами. Обычная тема предстояния людей божествам выражена взаимонаправленным движением.

Характерное качество подобной организации графического материала состоит в том, что текст и изображение не образуют здесь отличающихся по своим свойствам пространственных систем. Они одинаково ложатся на плоскость, одинаково диктуют нашему глазу движение вдоль нее. Фоном изображений всегда служит неокрашенная поверхность папируса. В древнеегипетской книге это строгое художественное единство усиливалось первоначально также тем, что и письменными знаками долгое время служили рисунки, более мелкие, но, в сущности, того же характера, что и в изобразительных частях композиции. Лишь ко II тысячелетию до н.э. эти знаки на папирусе схематизировались в процессе письма тростниковым пером и потеряли изобразительный характер (в иератическом, а позднее — демотическом письме).

Однако на этих двухмерно-целостных поверхностях древнеегипетских свитков движение взгляда еще не было столь четко организовано, как в позднейших книгах. Само направление письма не было унифицировано. До начала II тысячелетия до н.э. египтяне писали сверху вниз, располагая вертикальные строки справа налево. Но заголовки, а также повторяющиеся, общие части текста писались над этими колонками, горизонтально. Позднее, со времени XII династии, писали обычно горизонтальными строками, причем их направление, как и последовательность колонок, могли варьироваться. Случалось, что колонки шли слева направо, а знаки в них — справа налево, или даже чередуясь через одну, то налево, то направо<sup>22</sup>. Поверхность свитка не была однозначно ориентированной. Организовать ее помогали разделительные линии. Так, вертикальные строки обычно разделялись тоненькими линейками. Некоторые иллюстрации заключались в рамки, порой условно-архитектурного характера.

Разумеется, сложно построенные и строго прорисованные изображения требовали предварительной разметки на листе. Следы такой подготовки и поправок заметны в некоторых свитках.

Естественно, древнеегипетская книга-свиток не могла иметь переплета, представляющего собой неотъемлемую часть самой книги. Для хранения книг применялись специальные ящики с надписью-заглавием на крышке. Сохранился также фаянсовый ярлычок — голубая плитка с именами владельцев книги (фараона XIII династии Аменхотепа III и царицы Ти, середина II тысячелетия до н.э.) и ее названием («Книга о сикоморе и оливковом дереве»).

## Глава 2

### Античная книга

#### I

Книги в Древней Греции и Древнем Риме писались подобно египетским в основном на папирусе, хотя материал этот был привозным, чужеземным для этих стран (за исключением, разумеется, эллинистической, т.е. греческой, культуры в самом Египте). Таким образом, общая форма античной книги была отчасти опре-

---

<sup>22</sup> См.: *Борухович В.Г.* Указ.соч. С. 66.

делена египетской традицией, воплощенной уже в самом рулоне папируса, приобретенном для ее написания. Однако отличие античной книги от древневосточной было разительным и обуславливалось иным характером культуры, другим соотношением в ней слова устного и написанного, слова и изображения, иной (алфавитной) системой письменности и проч.

Античная книга носила, по-видимому, целиком светский характер, так как в религиозных обрядах древних греков и римлян писаное слово не играло той роли, что на Востоке. Ни обожествления книги, ни связывания с ней какого-либо магического или мистического смысла античность не знала. Но и вне религиозной сферы, в общественной жизни, устное слово, живая ораторская речь пользовались авторитетом куда большим, чем слово записанное, книжное<sup>1</sup>.

Основной, исходной формой литературного текста мыслилась устная. «Классическая греческая литература, — отмечает исследователь, — не столько “написана”, сколько “записана”. Она условно зафиксирована в письменном тексте, но требует реализации в изустном исполнении; ей необходимо вернуться из отчужденного мира букв и строк в мир человеческого голоса и человеческого жеста... Вероятно, греки тех времен так и относились к записанному слову, как мы относимся к записанной музыке, к нотному письму; как бы ни была важна утилитарная роль музыкальной нотации, реально музыка лишь как звучание (хотя бы воображаемое звучание в уме знатока, читающего партитуру). Эстетическому восприятию предлагает себя не рисунок нот, а вычитываемый из нотного шифра “рисунок” мелодии... Не больше самооценности классическая греческая культура предоставляла книге: книгу надо было читать вслух. Публично или наедине с собой. Лишь зазвучав, текст осуществлял себя»<sup>2</sup>. Итак, греки читали обязательно вслух не только для слушателя, но и для самих себя. Еще Лукиан во II в. н.э. упрекал хвастающегося книгами невежду в том, что тот читает «не слишком торопливо, так что глаза все время опережают язык»<sup>3</sup>.

Текст обретает свой смысл лишь озвучиваясь, т.е. выходя из книги. Отсюда и относительно скромный, деловой характер античной книги, особенно на сравнительно ранних стадиях ее существования. В ней, видимо, не часты были иллюстрации, не знала она и украшений. Между тем внутренняя структура книги развивается, становится более стройной, чем у египтян.

<sup>1</sup> См.: Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 191–197.

<sup>2</sup> Там же. С. 196, 197.

<sup>3</sup> Лукиан. Неуч, который покупал много книг//Собр. соч. М.—Л., 1935. Т. 2. С. 561.

Мы не можем проследить формирование облика и структуры древнегреческой книги, так как знаем ее в образцах сравнительно поздних, происходящих в основном из эллинистического Египта первых веков н.э. Древнейший же, дошедший до нас античный свиток — «Персы» Тимофея — относится к концу IV в. до н.э. и представляет собой уже сложившуюся форму греческой книги.

От других форм письменности античную книгу, как греческую, так и римскую, отличает прежде всего ее каллиграфический почерк — ясный, выработанный, легко читаемый. Он совершенно не похож на быстрые малоразборчивые курсивы деловых документов или переписки. Это значит, что книга стала уже предметом специального производства, изделием опытного книгописца, изготовлявшего ее по специальному заказу или же для продажи (и возможно — целой партией, тиражом). От такой профессионально выполненной книги легко отличимы «частные» списки, переписанные кем-то для себя обычным курсивным письмом, без заботы о соблюдении сложившейся книжной формы.

Четкие геометризированные знаки книжного письма, древнегреческого и латинского, напоминали вымеренные и отточенные шрифты монументальных надписей на камне. Таково в особенности капитальное квадратное письмо римлян с широкими буквами и медленным монументальным ритмом. У капитального рустического письма более стройные пропорции, ритм подвижнее.

Греческий текст писался неширокими колонками слева направо. Обычно две такие колонки помещались на каждом листе папируса, из которых склеивался свиток (переписка книги могла вестись как на готовом свитке, так и на отдельных, позднее соединяемых листах). Текст книги отличался предельной слитностью. Слова не отделены друг от друга, все буквы одной высоты (маюскульные), не имеют помогающих быстрому схватыванию глазом выносных элементов. Поэтому для удобочитаемости приходилось делать узкие колонки, порой всего по 10—15 знаков в строке<sup>4</sup>. При чтении свиток разворачивался так, что в поле зрения оказывались четыре такие колонки — иначе книгу приходилось бы поминутно перекручивать. Очень скромны в античной книге разделительные знаки. Таково обозначение абзаца — черточка или точка над первой буквой строки. Подобные черточки разделяли и речи действующих лиц в пьесах.

Чистый оборот свитка, широкие поля сверху и снизу, наконец, относительно широкие пробелы между узкими колонками

<sup>4</sup> См.: Люблинская А.Д. Латинская палеография. М., 1969. С. 24.

делали использование поверхности в античной книге неэкономным — всего 30–35% ее было занято текстом<sup>5</sup>. Слишком длинный свиток — более 5–6 м — оказывался неудобным для пользования. Поэтому вместимость античной книги невелика, и большие сочинения приходилось разделять на несколько отдельных свитков.

Основные сведения о тексте и авторе помещались в конце свитка, на его последнем листе (эсхатоколе). Здесь называлось имя автора и заглавие сочинения, номер тома. Здесь же указывалось число строк и склеек. Наконец, иногда книгу завершает пожелание читателю «Пусть сопутствует счастье переписавшему эту книгу, взявшему ее в руки и читающему ее...»<sup>6</sup>.

Однако весь этот колофон не носит характера торжественного завершения книги; скорее это краткая деловая пометка на ней, записанная предельно сжато и сокращенно. Еще более краткие сведения о книге помещались изредка и на первом ее листе (протоколе), и на внешней стороне свитка. Наконец, к торцу книги мог быть прикреплен пергаменный ярлычок с надписью, позволяющий находить ее среди других свитков библиотеки.

## II

Отношение к книге существенно изменяется в эллинистическую эпоху и особенно в ученой Александрии, среди эрудитов-филологов знаменитой, крупнейшей в древности библиотеки и «музея». Здесь развивается филология как наука о текстах, идет работа по исправлению неточностей и ошибок в древних списках, разрабатываются первые, еще во многом наивные методы логической критики текста. Тем самым писаное слово, впервые ставшее объектом специального внимания и изучения, обретает и новый, гораздо более высокий статус, оказывается ценностью, каковой его прежде не признавали. Анализы писаных текстов приводят и к мысли о неравноценности, неодинаковой значимости различных списков. Возникает представление об особой ценности первоначального, не подвергшегося искажениям оригинала, автографа, а также о значении выправленного, отредактированного текста. Появляются ученые, комментированные списки, где между столбцов основного текста вписываются комментарии (схолии). Эти примечания пишутся обычно другим почерком — курсивом: вырабатывается принцип зрительного разделения различных по функциям текстов.

---

<sup>5</sup> Люблинская А.Д. Указ. соч. С. 24.

<sup>6</sup> Борухович В.Г. Указ. соч. С. 98.

Превращение книги в объект исследовательской работы, возникающая при этом необходимость сравнивать разные рукописи заставляют вырабатывать более четкие формы внутренней структуры книги и специальные средства ориентации в ней. Появляется нумерация стихов через определенное количество строк (например, через 100). Вырабатываются система знаков препинания, членящих слитный текст, а также специальные знаки, которыми ученый-читатель помечал (например, в многочисленных списках поэм Гомера) неясные или сомнительные строки, испорченные места, необходимые перестановки. Были и знаки, выражающие одобрение, восхищение читателя<sup>7</sup>. Все они помещались на полях, слева от колонки. Некоторые из этих знаков перешли затем, вместе с соответствующими текстами, в средневековую византийскую книгу<sup>8</sup>.

Постепенно книга в этих кругах ученых-эрудитов превращается из вспомогательного средства фиксации звучащего текста в предмет живого и часто очень личного общения. «Греческая литература эллинистического и римского времени свидетельствует о таком любовном, даже сентиментальном отношении к самой вещественности книги, какое мы напрасно стали бы искать у авторов классической эпохи», — утверждает С.С. Аверинцев и подтверждает это ссылкой на Ливания, автора IV в. н.э. Однажды у него был украден особенно дорогой ему список «Истории» Фукидида, «переписанный письменами в самой малости своей изящными» и доставлявшими ему «сладострастное наслаждение, какого не мог бы доставить другой список». Впоследствии эта книга вернулась к своему владельцу. «Взяв книгу и воздав ей ласку, какая причиталась бы дитяти, на столь долгое время утраченному, ныне же вновь обретенному, — говорит Ливаний, — я отошел к великой радости, возблагодарив Судьбу тогда и не переставая благодарить ее по сей день»<sup>9</sup>.

Это впервые обретенное интимно-любовное отношение к книге не могло не наложить отпечатка на форму самой рукописи, изящество которой становится для ее владельца столь привлекательным. Однако в первую очередь изменения коснулись не внутренней, а внешнего оформления свернутого свитка. В римской литературе довольно многочисленны описания той или иной книги, почти всегда обращенные именно к ее наружному облику. Книги получи-

---

<sup>7</sup> См.: *Йончев В.* Книга през вековете. София, 1976. С. 39–41.

<sup>8</sup> См.: *Гранстрем Е.Э.* О некоторых приемах оформления византийских рукописей. М., 1960. С. 10–11.

<sup>9</sup> *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 199. См. также перевод этой речи Ливания «Моя жизнь или о моей судьбе» в кн.: Поздняя греческая проза. М., 1960. С. 583–584.



ли в Древнем Риме довольно широкое распространение, собирались в обширные частные библиотеки, стали предметом специализированной книжной торговли и изготовлялись на продажу значительными для рукописи тиражами. Иногда автор сам исправлял ошибки писца в подносном экземпляре. По мнению Марциала, от его собственноручных поправок книга становилась ценнее (Эпиграммы, VII, 17)<sup>10</sup>.

К этому времени книга уже не просто рулон исписанного папируса, но удобная для чтения и хранения, тщательно отделываемая изящная вещь. Торцы свитка отшлифованы пемзой, снимающей торчащие волоконец папируса, внутренний конец свитка приклеплен к деревянному валику, на который книга наматывается. Концы валика — округлые «умбилики» («пупки») или изогнутые «рожки» — окрашивались, а иногда золотились. К наружному концу, т.е. началу свитка, мог также прикрепляться валик или подклеивался кусок пергамента, защищающий край. Наконец, книга вкладывалась в футляр из кожи или пергамента пурпурного или шафранного цвета, к торцу его приклеплялся пергаменный ярлык с заглавием, написанным красной краской. Сам папирус для защиты от книжного червя промазывался кедровым маслом.

Любовно оформленная, нарядная книга становится предметом собирания и гордости, знаком престижа. Так, Лукиан обличает в специальном сочинении «неуча, который покупал много книг»<sup>11</sup>. Из этого же обличения мы узнаем и о том, что особым почтением пользовалась старинная книга, что знатоки ценили списки, выпущенные определенными издателями, «книги с таким великолепием и со всей тщательностью изготовленные переписчиками самого Каллига и славного Антика»<sup>12</sup>.

Облик списка, идущего к читателю, волнует теперь и автора книги, мыслится небезразличным к ее содержанию. «Пусть шафранного цвета оболочка из кожи укутает белоснежную книжку, которой пемза ранее срезала седые волосы; пусть тонкая кожа прикроет вершины свитка, чтобы начертанные на ней буквы назвали мое имя; пусть будут ярко раскрашены “рожки” между двумя “лбами”», — говорится в одной из элегий Тибулла (II, I, 9)<sup>13</sup>. А изгнанник Овидий, напротив, хочет видеть свою книгу в неукрашенном виде, символизирующем его несчастье: «Бедная книга! Не зави-

---

<sup>10</sup> См.: *Марциал Марк Валерий*. Эпиграммы. М., 1968. С. 197. См. также VII, 11: *там же*. С. 196.

<sup>11</sup> *Лукиан*. Собр. соч. М.—Л., 1935. Т. 2. С. 560 и следующие.

<sup>12</sup> *Там же*. С. 560.

<sup>13</sup> *Борухович В.Г.* Указ. соч. С. 96—97.

дую тебе, ты прибудешь в Рим без меня. Увы! Твоему господину являться туда запрещено. Иди же, но лишенная всяких украшений, как и подобает изгнаннику. Пусть, жалкая, увидят тебя в том наряде, который приличествует нынешним несчастным временам. Тебя не укутает пурпурного цвета кожа — ведь године скорби не приличествует этот цвет. Титул твой не будет сверкать киноварью, а харта (папирус. — Ю.Г.) — кедровым маслом. И на “лбу” ты будешь носить “чистые”, а не черные “рожки” — ведь это все украшения счастливых книг, тебе же следует служить напоминанием о моей судьбе. Хрупкая пемза не отшлифует оба “лба” книги, чтобы люди увидели тебя косматой, с распущенными волосами. И не стыдись пятен! Всякий, кто их увидит, поймет, что это следы слез»<sup>14</sup>. Поэтическое обращение к книге, как к живому существу, уподобление ее человеку лежит в одном русле с осознанием художественной выразительности книжной формы, ее способности вместить сложное богатство ассоциаций с человеческой жизнью.

Уже в конце I в. н.э. появляется в Риме новая форма книги — кодекс, книга с перелистываемыми страницами. Ее изобретение связано с распространением нового писчего материала — пергамена, более подходящего для такой конструкции, так как папирус по сгибам легко ломался. Впрочем, под влиянием пергаменных кодексов возникли и папирусные, в свою очередь пергамен нередко служил для изготовления свитков. Кодекс, которому принадлежало будущее и предстояло долгое развитие вплоть до нашего времени, так и не стал, однако, в римскую эпоху основным, определяющим типом книги. Он появился как своего рода игрушка, книга-подарок, обычно небольшого формата, причем емкость его оказывалась заметно большей, чем у привычного свитка. Марциал в XIV книге — «Подарки» — предлагает характерные тексты дарственных надписей, подчеркивающих особые достоинства таких книжек:

В кожаных малых листках теснится Ливий огромный,  
Он, кто в читальне моей весь поместиться не мог.

И еще:

Малый пергамен такой вмещает громаду Марона!  
Да и портрет его тут виден на первом листке<sup>15</sup>.

Очевидно, с нарядными маленькими кодексами было связано и развитие иллюстрирования в позднеантичной книге. Об античных иллюстрациях известно вообще немного: они, по-видимому,

<sup>14</sup> Печальные элегии I, I, 1—14. *Борухович В.Г.* Указ. соч. С. 90—91.

<sup>15</sup> *Марциал Марк Валерий.* Указ. изд. С. 420. (XIV, 190, 186.)

FELICES OPERA QUINQUE TUGERALLI DUSTORCUS  
 VAMENI DESQVISAETUMLA RTVTERRANEANDO  
 COVAMQVILAPETVAMQVICAETSAFVOMQVITYTHOEA  
 ETCONIVRATOSCAELVMA RESCINDE RETKATAES  
 TERAVNICONATHINPONTI REZELLOOSSAM  
 SCILICETATQOSSAETRONDOSVAINVETERIOLYMPVM  
 TERATEACTAVCTOSDISICITVDINEMONTIS  
 SAETILMAPOSTDECIMAMFELIXETPONERAVITEM  
 ETRENSOSDOMITAREBOVESITLICEATELAE  
 ADDERENONATVGAEMELLIOKONTRARIAVATIS  
 MULTAADIOGELLIDAMILIVSSINOCTEDIDIRE  
 AVTCVMSOLENOVOTERLASINRORATIONIS  
 NOCTELEVESMELIVSSITVLAENOCTEARIODAPATA  
 TONDENTVRNOCTISLENTVSNONDEFICITVAIOR  
 ETQVLDAMSEKOSTIBERNIADIVMINISIGNES  
 REAVIGILANTERAAOVETACESINSPICATACVTO  
 INTEREALONGVMCANTVSOLATALABOREM  
 ARGVTOCONIVNXRECVARITECTINETELAS  
 AVTQVLCISMVSTIVULCANODECOOVITVMOREM  
 ETQVLLSUNDAMITPIODDESVMATAENI  
 ATAVBICVNDACEAESKEDIOSVCCLOITVRAESTV  
 ETAMEDIOOTASAESTVITAITAAIAFVGLS  
 NYDUSAACASERENVDSHLEMLSIGNAVACOLONO

Вергилий. Энеида. Рукопись на пергамене. V в. Капитальное  
рустическое письмо.

не были широко распространены и дошли до нас в считанных и преимущественно поздних образцах. Древнейший из них относится ко II в. до н.э. Это астрономический папирус, иллюстрированный знаками зодиака и схемами созвездий. Небрежные, беглые рисунки, вспомогательный смысл которых очевиден, включены непосредственно в столбцы текста, предельно сближены со словесным рассказом и прямо продолжают его.

Иллюстрировались и другие ученые труды — книги по ботанике, например. Но до нас дошла лишь одна поздняя копия такой книги — венский кодекс Диоскорида 512 г. с довольно схематически распластанными изображениями лекарственных растений. В римское время появляются книги с портретами. Плиний Старший упоминает сочинение Варрона, содержащее — в 50 книгах — изображения 700 знаменитых мужей.

Романы и пьесы также снабжались иногда иллюстрациями — подвижными небольшими фигурками людей в виде набросков с большой свободой и легкостью выполненных пером в разрыв тек-

**Летронский папирус. II в. до н.э. Древнейшая греческая  
иллюстрированная книга. Астрономический текст.**

стовых столбцов непосредственно на фоне папируса. Здесь нет подробных характеристик, нет ни портретов, ни обстановки действия, но четко выражены соотношения персонажей, передан живой ритм и динамика рассказа. Почерк рисунка, непринужденный и беглый, по своему темпу близок к почерку письма. Рисунки столь же свободно, несколькими пятнами цвета подкрашивались. Фрагменты такого рода иллюстраций из папирусных свитков дошли до нас от II в. н.э., к подобным же прототипам, вероятно, восходят и некоторые иллюстрации в позднеантичных и раннесредневековых кодексах. Таковы рисунки к комедиям Теренция, сохранившиеся в нескольких вариантах от V до IX вв. Здесь маленькие фигурки актеров в масках и на котурнах изображались с характерно подчеркнутой сценической жестикуляцией.

Некоторая «литературность» позднеантичного изобразительного искусства, заметно развившееся в нем повествовательное начало нашли свое выражение и в книге. Позднеантичные иллюстрированные кодексы отводят изображению гораздо более значительную роль, чем книги предыдущих столетий. Сам характер иллюстраций сильно меняется. Большей частью это развернутые страничные

Вергилий. Энеида. Иллюстрированная рукопись IV–V вв.

или полустраничные многоцветные миниатюры с подробно проработанным фоном, напоминающие по манере известные нам памятники римской монументальной стенописи. Графическое начало в них вытесняется живописным. Композиция несколько замыкается в себе, окружается рамкой и отделяется от текста. Она не «прочитывается» попутно, мимоходом, но требует отдельного разглядывания.

Некоторая монументальность, торжественность ощущается теперь в организации книжного пространства. Отчетливо выделено начало книги с портретом автора в сложном орнаментальном обрамлении, иногда в парадной геральдической композиции с аллегорическими фигурами. Замедленным оказывается ритм книги с размеренным чередованием текста и крупных, тщательно написанных и богатых подробностями миниатюр. Все эти качества позднеантичная книга передала выросшей из нее раннехристианской, а затем и средневековой книге, как западноевропейской, так и византийской.

Можно предполагать, что античность знала также и не дошедший до нас тип изобразительной книги-свитка, разворачивающей

в непрерывно льющуюся ленту изображений сложное повествование. Один из исследователей остроумно увидел воспроизведение такого рода книги-ленты в спиральном рельефе, обвивающем колонну Траяна в Риме (113–117 гг. н.э.) и содержащем в себе всю историю войны с даками<sup>16</sup>. Другим подтверждением существования в поздней античности подобных книг может служить ранневизантийский Свиток Иисуса Навина (VII в., Ватикан), прототип которого, по мнению В.Н. Лазарева, возник в Александрии в V в.<sup>17</sup>. Библейская книга иллюстрирована здесь, в основном еще в эллинистических художественных традициях, сплошной фризобразной композицией, занимающей большую часть высоты свитка.

### III

То немногое, что дошло до нас от античной иллюстрации, не дает возможности рассматривать ее как сложившийся особый вид искусства — «книжную графику» в современном смысле этого слова. Тем более не знала античность и самостоятельного, вне книги, искусства рисунка. Между тем был один вид античного художественного ремесла, притом дошедший до нас в огромном количестве превосходных образцов, где изобразительность в ее строгой, чисто графической форме проявила себя необычайно ярко. Это — вазопись, роспись бытовых керамических сосудов.

Украшение посуды орнаментами и изображениями, нередко магическими, было обычным у всех древних народов. Но эти рисунки оставались неотделимыми от узора, связанными орнаментальным ритмом и тем самым целиком подчиненными форме и назначению предмета. И лишь у греков такие росписи развились со временем в самостоятельный, в сущности, вид изобразительного искусства, хотя и синтетически связанный с искусством прикладным. Недаром именно к ним (и только к ним) применяется этот особый термин «вазопись».

Еще в VII в. до н.э. роспись греческих ваз имела преимущественно орнаментальный характер. Таковы знаменитые коринфские вазы, расчлененные на горизонтальные пояса, в которых мерным шагом движутся по желтому фону глины выписанные черным и красным лаком почти силуэтные фигуры реальных или фантастических животных: львы и лани, сфинксы и грифоны. Фон в промежутках

---

<sup>16</sup> См.: *Birt T.* Die Buchrolle in der Kunst. Leipzig, 1907. S. 269 и далее.

<sup>17</sup> См.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 55. Некоторые исследователи датируют свиток X в.

густо заполнен розетками, которые образуют вместе с повторяющимися силуэтами зверей плотную узорчатую поверхность. Здесь уже есть некое графическое начало — в контрастности четких силуэтов и плавности их очертаний, в линейности скупой процарапанных по темному лаку деталей, наконец, в господстве черного цвета, лишь оттененного и дополненного лилово-красным. Но связность и ритмическая повторяемость мотивов придают композиции в целом почти ковровую нарядность бесконечного густого узора.

А уже к середине VI в. до н.э. изображения на вазах освобождаются из этого плена орнаментальной сетки, получают некоторую самостоятельность и более сложную подвижность. Теперь большая часть сосуда покрывается обычно черным лаком, а в оставленных светло-красных (цвета глины) окошках располагаются силуэтные композиции, иной раз с довольно сложными сюжетами, чаще всего мифологическими. (К любимым относились, например, подвиги Геракла и героев троянского цикла.) Эти вазы получили название чернофигурных, потому что их изобразительная основа — по-прежнему черный лаковый силуэт на естественном фоне обожженной глины.

Такая техника определенным образом влияет и на композиционные особенности рисунка. Силуэтные изображения естественно делать профильными, так они отчетливее прочитываются. Впрочем, по черному лаку тончайшей изящной линией процарапывались черты лиц, складки и узоры одежды и прочие необходимые детали. Графичность вазописи выступает тем самым еще отчетливее. К черному иногда, очень скупой, добавляется красный цвет и еще белый (вспомним, что фон у этих росписей цветной). Белым, в частности, изображались обнаженные части женского тела — в отличие от мужского.

Профильные движения фигур направлены вдоль поверхности, как бы скользят по ней. Вся композиция не имеет глубины, она плоскостна и в этом смысле подчинена форме вазы. VI в. до н.э. —

это еще архаическая стадия античной культуры, только начавшей вырабатывать новый изобразительный язык, основанный на живом наблюдении и непосредственной передаче натуры. В ранней чернофигурной вазописи динамика действия часто спорит с традиционным стремлением к устойчивой замкнутости. Поэтому энергичное движение в центре композиции нередко замыкается и погашается симметрией статичных фигур по краям ее. Само движение носит долгое время схематический, условный характер. Бег выражается резко согнутыми в коленях ногами (так называемый «колениопреклоненный бег»).

Лучшие вазы изготавливались в это время в Афинах. Аттическими (афинскими) вазами широко торговали по всем концам античного мира. Они выделялись и четкостью форм, и высоким качеством блестящего черного лака, и мастерством рисовальщиков, гордившихся своим искусством. Об этом говорят их многочисленные надписи на изделиях. Из них мы узнаем, что гончар и рисовальщик это, чаще всего, разные люди: «Клитий меня расписал, а Эрготим сделал», — сообщает ваза. Нам известны поэтому имена многих афинских вазописцев, а современные исследователи научились тонко различать их графические приемы и почерки. Искусный рисовальщик гордился своим мастерством и ревниво разглядывал работу соседа: «Расписал Евфимид, сын Полия, как Евфроний никогда бы не мог», — пишет на вазе соперник одного из лучших мастеров. Итак, вазопись оказалась к концу VI в. до н.э. содержательным и богатым, весьма индивидуализированным и быстро развивающимся видом изобразительного искусства.

В последней трети этого столетия в технике вазописи произошел важный переворот: черный лак накладывался уже не на изображения, а на фон между ними. Фигуры же выделяются на этом темном фоне красноватым, близким к телесному, цветом обожженной глины. И по ней тонкими, гибкими линиями прорисовываются мускулатура, черты лица, складки одежды. Такая краснофигурная вазопись убедительнее передавала реальные формы и движения человеческого тела, открывала новые возможности для изображения сложных поз и поворотов, а значит, и для построения живых, непринужденных сценок, более подвижных и многообразных композиций.

Расширяется и тематика рисунков на краснофигурных вазах, наряду с мифологическими появились различные бытовые сценки — изображения дружеских пирушек и возвращения с них подвыпивших гуляк, жертвоприношения у алтаря и хозяйственные занятия, наконец, юмористические эпизоды из популярных комедий. Наши наиболее наглядные и конкретные представления об



**Рис. 7.** Дурис. Краснофигурная вазовая роспись. Афины, V в. до н.э.

античном быте, обычаях, манере поведения людей основаны в большой мере на бесчисленных образцах вазовой графики с ее весьма развитой в классическую эпоху (V в. до н.э.) повествовательностью.

Были ли участниками этих сцен герои гомеровского эпоса или реальные, хорошо знакомые своим согражданам красавицы-гетеры и их сотрапезники — любители веселой жизни, их имена, а также реплики, поясняющие и дополняющие сюжет, писались рядом с каждым, выходя у них нередко прямо из уст (как это и поныне делается в комиксах). Все это придавало многочисленным, быстро исполняемым на все новых изделиях сюжетам своеобразную злободневность. Современники читали в них живые, быстрые отклики на известные всем события, не только бытовые, но и политические. И в этом отношении античная вазопись была, видимо, предшественницей графики нового времени с ее активным участием в общественной и политической жизни.

При всем том древнегреческий вазописец вовсе не стремился передать индивидуальность своих персонажей, их характер, психологию или хоть узнаваемые приметы внешности. Они все типизированы, наделены лишь родовыми чертами. Достаточно отличать мужчину от женщины, зрелого мужа — от юноши и старика. Узнать же героя позволяет надпись. Зато действие передается отчетливо и конкретно.

Краснофигурная вазопись классической поры (конца VI — V вв. до н.э.) — одна из мировых вершин графического мастер-

ства, хотя и достигнутая в «дографические» времена и воплощенная в совсем как будто «неграфическом» материале — керамике. Это необычайно лаконичное, экономное в своих средствах искусство, где господствует гибкая и плавная линия, непринужденная красота которой ничуть не спорит с ее изобразительной конкретностью. Легкая, почти лишенная нажимов, она очень наглядно фиксирует движение руки рисовальщика, то изысканно точное, а то, в вещах попроще, свободное, непринужденно небрежное. Несмотря на контрастную заливку фона, графика вазы остается строго линейной, верной единому изобразительному принципу. И при всей сложности разворотов подвижного человеческого тела, которые научились артистически передавать в этой графике античные мастера, они строго укладывали ее на округлую поверхность сосуда, ограничивая и погашая глубину изобразительного пространства, находили гармоническое равновесие между пластикой вазы и линейной динамикой изображения.

Уже к концу V в. вазопись начинает терять строгую чистоту своего графического стиля. Нарушается ясность композиции, она выглядит перегруженной и запутанной. Стремление к нарядной пышности потребовало многоцветной раскраски, иногда позолоты, рельефных накладок. Декоративное начало берет вновь верх над повествовательным, вазопись как своеобразный вид синтезированного с прикладным искусством изобразительного творчества постепенно исчезает, перерождается в один из способов украшения предметного мира.

Нужно добавить, что столь ярко развившаяся в вазописи графическая, строго линейная изобразительность проявляла себя и в некоторых других видах античного прикладного искусства: в гравировках на изделиях из кости, на металлических ручных зеркалах и т.п.

## Глава 3

# Древняя книга Китая и Индии

## I

Совершенно особая и самостоятельная ветвь книжной культуры, не связанная с европейской и ближневосточной, развивалась с древних времен в странах Дальнего Востока, Южной и Центральной Азии. Здесь применялись иные материалы и инструмен-

ты, складывались собственные художественные традиции и были созданы своеобразные, часто не имеющие западных аналогий формы и типы книги.

В Китае с начала I тысячелетия до н.э. для письма используются бамбуковые планки, реже — деревянные. На каждой из них помещается вертикальный ряд — строки иероглифов. Дощечка длиной обычно от 30 до 60 см вмещала несколько десятков иероглифических знаков. Связки таких планок и представляют собой древнейшую форму китайской книги. В каждой связке помещалась одна глава сочинения, название ее помещалось в конце строки или на обороте планки. Указывались также последовательность глав и число иероглифов в каждой. Писали на бамбуке деревянной палочкой или кистью (такие древние кисти были найдены при раскопках), чернилами служил сок лакового дерева.

Разумеется, емкость такой книги была невелика, по мнению одного из исследователей, это даже «повлияло, вероятно, на выработку лаконизма стиля, свойственного языку древней литературы»<sup>1</sup>. Но вопреки громоздкости этой неуклюже-архаичной конструкции китайская культура очень рано становится не только письменной, но и книжной. «Добрых книг, имеющих в Поднебесной, не счесть»<sup>2</sup>, — говорит философ Мо-цзы (V—IV вв. до н.э.). А автор трактата «Шань цзюнь шу», приписываемого политическому реформатору Шан Яню (IV в. до н.э.), противник просвещения, считающий его помехой власти, говорит: «Хотя в каждом селе есть связка “Книги поэзии” и “Книги истории” и в каждой семье по книге, это не приносит пользы управлению»<sup>3</sup>.

В Китае в эту эпоху создаются философские системы, которые определили духовное развитие на много веков вперед, а отчасти и организацию китайского общества, пишутся трактаты, ставшие вскоре классическими. При дворах правителей ведутся исторические хроники. Возникает писаная поэзия, а также сочинения «делового» характера — военные, астрологические, гадательные, медицинские.

Проблема наилучшей организации общественного порядка — одна из основных забот древней китайской философии, прежде всего конфуцианской. К началу новой эры конфуцианство превратилось в государственную идеологию. Философия становилась заботой императорских советников и чиновников, и книжное дело

---

<sup>1</sup> Флуэг К.К. История китайской печатной книги Сунской эпохи X—XIII вв. М.—Л., 1959. С. 44.

<sup>2</sup> Васильев К.В. Ранняя история древнекитайских письменных памятников// Рукописная книга в культуре народов Востока. М., 1988. Кн. 2. С. 93.

<sup>3</sup> Рубин В.А. Идеология и культура древнего Китая. М., 1970. С. 97.

в свою очередь оказалось делом государственным. При императорских дворах собираются обширные библиотеки, руководимые учеными-чиновниками. В них не только сохраняются, но и переписываются книги, выверяются и реконструируются древние тексты, составляются тщательные описи книжных собраний, где сочинения классифицируются по нескольким (семи или четырем) разделам.

До нас дошли лишь фрагменты древних бамбуковых книг, найденные археологами при раскопках последних десятилетий. Книги гнили от естественной непрочности материала, но еще больше в злоключениях войн и переворотов, когда не раз сгорали дотла огромные библиотеки, наконец, уничтожались и сознательно, государственной цензурой. Так, в 213 г. до н.э. по приказу императора Цинь Ши-хуанди были сожжены отобранные у владельцев идеологически нежелательные в тот момент книги, служившие тем, кто «с помощью древности отрицает современность»<sup>4</sup>.

В III в. до н.э. наряду с бамбуком в Китае начинают применять для книг новый материал — шелк. Шелковые книги имели форму свитков. Внутренний конец длинной полосы ткани прикреплялся к палочке, на которую свиток наматывался. Читали такую книгу вертикальными строчками справа налево, поверхность шелка заполнялась правильными рядами иероглифов. Орудием письма была волосяная кисть, которую обмакивали в растертую с водой тушь. Держали кисть китайцы при письме, а также при рисовании вертикально. Шелковая книга знала и иллюстрации, порой многоцветные. Характерно, что в древнейшем известном каталоге главы сочинений обозначались большей частью словом «пнянь» — связка, но по отношению к медицинским или астрологическим книгам, где нужны были рисунки и схемы, применялся и термин «цзюань» — свиток<sup>5</sup>. Какие-то изображения упоминаются и в связи с более древними книгами — еще в VI в. до н.э.<sup>6</sup> Но как и на чем они выполнялись — неясно.

Белый или желтоватый шелк разлиновывался черными или красными линиями, позднее появился шелк с готовой — вытканной разлиновкой. Красной тушью могли вписываться заголовки. Она же служила для разметки текста (пунктуации), применявшейся не всегда, и, можно предполагать, вносившейся часто позднее, для облегчения чтения, преимущественно в наиболее читаемые сочинения.

---

<sup>4</sup> Васильев К.В. Указ. соч. С. 96.

<sup>5</sup> См.: Меньшиков Л.Н. Рукописная книга в Китае I тыс. н.э.//Там же. С. 162.

<sup>6</sup> См.: Васильев К.В. Указ. соч. С. 89.

Появление свитков оказало влияние и на старую форму книги-связки. Узкие пластинки бамбука стали скреплять таким образом, что их можно было сворачивать в подобие свитка.

Наконец, во II в. н.э. входит в употребление еще один писчий материал — бумага. Китайский источник приписывает ее изобретение определенному человеку — начальнику императорских мастерских Цай Луню и сообщает точную дату — 105 г. н.э. Но, по видимому, история создания бумаги была сложнее. Для ее изготовления Цай Лунь использовал тряпье, коноплю, кору деревьев, рыбацкие сети. Таков приблизительно и состав древнейших дошедших до нас образцов. Производились разные сорта бумаги — лощеной и матовой. Ее цвет не обязательно был белым. В ранних образцах он часто коричневый, иногда с узором вроде рыбьих икринок. Позднее ее окрашивали в красный или желтый цвет. Качество же ранней китайской бумаги (ровная толщина, прочность, плотность поверхности) очень высоко, и она хорошо сохранялась в благоприятных условиях на протяжении столетий.

Параллельно с изменением письменного материала совершенствовались и орудия письма. В I тысячелетии н.э. начинает применяться мягкая кисть особой конструкции, удобная в употреблении и обеспечивающая строгую красоту китайской каллиграфии. Вырабатываются и новые типы письма «лишу» — «канцелярское письмо» (оно господствовало до конца V в. н.э.), приспособленного к относительно быстрому писанию кистью. Затем появляется «кайшу» — «уставное письмо», более мягкое и плавное. Его используют и до нашего времени. Распространялась и скоропись «цаошу» — «травяное письмо» и еще несколько типов почерка.

Каллиграфия была в Китае весьма почитаемым искусством. Сами принадлежности для письма были нередко произведениями весьма высокого ремесла. Рукояти кистей и массивные тушечницы, на которых растирали с водой тушь, могли изготавливаться из ценных материалов, нарядно отделялись и украшались орнаментом, надписями, символами добрых пожеланий.

Как правило, всю книгу писал один писец на заранее разграфленных тушью листах, на одной стороне. В случае пропусков или ошибок нужные знаки вписывались справа от строки (иногда красной тушью). При более существенных ошибках заменялся весь лист. В государственных скрипториях специальные чтецы выверяли текст, следили за правильным употреблением иероглифов, устраняли ошибки, удостоверяли правильность текста. Их имена, как и имена писца, оформителя рукописи и ответственных чиновников, записывались в конце рукописи в колофоне.

По конструкции бумажная книга не отличалась от шелковой: исписанные листы склеивались в ленту, которая сворачивалась в свиток. На одном листе помещалось обычно 28 строк (в некоторые периоды — несколько меньше или больше) по 17 иероглифов в каждой. Обыкновенная длина свитка — 8–10 м. К левому краю последнего листа прикреплялась ось — лакированная палочка. Ее мог заменять стержень из какого-нибудь ценного материала — слоновой кости, коралла, черепахи (возможно, что эти материалы применялись лишь для наконечников стержней). К внешнему концу свитка приклеивался лист более плотной бумаги, служивший оберткой, а к ее наружному краю — бамбуковая лучинка, не позволявшая ей сминаться. К лучинке крепилась завязка, цвет которой объединял все свитки одного сочинения. Название книги и номера свитка и связки из десяти свитков многотомной книги, обозначенные в начале и конце рукописи, повторялись на наружной стороне обертки. Для связки изготовлялись футляры из бамбуковых планок, из парчи или из цветного холста (лилового, темно-красного). В императорской библиотеке государства Вэй (III в.) книги из желтоватого шелка хранились в голубых шелковых футлярах. Библиотека поздней Цинь (начало V в.) состояла из свитков темной бумаги с иероглифами древней формы, намотанных на красные оси<sup>7</sup>. На футляре также обозначались название сочинения, иногда сокращенное, и номер связки, если она была не одна. На библиотечной полке связки лежали открытыми торцами наружу, и к ним подвешивались бирки с тем же текстом. В больших императорских библиотеках принадлежность книги определенному разделу (и соответствующему книгохранилищу) отмечалась цветом осей, завязок, футляров и бирок<sup>8</sup>.

Что касается иллюстраций в китайской рукописной книге, то знаем мы о них очень мало. Особенное почтение к тексту, свойственное китайской культуре, и отношение к самому письму, к каллиграфии как высокому искусству, видимо, ограничивало их применение. То, что все-таки дошло до нас, происходит из обширного собрания рукописей IV–XI вв., найденного в начале нашего века в буддийском пещерном храме в Дуньхуане. Таким образом, это исключительно буддийская литература и немногочисленные иллюстрации в ней восходят к не китайским прототипам.

Иллюстрировалась преимущественно «Сутра об именах будд», состоящая из перечня имен, к каждому из них делался неболь-

---

<sup>7</sup> См.: *Меньшиков Л.Н.* Указ. соч. С. 136, 137.

<sup>8</sup> Там же. С. 148.

шой рисунок в пределах той же вертикальной строки. Чередующиеся изображения и знаки образовывали правильные ряды. При всем стремлении материализовать каждое имя, дать ему зримое бытие вне текста эти крошечные рисунки будд, сидящих в канонической позе, различающиеся лишь цветом и положением рук, тяготеют в сущности к знаку. Это особенно ясно в тех случаях, когда рисунки заменялись оттиском печати с изображением будды — одной и той же во всей рукописи.

Другой тип иллюстрации — фронтиспис, подклеивавшийся к началу рукописи, к правому концу свитка. Он изображал в цвете будду или одного из деятелей буддизма. Сохранился, наконец, свиток со сплошной лентой цветных рисунков, изображающих победу ученика Будды Шарипутры над шестью ложными учителями. Стихотворное прославление Шарипутры помещено на его обороте. Этот изобразительный рассказ можно было бы отнести как к произведениям живописи, так и к искусству книги. Можно сказать, что между ними вообще не было четкой границы. Живопись получила в Китае ту же форму шелкового свитка, что и древняя книга, а впоследствии нередко переходила и на бумагу. Совпадало орудие письма и рисунка — кисть, сама техника рисования была очень близка к каллиграфии. Применялась в картине та же тушь (правда, в сочетании с различными другими красками). Свитки живописи повествовательного характера имели, как и книги, горизонтальную направленность (напротив, пейзажи писались на свитках вертикальных). Свитки-рассказы и читались подобно книге, постепенно перекручивались от начала к концу, справа налево. При этом картина в Китае, даже пейзажная, никогда не служила постоянным украшением жилища — она вынималась и разворачивалась специально для ее рассматривания, как книга для чтения.

В соответствии с этим и чисто художественные качества картины и книги оказывались тесно связанными, а в каких-то отношениях и совпадающими. «Начиная с первых веков нашей эры, выразительные возможности кисти и туши стали служить как каллиграфии, так и живописи. Художественные требования, обращенные к каллиграфу, перешли и к художнику... Как в каллиграфии, так и в живописи мастерство нанесения линии и декоративно-эмоциональное ее окрашивание получили огромное, иногда даже самодовлеющее значение»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Муриан И. Декоративная основа дальневосточной живописи тушью//Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969. С. 34.

## II

В противоположность китайской — индийская книга сравнительно поздний плод древней культуры этой страны. Ее грандиозная по объему религиозная, философская, эпическая литература складывалась и долгие века существовала лишь в устной форме. Письменность, хотя и появившаяся в Индии еще в III—II тысячелетии до н.э., была, очевидно, утрачена и вновь сформировалась лишь в середине I тысячелетия до н.э. Записи же древних литературно-религиозных памятников начались еще позднее — по отношению ко многим из них это долго считалось святотатством.

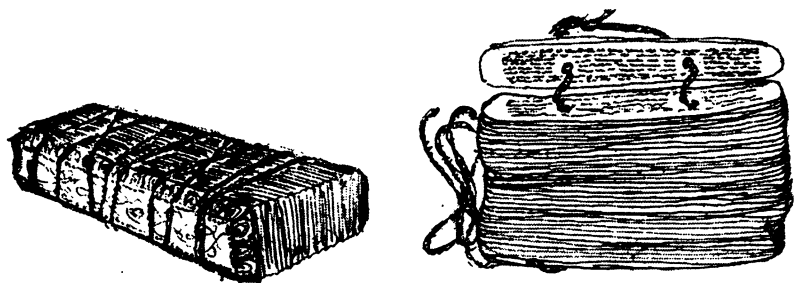
При этом древнейшие индийские рукописи до нас, очевидно, не дошли. Старейшие найденные фрагменты относятся лишь к первым векам новой эры, а полностью и хорошо сохранившиеся книги — на много столетий моложе.

Индийская форма книги, носящая название «потхи», изготовлялась из специально обработанных пальмовых листьев — просушенных, вываренных, отполированных. Исходный материал определял форму книжного листа — узкую и длинную. Стопка таких листов блекло-желтого цвета, обрезанных с четырех сторон для получения прямоугольной формы, и составляла книгу. Писали вдоль длинного края листа, прожилки которого служили направляющими линиями, заменяя графление. В средней части листа, ближе к левому краю, переписчик оставлял свободный квадрат, в котором делалось отверстие. Через него пропускался шнурок, скрепляющий листы и позволяющий сохранить их порядок и целостность всей книги. В листах очень длинных могло быть два таких отверстия, они скреплялись тогда двумя шнурками. Переплет заменяли две дощечки того же размера, что и листы, они защищали рукопись сверху и снизу. Шнуры пропускались и сквозь них и обматывались вокруг связки, а при чтении — развязывались и ослаблялись. Текст писался на обеих сторонах листа, читали такую книгу, переворачивая листы сверху вниз.

При всей элементарности конструкции такая книга-связка вполне отвечает своему назначению и имеет определенные преимущества перед замкнутой формой свитка. Ведь «потхи» — наиболее открытая форма книги, позволяющая пользоваться ею вразбивку, а также добавлять, извлекать отдельные листы, заменять их или менять порядок. Это делает ее, кстати сказать, конструктивным аналогом современной картотеки.

Писали на пальмовом листе чернилами, приготовленными из растительного сока, а на юге Индии текст процарапывали металлическим штифтом. При чтении в углубления втиралась краска,





Староиндийская книга — «потхи».

проявлявшая знаки. Эту операцию приходилось повторять. Писали в Индии на нескольких языках и пользовались разными системами письма — уже алфавитными. Наиболее распространенное письмо называется «брахми». Строка в нем идет слева направо, как в европейских письменностях. Напротив, письмо «кхароштни» имеет направление справа налево.

Мы ничего не знаем о способах внешнего оформления древних книг Индии, дошедших до нас в обрывках, о применении иллюстраций или орнаментики. В более поздних, уже средневековых книгах переплетные доски лакировались, обрезы иногда золотились, на листах книги появлялись орнаменты и иллюстрации. Хранились книги в обертках из пестрых тканей. Эта форма книги из пальмовых листьев оказалась устойчивой: рукописи «потхи» изготавливались в Индии и странах Юго-Восточной Азии еще в прошлом веке.

В Северной Индии пальмовый лист заменялся полосами коры гималайской березы. Использовался либо внутренний слой бересты без ее поверхностной шелушащейся кожицы, либо сама эта кожица, склеенная в несколько слоев. На листе обычно намечалось место скрепления, но отверстия в бересте не пробивались, и листы оставались нескрепленными. Наконец, позднее появились и книги «потхи», выполненные из листов бумаги. Писали на бересте и на бумаге чернилами при помощи тростникового калама.

Распространение возникшей в Индии в VI в. до н.э. новой религии — буддизма, превращение его в одну из мировых религий вывело индийскую книгу далеко за пределы страны. «Потхи» с буддийскими текстами проникали в Китай, в Центральную и Юго-Восточную Азию, сохранялись, копировались, переводились на местные языки. Буддизм хотя и не с самого начала, но сравнительно рано превращается в религию книжную. Буддийская книга

воспринимается как реликвия, ее переписка это благое дело, которое будет вознаграждено. Таким образом, она предназначается не просто для чтения. Недаром некоторые древние книги V—VII вв. были найдены замурованными в ступе — священном буддийском сооружении — и значит, посвящены святыне. В поздние времена было распространено изготовление рукописей-амулетов<sup>10</sup>.

В Китае, где к моменту проникновения буддизма уже сложилась собственная культура книги, переводы буддийских сутр записывались на обычных для этой страны шелковых и бумажных свитках. В таком же виде эти сочинения распространялись далее — в Японию и Корею. Но в странах прежде бескнижных была принята и сама форма «потхи», приспособлена к иным системам письма, порой с вертикальными строками, идущими вдоль узкого края листа (у уйгуров, монголов), и к другому материалу — бумаге (на севере).

---

<sup>10</sup> См.: *Воробьева-Десятовская М.И.* Рукописная книга в культуре Индии//*Рукописная книга в культуре народов Востока.* М., 1988. Кн. 2.

**Часть вторая**

# **СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РУКОПИСНЫЙ КОДЕКС**



4

.

## Общие черты европейской средневековой книги

### I

Хронологические границы книжной культуры средневековья характерным образом довольно близко совпадают с двумя важнейшими изобретениями, с коренными техническими переворотами в книжном деле. Можно сказать, что средневековая книга начинается с вытеснения свитка кодексом, а кончается изобретением книгопечатания. Совпадения эти далеко не случайны. Очевидно, и технические, и стилевые перемены определялись какими-то общими историко-культурными потребностями переломных эпох.

Широчайшее распространение кодексов, уже в раннем средневековье почти полностью заменивших свитки, было, по всей вероятности, связано не только с появлением нового писчего материала — пергамента, но также с характером пользования книгой в христианском богослужении и в монастырском быту. Относительно большая открытость новой формы книги, удобство отыскания в ней нужного места, подлежащего прочтению в определенный день и час, должны были способствовать утверждению кодекса. Тем самым его распространение оказалось связанным с успехами христианства. «Победа кодекса над свитком символизировала идеологическую победу христианства над «язычеством» — произведения греко-римской литературы сохранялись еще в свитках, тогда как новые христианские книги изготовлялись в виде кодексов, форма которых, таким образом, ассоциировалась с их содержанием»<sup>1</sup>.

Впрочем, самые первые христианские книги были, видимо, еще свитками, и для некоторых типов литургических книг эта форма сохранялась в католическом и византийском богослужении<sup>2</sup>. Нечто подобное произошло и с еврейской богослужебной книгой. В то время как книга для чтения (в том числе и религиозная по содержанию) получила у евреев уже в раннем средневековье форму кодекса, священный свиток Торы, применявшийся при богослужении, не изменил своей древнейшей формы. Вплоть до наших дней

<sup>1</sup> Борухович В.Г. Указ. соч. С. 113.

<sup>2</sup> См.: Лихачева В.Д. Византийская лицевая рукопись в Библиотеке Академии наук СССР//Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975. С. 343.

он изготавливается из пергамена и пишется от руки установленным каноническим письмом.

Еще одним, уже не специфически христианским, типом книги, для которого оказалась особенно удобной открытая форма кодекса, был, по-видимому, сборник законов, юридический справочник, используемый выборочно, вразбивку. Недаром за ним навсегда утвердилось и само это слово — «кодекс»<sup>3</sup>.

Итак, с кодексами были связаны особые возможности работы с книгой. В них легко было отмечать какие-то развороты закладками. Свободно раскрывающиеся на нужных листах, они облегчали труд переписчика, работу исследователя, сравнивающего тексты<sup>4</sup>. Все эти достоинства, многие из которых могли вполне проявиться лишь в дальнейшем развитии книжной культуры, определяли не только победу кодекса над свитком, но и устойчивое, многовековое существование новой формы книги.

Средневековая книга — важное звено в художественной культуре своей эпохи. Ее духовное значение подобно значению архитектуры. Богослужебная книга (определяющий тип для всего этого периода) была в малом виде тем же, чем в большом — церковное здание, — неким микрокосмом, отражающим в себе структуру и смысл мироздания в том виде, как оно было дано средневековому сознанию. Поэтому внутренняя целостность ее несомненна, хотя, подобно архитектуре, и она была сложным содружеством (не будем говорить «синтезом», потому что этот термин предполагает предварительное размежевание, расслоение) различных искусств и ремесел.

Книга европейского христианского средневековья объединила в себе, трансформировала и переплестила две во многом противоположные традиции — античную и ближневосточную. Античность дала этой книге почти все элементы ее материального оформления, начиная от самой формы кодекса, возникшей в Риме еще в I в. н.э., и кончая языками (латынь и греческий) вместе с их первоначальными, позднее сильно трансформировавшимися, начертаниями знаков и живописно-пластическим характером первых иллюстраций. Восток же дал книге нечто гораздо менее осязаемое, но ничуть не менее важное — ее религиозно-учительный дух, отношение к писаному слову как к святыне, откровению свыше<sup>5</sup>, а зна-

---

<sup>3</sup> См.: *Каждан А.П.* Книга и писатель в Византии. М., 1973. С. 20.

<sup>4</sup> См.: *Добиаш-Рождественская О.А.* История письма в средние века. М., 1987. С. 31, 34–35.

<sup>5</sup> Подробно о соотношениях писаного и устного слова в античной, древневосточных и христианской культурах см.: *Аверинцев С.С.* Указ. соч. (глава «Слово и книга»).

чит — к самой книге как к предмету божественному, священному. Подобное, отчасти еще усугубившееся обожествление книги распространяется затем и на средневековую мусульманскую культуру.

За столетия своего существования средневековая рукописная книга совершила значительную стилевую эволюцию и создала ряд весьма различных региональных школ. Тем не менее она сохранила и многие общие черты, позволяющие говорить о ней обобщенно, как о целостном художественном явлении.

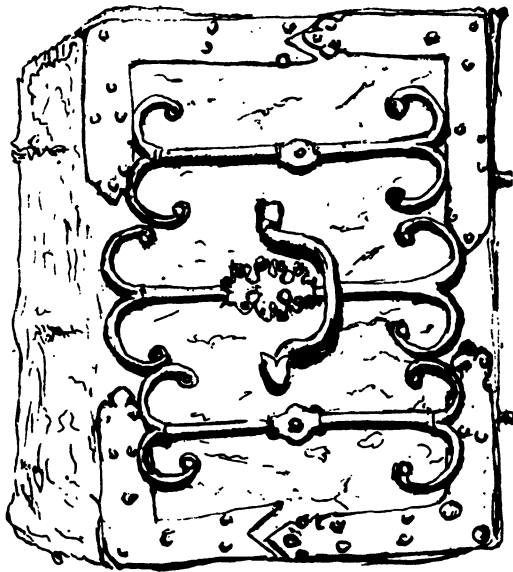
## II

Прежде всего эта дополиграфическая книга есть продукт высокого ремесла. Признаки рукодельности объединяют ее с другими видами мастерства средневековых ремесленников. Ее совершенству способствовало рано сложившееся разделение художественного труда, выделение профессий писца, рубрикатора, мастера инициалов, миниатюриста. Особые профессии составляли изготовление переплетов, металлических украшений к ним, застежек и проч. Неотъемлемым элементом книжного искусства становится в эту эпоху орнамент, которого не знала ни древнеегипетская, ни античная книга.

Средневековая книга — предмет массивный, отчетливо трехмерный. Внушительная толщина тома не позволяла воспринимать ее как плоскую форму. Нередко толщина книги превосходила ее ширину. Предметность книги подчеркнута — это вещь надежно сработанная из добротных, тяжеловатых материалов — кожи (пергамен), дерева, металла. Вещь тяжелая для человеческих рук, нередко большого формата — в лист. Ее внешнее оформление никогда позже не будет таким громоздким, конструкция — столь несокрушимо прочной.

Переплет из толстой доски, обтянутой кожей (а в ценных богослужебных экземплярах — окованный чеканным металлом, украшенный драгоценностями), — подобие двери, снабженной крепким запором. Кожаными ремешками сшиты плотные листы пергамена, толщина которых ни в какое сравнение не идет с нашей невесомой бумагой. Лист предметен, его переворачивание каждый раз обнаруживает его тяжесть и прочность.

Фактура пергамена не одинакова с наружной и внутренней стороны кожи (особенно при не очень тщательной ее обработке). При составлении кодекса старались подбирать в развороте два листа с одной и той же — «мясной» или «волосной» — стороны. Не только блок книги, ее техническая конструкция, но и сам текст средневековой рукописи ощущался предметно, весомо. Каждый знак в ней самостоятелен, пластичен, кажется почти рельефным. Он



Русский переплет XIV в. Служебник.

медленно выведен, старательно изготовлен, это не почерк, а изделие мастера.

Особенно ясно предметность знака выявлялась в многочисленных инициалах — крупных, сложно-пластичных, обогащенных изобразительными мотивами и орнаментом, тоже большей частью не строго линейным, плоскостным, но объемным. Характерен в этом смысле мотив плетенки, один из любимейших в раннем средневековье. Переплетающиеся ленты подчеркивают вещность знака, его трехмерность, вся форма отделяется от плоскости листа, лежит поверх него. То же самое относится, разумеется, также к заставкам и иным украшениям книжной страницы. Как и вообще в средневековом искусстве, любое изображение мыслится и ощущается здесь скорее выступающим из плоскости, но не уходящим вглубь, за нее. Этому способствует и четкость контура и особенно — определенность и плотность краски. Вообще цвет, подчеркивающий материальность поверхности, широко используется в средневековой книге. Текст ее часто пишется в два цвета (в богослужебных книгах это имело и функциональное значение), иногда в качестве второго цвета применяется позолота, вносящая с собой иную — металлическую фактуру: это уже контраст не только цветов, но и разных материалов. В богатых кодексах раннего средневе-



ковья применялись и цветные — пурпурные — фоны, подчеркивающие предметность, плотность самого пергамента. Вообще для средних веков характерно ощущение тяжелой, плотной нагрузки книжного листа. И особенно тяжело нагружены заставками, инициалами, плотной орнаментальной вязью красных строк листы узловые, начинающие всю книгу или ее отдельные части. В книге Нового времени как раз эти листы обычно облегчаются спусками, большими плоскостями белой бумаги, вносят в книгу «воздух», пространство. На месте современного разрежения в средневековой книге было сгущение, тогда масса преобладала в художественном смысле над пространством.

С одной стороны, это было свойством вообще всякого средневекового искусства, в котором предметный аспект всегда выражен сильнее, чем пространственный. Но, кроме того, неразвитость книжного пространства была, вероятно, обусловлена и характером пользования средневековой книгой. Если обычное для Нового времени чтение про себя предполагает погружение, вхождение в текст, переход из пространства бытового, внешнего как бы внутри книги, то средневековая книга (как и древняя) читалась главным образом вслух. Для книги богослужебной это само собою разумеется, но и книга «четья», предназначенная для бытового чтения, читалась часто вслух — грамотным неграмотному, наставником — ученику.

Читающий вслух обращен не столько внутри книги — к тексту, сколько наружу — к слушателю. Не он входит в книгу, но текст как бы выходит из нее, облекаясь в звучащее слово. Пространственное восприятие текста тем самым ослабляется. Предметное по преимуществу ощущение книги сохраняется и в процессе чтения. Этому же способствуют большой формат, крупные строки. Очевидно, и держат такую книгу на большем расстоянии от глаз и не в руках, а на столе или аналое. Для средневековой книги характерен большей частью крупный почерк: ведь материал книги дорог, его берегут, прибегая, например, к многочисленным сокращениям и почти стенографической, неполной записи многих слов. Между тем эта экономия не покушается обычно на широкие поля и крупное письмо. Очевидно, и то, и другое было необходимо, так как позволяло читать текст на расстоянии (особенно в богослужебном действе) и к тому же при слабом свете.

Подчеркнутая предметность средневековой книги имела не только производственное, но и образное значение. Основные, определяющие типы средневековой книги — богослужебный и религиозно-учительный. Книга — предмет, участвующий в богослужении, предмет священный. Она — материализация Слова Божьего, и, как оно само, должна быть несокрушимой и нетленной. Ее пере-

плет — оклад — порой драгоценен, украшен по тем же принципам, что и другие священные предметы. («Евангелие большое в десть, на хартье, писменое апрокос, обложено серебром, сканью, на цке Деисус. Евангелисты и херувимы и святители вольячные, золочены с финифть, застежки у Евангелия серебряны золочены, а заставицы и строки и слова большие писаны золотом, а оболочено бархатом зеленым»<sup>6</sup>). Богатство оклада церковной книги — приношение святыне, прямая жертва Богу. И в том же буквальном, материальном значении могло пониматься и внутреннее ее богатство — применение золота в инициалах и заставках, использование дорогих и редких красок. Недаром цвет здесь сохраняет свою материальность, накладывается плотно и чисто, подчеркивается контрастом с соседними.

Эти внутренние украшения средневековой книги играют в ней важную структурную роль — разделяют текст, устанавливают стройную иерархическую систему больших и малых членений. Именно в средние века произошло становление книги как сложной смысловой структуры, организованной в пространстве и во времени, разделенной заставками, красными строками, большими и малыми инициалами на необходимые рубрики, управляющие характером чтения, устанавливающие основные смысловые паузы в тексте. В какой-то мере в роли смысловых членений выступали в книге и иллюстрации-миниатюры, размещение которых также было подчинено структуре текста. Перелистываемая лицевая рукопись с меняющимся от разворота к развороту размещением цветowych и графических акцентов лишена монотонности и создает сложное богатство зрительных впечатлений.

Наряду с обычным — однолинейным течением текста, размещаемого на страницах в один или два столбца, средневековая книга знала и более сложные построения. Таковы комментированные рукописи, где основной, обычно более крупный текст обрамлен тесно заполнившими широкие поля толкованиями.

Рукописная книга — сложное, многодельное сооружение, плод тщательного труда людей разных специальностей. Однако в отличие от печатной, «выпускаемой в свет», завершаемой самим актом печатания, такая книга могла «жить» и незавершенной, использоваться и переходить из рук в руки без миниатюр, заставок и цветных инициалов, для которых оставлялось место при ее переписке. Как средневековой собор, она иной раз «достраивалась» поколениями. «Помяните и меня, Оксента инокa, который потрудился и изобразил четыре хорана и евангелистов, так как их не-

---

<sup>6</sup> Опись книгам в степенных монастырях. № 1. С. 1. Цит. по кн.: *Слуховский М. И.* Русская библиотека XVI—XVII вв. М., 1973. С. 72.

доставало», — записывает в 1451 г. армянский миниатюрист на Евангелии, написанном в 1307 г.<sup>7</sup>

Вот еще один характерный пример включения нового мастера в незавершенную работу, также в армянской книге XIV в. Это фрагмент записи епископа Степаноса Сабаца на киликийском «Евангелии восьми художников»:

...И пожелал великодушный царь Ошин одарить мое ничтожество... и по велению царя вошел я в хранилище, где были собраны святые книги Заветов. И хотя увидел [я их] там множество и весьма различных, но пожелал эту, которая была написана красивой скорописью и украшена многоцветными рисунками, затейливыми узорами, которые не были закончены, но лишь намечены контуром, а кое-где было оставлено место [для рисунков]. С великою радостью взял я эту книгу, и появилась потребность в умелом художнике. И нашел я боголюбивого священника Саркиса по прозвищу Пицак, искусного в живописном искусстве. И дал праведно заработанные 1300 драхм, и он взялся за дело и с большим усердием восполнил недостающие [рисунки] убранными золотом картинами, так что я преисполнился восторгом...<sup>8</sup>

Изготовление книги, как и чтение ее, есть дело богоугодное, не просто работа, но служение. Переписывает книгу, особенно во времена раннего средневековья, большей частью монах, не ради заработка, но из благочестивого усердия и монастырского послушания. «Всех, кого мы принимаем к себе, если это окажется возможным, мы должны выучить письму. Книги мы должны создавать и хранить, как вечную пищу души, и то слово, которого не можем проповедать устами, проповедуем рукою. Каждая переписанная нами книга — новый глашатай истины, и мы списываем их в надежде воздаяния за всех, кто через них удержан будет от заблуждения и укреплен в правде»<sup>9</sup>, — гласят статуты картезианского аббата Гига (1116–1139 гг.). Поэтому труд монаха-переписчика совершается перед лицом святого покровителя и может искупить собой тяжкие грехи. «Глядит Ведаст и отмечает, сколько вырисовал я букв своим каламом, сколькими бороздами перепахана страница, сколькими острыми точками ранен лист. И полный благоговения к моей работе он говорит: «Столько грехов отпущу тебе, сколько в этой книге букв, строк и точек»<sup>10</sup>.

Сама книга — это дар, желанный Богу. «Хотел поехать в Иерусалим и думал, что было бы угодно Господу получить в подарок от

<sup>7</sup> Корхмазян Э. М. Армянская миниатюра Крыма. Ереван, 1978. С. 64.

<sup>8</sup> Там же. С. 25.

<sup>9</sup> Добиаш-Рождественская О. А. Из жизни мастерских письма (преимущественно на французском Севере)//Средневековый быт. Л., 1925. С. 239.

<sup>10</sup> Киселева Л. И. О чем рассказывают средневековые рукописи. Л., 1968. С. 40.

меня, грешного? Вспомнил, что сказано: «Возложи на Господа заботы твои»<sup>11</sup>, и он позаботился и указал. И я написал Евангелие, как мог... старательно и с трудолюбием, украсил золотом и заключил в серебро. И привез в Иерусалим и вложил в церковь Гроба Господня... и вернулся домой»<sup>12</sup>, — так пишет о своем труде армянский книгописец Вардан сын Кирикоса в XIV в.

Медлительная тщательность такого труда — не только дань ремесленной традиции, но и выражение того, что процесс письма самоценен, не менее важен, чем результат. Он посвящен святыне, и торопливость не пристала ему. Неспешная поступь четко выведенного шрифта сохраняет живую связь с ритмом работы книгописца. Она отразится затем и в замедленном, ритуально-торжественном ритме чтения.

Книга часто читается в процессе богослужебного действия, где само чтение — часть обряда. Ее открывание, переворачивание листа — тоже жесты не «технические», но ритуальные. Мне случилось однажды наблюдать молитвенный обряд старообрядцев-беспоповцев. Вела его женщина-начетчица (т.е. буквально «чтица», «читательница!»), которая широким, медленным жестом переворачивала на аналое листы большого Евангелия и нараспев читала его наизусть, не глядя в текст.

Медленный ритм переходит из богослужебного и в бытовое чтение. Замедленность представляется условием глубокого проникновения в смысл читаемого («Егда чтеши книги не тыштыся бързо иштисти до другъя главизны, нъ поразоумей чьто глаголют книги и словеса та и трижды обраштыя ся о единой главизне»<sup>13</sup>). Чтение книги растянуто во времени, соизмерено с неспешным временем календаря. Каждый раздел книги — это нередко служба (или чтение) на определенный день, а значит, вся книга — это годовой ритуальный календарь, годовой круг чтения, и кончившись с уходящим годом, она с наступающим начнется вновь с первой страницы («Что на который день чтется во весь год, и то есмь все выписал»<sup>14</sup>). Средневековое ритуальное время циклично, и книга ярко отражает эту цикличность. Распространенный тип Евангелия «апрокос» располагает тексты не по порядку повествования четырех евангелистов и не в сюжетной последовательности событий земной жизни Иисуса Христа, но по дням, к которым приурочено чтение этих разделов. По такому принципу строятся и другие бо-

---

<sup>11</sup> Псалтирь, 54, 23.

<sup>12</sup> Корхмазян Э.М. Указ. соч. С. 30.

<sup>13</sup> Изборник 1076 г. М., 1965. С. 152.

<sup>14</sup> «Указец» Арсения Высокого, 1584//Похвала книге. 1917. С. 10.

гослужебные книги, а вслед за ними и книги религиозно-учительные, «четьи». Такова, например, Минея — сборник житий, расположенных по дням двенадцати месяцев, каждому из которых посвящен один из томов сборника. Заметим, что и древнейшая дошедшая до нас русская книга — Остромирово Евангелие (1056–1057 гг.) принадлежала к этому типу, хотя предназначалась не для церкви, а для личной библиотеки посадника Остромира<sup>15</sup>.

Домашнее чтение, таким образом, следовало церковному, приурочивалось к определенному дню, посвященному памяти события и приобретало обрядовый характер. Время, воплощенное в средневековой книге, это по преимуществу не бытовое и не сюжетное, а ритмизированное и замедленное ритуальное время<sup>16</sup>.

Но рядом с ним, параллельно, возникает в старинной рукописи иное ощущение времени, которое несет с собой неторопливо бредущее по строке перо книгописца. Труд его последователен и конкретен, без остатка приложен к материалу самой книги — вот этого, сейчас изготавливаемого экземпляра. (Напротив, в печатной книге труд будет прилагаться в основном к вещам, остающимся вне книги — к гравюрным доскам, литерам; и он растечется затем, дробясь в сотнях и тысячах экземпляров тиража.) Каждая строка рукописи — отрезок пути, проходимого переписчиком, каждая буква — шаг на этом пути. Путешествие по строкам священного текста длится месяцами, и хотя по своей высокой цели оно подобно паломничеству, все же время его — это бытовое, конкретное время определенного человека.

Иной раз простодушный переписчик ведет даже свой «путевой дневник» здесь же в книге, на полях рукописи, отмечая перерывы в работе, ее тяготы — усталость, голод, и просто посторонние обстоятельства. Таковы многочисленные заметки псковского попа Саввы на «Шестодневе», который не спеша он переписывал в 1374 г. Текст книги повествует о сотворении мира, приписки же попа Саввы — о событиях куда более скромных («Поити на вечерню. На память святого мученика Климянта», «Шести сужинать»; «В монастырь поехать пить в Зраковщи»; «Поехать на Гору к святой Богородици, молиться о своем спасении»; «Родиша свиния порошата на память Варвары»; «О горе. Свербить. Полести мытьса. О, святой

---

<sup>15</sup> См.: Сапунов Б. В. Книга в России в XI–XIII вв. Л., 1978. С. 144.

<sup>16</sup> Рудименты этого средневекового, циклического чтения оказались очень живучими. Сохранившись в церковных календарях, они перешли из них и в календари светского содержания, предлагающие до сих пор заранее на весь год распланированные по дням короткие статьи более или менее назидательного характера. Л. Толстой пытался в своем «Круге чтения» возродить весь средневековый обряд книжного поучения, располагая нравоучительные тексты в календарном порядке.

Никола, пожалуй, избави коросты сеа»; «Чрес тын пьють, а нас не зовуть...»; «Ох, знойко! На завьтрнюю, да поехати в мох!»<sup>17</sup>).

Такие пометы на полях (особенно обильные в древнерусской книге XIII—XIV вв.) делают соседствующий с ними текст как бы материализованным временем переписчика. Его отдельные отрезки оказываются (совершенно независимо от их содержания) сопряженными с обстоятельствами, сопутствовавшими изготовлению рукописи. Это и жалоба переписчика на ошибку в строке («О, господи, помози, о, господи, посмеши, дремота неприменная и в сем рядке помешахся» — 1344 г.), и пометы на полях «Апостола» 1307 г. о наступлении темноты, прервавшей работу («Тьмо»), или о сломанном пере («Погибель перья сего»)<sup>18</sup>.

Книга-рукопись не отдалена от своего создателя, не обезличена, как позднейшая печатная книга. Она открыта для проникновения его голоса и интонации, никак не связанных со значительностью и высоким строем авторской речи. Она допускает прямые обращения переписчика к читателю, к заказчику, к Богу, извинения за ошибки или за медлительность («Право, отче Симоне, не борзо ся пишеть» — Псалтирь 1280 г.), а также похвальбу («Да рука моя любо лиха. И ты так не умеешь написать и ты не писец»<sup>19</sup> — 1394 г.). Она сохраняет рядом с церковным текстом жалобу писца на плохую еду («А, братья, черства коврига! Не ищем ее ясти — исплесневела» — Минейя XIII в.) или его балагурство («Бог дал здоровье к сему богатю — что кун, то все в калите, что порт — то все на себе. Удавися, убожие смотря на мене»<sup>20</sup> — записывает попович Кузьма в Прблогe 1313 г.).

Современному ощущению смыслового единства книги все это настолько чуждо, что даже специалисты, глубоко погружившиеся в исследования средневековой культуры, нередко склонны усматривать здесь какое-то неуважение к священному тексту, «вольное отношение посадских писцов и «дерзких на зло» владычных мастеров к исполняемым ими книгам»<sup>21</sup>. Между тем такие «вольности», странным образом, совершенно не беспокоили, очевидно, ни благочестивых заказчиков, ни церковные власти... Значит, не было для них никакого оттенка кошунства в этих шокирующих современного исследователя приписках. Дело было вполне житейское. Как естественно, по-бытовому сопрягается у попа Саввы рождение поросят с днем памяти св. Варвары, на который оно пришлось,

<sup>17</sup> Рыбаков Б.А. Очерки русской культуры XIII—XV вв. М., 1970. Ч. 2. С. 172.

<sup>18</sup> Рыбаков Б.А. Указ соч. С. 172, 171.

<sup>19</sup> Там же. С. 172.

<sup>20</sup> Розов Н.А. К определению понятия «книга» в историческом аспекте...//Рукописная и печатная книга. М., 1975. С. 16.

<sup>21</sup> Рыбаков Б.А. Указ. соч. С. 171.

как легко ему обратиться к св.Николе за избавлением от свербящей коросты, так же просто уживаются на одних страницах священные тексты с домашними заметками писца.

Высокий и низкий планы существуют в средневековом сознании рядом, они соприкасаются, но не смешиваются, как вода и масло, не отражаются один в другом. Вводя будничные факты, бытовые интонации, свое личное слово в священную для него книгу, переписчик вовсе не покушается на святость текста. Он вовсе не стремится, вообще, «окрасить» книгу своим к ней отношением, своей личностью, сделать ее воплощением собственного мироощущения. Пометы имеют отношение к «пути» писца, но не к тексту, по которому «путь» пролегает, к труду его, но не к цели и содержанию этого труда.

Отметим, что все сказанное касается не только приписок. Точно так же не соотносимы «низкие» бытовые сюжеты новгородских инициалов XIV в. (знаменитые переругивающиеся рыбаки, скомоорохи, человек в бане) с текстом псалтыри, которую они украшают. И не унижают Библию гротескные комические персонажи и сценки в бордюрах современных им (XIII—XIV вв.) готических рукописей: акробаты и жонглеры, петушиные бои, животные в человеческих нарядах, химеры и драконы.

### III

Из сказанного выше было бы неправильно все же делать вывод, что убор и графическое сопровождение рукописной книги вообще не имеют отношения к ее содержанию. Напротив, средневековые выработали сложную и активную систему зрительной интерпретации текстов, включающую наряду с определенными (и различными для разных случаев) типами иллюстраций-миниатюр также широкое применение текстовых выделений, соотношение разных текстов и проч. В известной мере включалось в эту систему и внешнее оформление, украшение и обогащение рукописей.

Выше говорилось уже о том, что богослужебная книга украшалась точно так же, как и другие священные предметы. Данью святыне, приношением Богу было применение для ее оклада драгоценных металлов и камней, слоновой кости и дорогих тканей.

Нередко такая книга несла также на своем окладе канонические изображения или знаки, не только обозначавшие ее церковное содержание, но и непосредственно выступавшие в функции священных предметов: кресты, распятия, иконки, большей частью не изображенные на книге, но наложенные на нее, обладаю-

шие своей собственной, отдельной от книги предметностью. Они, собственно, и не часть книги, а скорее — приношение, посвящение ей (и уже через ее посредство — Богу), подобно тому, как приносилось то или иное драгоценное украшение чтимой иконе.

Предметная ценность самого тела книги, цвет пергамена, блеск золота и серебра не только снаружи, но и на самих богато украшенных страницах книги приобретали в средневековом сознании отчетливое символическое значение, прямо соотносились с ее священным смыслом. Стихотворное введение писца к Евангелию, переписанному на пурпурном пергамене в Каролингское время, раскрывает эту символику цвета и материала:

Фоны пурпурные здесь письма золотые покрыли;  
Алою кровью гремящего царство открыто небес;  
Радости райские нам звездный чертог обещает;  
В ярком сиянии торжественно Слово Господне блесит.  
Божьи заветы, одетые алыми розы цветами,  
Нас сопричастными делают таинству крови его.  
В светлых же золота искрах и нежном серебряном блеске  
К нам нисходит таинственно белое девство небес...<sup>22</sup>

Символика этого рода в высшей степени свойственна средневековью. Традиция закрепляла символическое значение цветов, символику и определенную иерархию металлов и т.д. Так, золото символизирует свет и, следовательно, Бога как воплощение светоносности, блистание Славы Божьей и, наконец, чистоту «девства», его духовное блистание<sup>23</sup>. Пурпур — цвет царской власти, может обозначать не только царя земного, но и небесного. Это и цвет крови, и он связан поэтому с символикой мученичества и т.д. Сама белизна и гладкость писчего материала — пергамена приобретает символическое звучание, когда проповедники сравнивают появление нового, очищенного христианским духом человека с изготовлением из грубой волосатой шкуры благородного и чистого материала для письма<sup>24</sup>. Но физическая драгоценность книги, роскошь ее отделки порой вызвали протесты ревнителей средневекового аскетизма, противопоставивших этой внешней красоте углубление в священный смысл текста. В нравоучительной «Пчеле» XIV в. мы находим резкое осуждение такого рода книжное украшательство: «А все им тщание на хар-

---

<sup>22</sup> Годескальк//Перевод О.А. Добиаш-Рождественской. История письма в средние века. М., 1987. С. 47.

<sup>23</sup> См.: Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры//Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура М., 1973.

<sup>24</sup> См.: Каждан А.П. Указ. соч. С. 16.



тийную тонкость и на грамотную красоту, а о чтении не пекутся. Не душевные бо пользы для стяжают книги, но хотяще явити богатство свое и гордость. Тако преумножается в них тщеславие...»<sup>25</sup>.

И все же символическое звучание тех драгоценных одежд, в которые облачается в такой книге Слово Божие, оказывается сильнее. Священная книга сохраняет свое богатство. «Когда мы видим Евангелия, расписанные золотом и серебром и, более того, имеющие оклад слоновой кости и пурпуровой пергамен, и когда мы поклоняемся святому Евангелию или целуем его, мы не поклоняемся слоновой кости и лаку, купленным и привезенным из варварских стран, но слову Спасителя, написанному на пергамене»<sup>26</sup>, — так говорит в полемике с иконоборцами армянский автор VI–VII вв. Вртанес Кертог.

Наряду с этой отвлеченной символикой цвета и материала, подчинявшей общий облик книги воплощению определенного духовно-идейного смысла, средневековая книжная культура создала также сложную систему зрительного комментирования и интерпретации конкретных текстов. Изобразительное начало было широко и своеобразно развито в книге этой эпохи. Средневековая миниатюра в отличие от античной выросла в самостоятельную и обширную область изобразительного искусства, совершила значительную эволюцию в пределах многих национальных и региональных художественных школ и оставила огромное количество замечательных памятников.

В большой мере этой средневековой иллюстрации свойственны черты, общие всему изобразительному искусству эпохи. Прежде всего — каноничность изображений. Облик священных персонажей, композиция библейских и евангельских эпизодов, жестко закрепленные каноном, повторялись без существенных изменений как в иконе или фреске, так и в миниатюре. Иконографическая схема изображения рассчитана на безошибочное узнавание, однозначное прочтение сюжета. «Информация этого уровня практически никак не зависит от художественного решения конкретного изображения. Это в себе замкнутый квант информации, аналогичный информации догмата»<sup>27</sup>, — отмечает исследователь.

Разумеется, не все сюжеты средневековой миниатюры были закреплены каноном. Иллюстрировались не только Священное писание, но и некоторые светские рукописи. В иллюстрациях житий святых могла возникнуть иногда необходимость передать эпизод, не имеющий готового прототипа. Но и в этих случаях миниатюра в

---

<sup>25</sup> Цит. по кн.: Похвала книге. М., 1917. С. 10.

<sup>26</sup> Измайлова Т.А. Армянская миниатюра XI в. М., 1979. С. 11.

<sup>27</sup> Бычков В.В. Из истории византийской эстетики//Византийский временник. М., 1976. Т. 37. С. 187–188.

большой мере сохраняла свой характер скорее знака события, чем его вполне конкретного отображения. Вырабатывались устойчивые приемы изображения города или монастыря, битвы, охоты, повторявшиеся почти без изменений, так как не считалось тогда существенным представить реальный облик именно этого, названного в тексте города или определенные особенности описываемой битвы. Для конкретизации, привязки к тексту подобного изображения-знака могла служить соответствующая надпись, включавшаяся в композицию многих миниатюр, — этого было вполне достаточно.

Впрочем, обобщенный характер изображения не исключал внесения в него тех или иных вполне конкретных деталей. К тому же мера конкретности существенно менялась на протяжении веков, сперва уменьшаясь по мере преодоления античных традиций, а потом снова возрастая в позднем средневековье.

Нужно думать, что обобщенность средневекового иллюстрирования непосредственно связана с преимущественным интересом к существенному, глубинному смыслу изображаемого, а не к конкретным подробностям сюжета. Символичность средневекового искусства многообразно проявляется в характере книжной миниатюры. В ней нередко встречаются предметы и фигуры, ставшие религиозными символами: рыба, агнец, лоза, якорь — знаки Иисуса Христа<sup>28</sup>; лев, бык, орел, ангел — знаки евангелистов и проч. Символичны сюжеты иллюстраций, очень часто имеющие наряду с прямым, видимым смыслом также важное для их понимания (и нередко оправдывающее их присутствие в данной рукописи) аллегорическое значение.

Особенно характерен в этом отношении один из типов иллюстрированной Псалтири, распространенный в византийском и древнерусском искусстве. Здесь многочисленные иллюстрации на полях передают преимущественно не прямой сюжетный смысл текста, но его символические или нравоучительные значения, предлагавшиеся богословскими толкованиями той эпохи. Этому служит сложная система аллегорических изображений, язык которых должен был быть заранее известен зрителю.

Вот некоторые из этих символов в расшифровке современного исследователя «Киевской Псалтири» 1397 г.:

«Птица, сидящая на вершине горы, — это душа человеческая; олень, идущий на водопой, — душа, желающая Бога. Неразумный человек — это бессмысленный “лошак”, нечестивый — это аспид, затыкающий уши хвостом и не слышащий голоса заклинателя, клеветники — люди с непомерно длинными, до земли высунутыми языками. Смерть, которая

---

<sup>28</sup> Бычков В. В. Указ. соч. С. 188.

будет пасти души стяжателей и нечестивых, изображается как пасторальная сцена: пастух пасет кабанов около ветвистого дерева. Праведник и его сыновья — это маслина с новыми побегами. Старость — это старик с клюкой, обновление — орел на дереве. Группа молодых людей — это “народы”; старцы, ударяющие в била, — восхвалители Бога. Море — женская фигура на морском чудище и рыбы, а Земля — звери, пожирающие людей. Ангел, освобождающий связанных мужей, — это освобождение поруганной славы Давида; человек, выделяющий сосуд, — раб»<sup>29</sup>.

Средневековые богословы в целом ряде текстов Ветхого завета видели своего рода предвосхищение новозаветных событий. На эти толкования также откликалась символическая иллюстрация, заполняя поля Псалтыри изображениями Иисуса Христа и Богоматери, двенадцатых праздников, христианских святых и т.п. «На полях ветхозаветного текста миниатюрист изображает события евангельские, которые, как он веровал, были предсказаны царственным псалмопевцем: и Рождество Спасителя, и Тайную Вечерю, и Крестную Смерть, и Воскресение, и Сошествие во ад и т.д.; так что рукопись с такими миниатюрами, сопровождающими текст, вполне соответствовала так называемым «толковым Псалтирям», в которых каждый стих ветхозаветного писания объясняется богословскими комментариями, указывающими в нем пророчества и прообразования. В этом случае миниатюрист своими рисунками решал задачу богослова, заменяя при тексте его толкования своими живописными изображениями»<sup>30</sup>.

В самом деле, аллегорические рисунки на полях книги занимают то место, которое в комментированных рукописях отведено толкованиям, и играют при тексте аналогичную роль. Иногда не вполне очевидная связь маргинальных миниатюр с определенными местами текста указывается тонкой киноварной линией, соединяющей рисунок с нужной строкой.

Наконец, символический характер могла приобретать в средневековой книге даже сама композиция вспомогательных текстов. Так, в болгарских списках нравоучительной «Лестницы» XIV—XV вв. помещавшееся перед текстом оглавление заключалось в графическую форму лестницы, вертикально или наискось восходящей по странице и знаменующей (в соответствии с аллегорическим заглавием книги) восхождение к небу по ступеням добродетелей. При этом текст оглавления нужно было читать по перенумерованным строкам снизу вверх: «а. О отвержении мира. в. О беспристрастии. г. О страдничестве»<sup>31</sup> и т.д.

<sup>29</sup> *Вздорнов Г.* Исследование о Киевской Псалтири. М., 1978. С. 51.

<sup>30</sup> *Буслаев Ф.И.* Иллюстрации стихотворений Державина

<sup>31</sup> *Буслаев Ф.И.* Мои досуги. М., 1886. Ч. II. С. 72—73.

## Начала христианской рукописной книги

Очень цельная в своих основных, почти неизменных качествах средневековая книга тем не менее прошла за тысячелетие ее существования большой путь художественного развития и породила множество региональных особенностей и вариантов. Складывался этот тип книги в странах Средиземноморья приблизительно в III—VI вв. н.э. Книги здесь писались на нескольких языках — по-латыни в Риме, по-гречески — в Восточно-Римской (Византийской) империи и зависимых от нее областях Ближнего Востока, а также на коптском (египетском) и сирийском языках. В большинстве это книги христианские, религиозного содержания и преимущественно богослужебные.

Хотя в это время и происходило вытеснение свитка кодексом, в Византии и в Сирии форма свитка для некоторых литургических текстов, а также для литературы магической все же сохранялась. Впоследствии магические свитки-амулеты, избавляющие от всяких несчастий, были чрезвычайно распространены в Эфиопии. Представление о священной и наделенной оберегающей силой книге, прячущей в своей туго скрученной глубине страшные, но спасительные тайны, запечатанные «великой печатью», было унаследовано от великих культур Древнего Востока и продолжало жить в христианском времени.

Одновременно с формой книги менялся и ее материал: папирус вытеснялся пергаменом. Но в Египте — родине и мировом центре производства папируса — были в раннехристианские времена широко распространены (и именно в христианской среде, так как язычники предпочитали свиток) папирусные кодексы, вопреки тому, что материал этот для новой конструкции не очень подходит. Он ломается по сгибу и на углах. Последнее обстоятельство заставляло делать относительно широкие поля и писать текст на почти квадратной странице в одну колонку. Впрочем, иногда при той же ширине страницы (обычно около 15 см) длина ее удваивалась или даже утраивалась — кодекс получал вертикально вытянутую форму. Известны также, хотя и в небольшом количестве, папирусные кодексы, написанные в Западной Европе, — вплоть до VII в.

Конструкция папирусного кодекса бывала двоякой: либо стопка скрепленных вместе нескольких тетрадей (подобно тому, как делались и пергаменные, а впоследствии бумажные кодексы), либо

единая стопка листов, перегнутая и прошитая по сгибу. Но такая «однотетрадная» книга не могла быть слишком толстой — примерно до 50 двойных листов (т.е. до 200 страниц).

Ранние пергаменные кодексы, обычно довольно широких пропорций, писались большей частью в несколько узких колонок — две, три и даже четыре. Этим сохранялась привычная организация поля зрения в книге, так как античный свиток с его тоже узкими колонками разворачивался при чтении на такую же ширину. Примером четырехколонной страницы может служить знаменитый Синайский кодекс IV в. — один из древнейших списков греческого текста Библии.

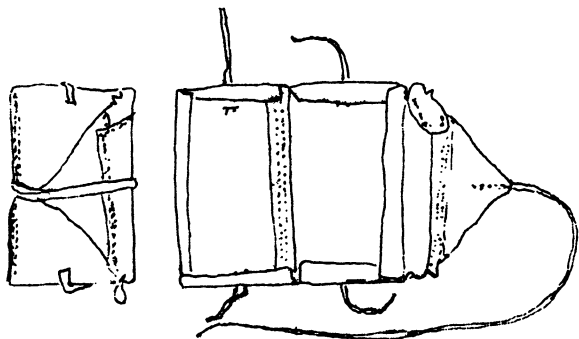
Древнейшие, дошедшие до нас целиком или во фрагментах кодексы найдены в Египте. Самые ранние папирусные фрагменты на греческом языке с библейскими текстами относятся еще ко II в., а от III—IV вв. сохранились и целые книги на коптском языке, написанные алфавитным письмом, созданным египетскими христианами, переводчиками Библии, на основе греческого с добавлением нескольких демотических — древнеегипетских — знаков. Большинство этих ранних кодексов — папирусные.

Их страницы лишены украшений. Многие разделяющие текст знаки, заимствованные из греческого, очень скромны — имеют вид черточки с точкой, уголка, греческой буквы. Инициалы, заставки, концовки, иллюстрации появляются много позже. Тростниковым пером коптские писцы тщательно выводили знаки маюскульного типа (т.е. имеющие единую высоту и лишенные выходящих вверх и вниз за пределы строки элементов) без пробелов между словами.

Скупость оформления можно отчасти объяснить суровым аскетизмом создателей и заказчиков этих книг — монахов и отшельников, отвергавших «красоту этого мира», в том числе и книжную. Само владение такой дорогой вещью, как книга, казалось им порой излишним и едва ли не греховным. (Монаху, списавшему для себя Ветхий и Новый завет, наставник его сказал с осуждением: «Ты наполнил свои шкафы папирусом».) Одно из духовных наставлений тех времен гласило: «Если ты приобретаешь книгу, не украшай переплет, ибо это (мирская) страсть и тщеславие»<sup>1</sup>. Но есть также основание считать простоту и лаконизм ранних рукописей следствием неразвитости книжной структуры. Многообразные средства организации и членения текста, а также его изобразительной интерпретации вырабатываются постепенно, на протяжении ряда веков.

---

<sup>1</sup> Еланская А.И. Коптская рукописная книга//Рукописная книга в культуре народов Востока. М., 1987. Кн. 2. С. 68, 69.



Коптский переплет-сумка. Кожа. Египет, III—IV вв.

Что касается переплетов, то древнейшие из дошедших до нас принадлежат именно коптским книгам и относятся к III—IV вв. Переплетными крышками могли служить деревянные дощечки, скрепляемые через отверстия ремешками, к которым прикреплялся блок книги. Любопытно, что на некоторых из них внутренняя поверхность имеет выступающий бортик — как у тех деревянных табличек, которые покрывались воском для письма, — явный знак происхождения от них такого переплета. Иногда кроме корешковых отверстий в верхней крышке было еще одно — у внешнего угла, видимо, для прикрепления закладки. Снаружи дощечки могли быть примитивно орнаментированы.

У более богатых кодексов корешок прикрывался полосой кожи, края которой вклеивались в специальные желобки, прорезанные в крышках. Кожа могла иметь прорезной узор на цветной или золоченой подкладке. Деревянные же сторонки украшались инкрустацией из слоновой кости с резьбой. Переплет мог также иметь ремешки для завязывания его в закрытом виде.

Другой тип раннего коптского переплета делался целиком из кожи, иногда подложенной изнутри папирусом. Такой переплет имел вид сумки с остrokонечным клапаном на верхней крышке, перекрывающим обрез книги. Сверху и снизу переплета прикреплялись кожаные завязки, а к языку — ремешок, которым книга обматывалась. Снаружи переплет иногда украшался тиснением геометрического характера. Впоследствии подобный переплет-сумка был унаследован средневековой мусульманской книжной культурой.

Чтобы папирус не ломался в корешковом сгибе при чтении кодекса, крышки переплета иногда соединяли ремешком, не позволяющим раскрыть книгу слишком широко. Если книгу нужно было носить с собой, ее оборачивали тканью.

И в Европе не дошедшие до нас ранние переплеты украшались орнаментом. В раннесредневековом скриптории монастыря Вивариум, основанном в IV в. Кассиодором, имелся сборник рисунков для переплетов — первая известная нам книга, посвященная книжному искусству. Кассиодор говорит: «Мы привлекаем знающих мастеров переплетного дела. Да облечет красоту содержания изящная внешность в подражание образу евангельской притчи, где достойные призыва на вечерю должны явиться в славе брачных одежд. Многочисленные образцы этого мастерства мы представили вырисованными в одном кодексе, откуда всякий желающий выберет рисунок для переплета»<sup>2</sup>. Итак, уже в это время начинают заботиться не просто о добротности и красоте книги, как и любой изготовленной человеческими руками вещи, но и о соответствии внешней красоты ее «одежд» внутреннему достоинству текста. .

Постепенно формат книги делается более узким, число колонок сокращается до одной-двух на странице. Уже с IV в. поля книги начинают использоваться для различных пометок. Впоследствии на них выносятся указания к использованию текста в богослужебной практике и т.п. Складываются и определенные приемы брошюровки, отрабатываются детали конструкции кодекса. С IV—V вв. он состоит обычно из кватернионов — тетрадей, вмещающих по четыре сложенных вдвое листа (16 страниц). Больше или меньшее количество листов в тетради употребляется лишь для подгонки ее объема к количеству текста во всей книге или отдельных частях. Тетрадь составлялась таким образом, чтобы на одном развороте не соседствовала наружная, волосная сторона пергамента с внутренней — мясной, несколько отличающейся по фактуре. Устанавливались и приемы разлиновки тетрадей первоначально металлическим стержнем, выдавливающим рельефную линию. Тетради нумеровались, обычно на обороте последнего листа, на нижнем поле.

Латинские книги раннехристианского времени писались чаще всего унциалом — тщательным округлым письмом, выработанным еще в III в. и применявшимся вплоть до VIII—IX вв. Ему свойственны значительный контраст между жирными и волосными элементами знака, плавные утолщения, придающие выразительную пластичность каждой букве. От более ранних типов римского книжного письма — капитального и рустического — унциал отличался также тем, что изменившаяся техника письма (иные заточка пера и угол его наклона) сделали вертикальные черты жирными, а горизонтальные тонкими (тогда как раньше было наоборот). Нако-

---

<sup>2</sup> Добиаш-Рождественская О.А. Мастерские письма на заре западного средневековья и их сокровища в Ленинграде. Л., 1930. С.19.

Лист Библии, ок. 700 г. Пергамен, письмо—унциал.

нец, под влиянием курсивного (не книжного) письма в некоторых знаках унциала появились выносные, выходящие за линию строки элементы. Еще не очень активные, сравнительно короткие, они все же придают медлительному, плавному движению широкотелых букв более сложный ритм, чем в чисто маюскульном капитальном письме.

Однако наряду с этим выработанным и устойчивым, почти не меняющимся со временем торжественным письмом появляются и применяются в разных странах Европы в VI—VIII вв. свои местные начертания. Некоторые из них были также каллиграфически тщательными, другие — относительно беглыми. В большинстве случаев это местное письмо придавало книжной странице более подвижный и острый ритм, чем унциальное. Одновременно с местными письмами появляются областные особенности также и в приемах оформления рукописи, в ее все более развивающейся орнаментации и колорите.



В греческих книгах раннего средневековья господствовал до IX в. так называемый греческий унциал — строгое, медленное, пластичное письмо маюскульного типа, восходящее (как и унциал латинский) еще к античной традиции, но претерпевшее со временем заметную эволюцию. Впоследствии, в IX в., на основе позднего греческого унциала создается близкое к нему древнее славянское письмо — устав, определившее облик болгарской, а затем и древнерусской книги X—XIV вв.

Всем этим видам раннесредневекового письма свойственны некоторые общие стилевые черты — строгая монументальность и лаконичная конструктивность знаков, их тщательная выписанность, отделанность формы, весомая, тяжелая пластичность, наконец, спокойный, медленный, порой даже несколько монотонный (по сравнению с более поздними образцами) ритм не разделенных на отдельные слова строк. Самим строем текста раннесредневековая книга ориентирует на замедленно-торжественное ритуализированное чтение.

Зрительно очень отличалось от латинского и греческого письмо сирийское. Язык сирийцев относится к семитской группе, письмо носит название эстрангело. Писали сирийцы (как и другие семиты) справа налево, в этом же направлении следуют страницы и листы книги. Сирийское письмо уже с ранних времен (до нас дошли рукописи от начала V в.) кажется гораздо более подвижным, чем в греческих и латинских книгах раннего средневековья. Оно имеет заметный наклон влево, по ходу строки, и активные выносные элементы, выступающие над строкой. Буквы в слове связаны друг с другом, как в письме скорописном, курсивном. Страница, исписанная по-сирийски, кажется напряженной и динамичной.

Оформление наиболее древних кодексов было предельно скромным. Единственным украшением были обычно выписанные кинжалью или минию (суриком) красные строки, применявшиеся еще с античных времен строго функционально — для выделения начала каждого раздела книги. С VI в. в западноевропейской книге инициал, сперва скромно выделяемый цветом, получает несложную орнаментацию и начинает увеличиваться в размере, выступая на поля рукописи. Появление орнамента в книге сближает ее с другими формами средневекового ремесла, определяет возможность влияния на книгописание различных видов прикладного искусства (и, в частности, ювелирного), наконец, активно способствует разделению труда в книжном производстве. Вместе с орнаментом в средневековую рукопись широко проникает цвет, наряду с красной начинают применяться также синяя, зеленая, желтая краски, используется золото и серебро.

«Применение “разнообразия красок” (*diversitas colorum*) особенно рекомендует блаженный Иероним в исторических хрониках, “где последовательность царствований, сливающихся вследствие тесноты текста, могла бы различаться благодаря применению красного цвета (миния)” (...) Бывали — правда, весьма редко — случаи, что весь текст писался красным, а комментарий или вариант к нему — черным: таков красный текст VI–VII вв. псалмов, хранившийся в библиотеке Боббио с черным к нему комментарием Беды Почтенного VII в.; красный текст апостола Павла с черным комментарием Ремигия. В параллельных хрониках пап и императоров целые столбцы соответственно выведены красными и синими чернилами»<sup>3</sup>. Таким образом, цветное письмо выступает как смысловой элемент, подчеркивающий сложную структуру текста, разделяющий параллельные текстовые ряды, уже появившиеся в раннесредневековой книге. Одновременно цвет несет и символическую нагрузку.

Уже с III–IV вв. выделяются в ряду обычных книг экземпляры особо украшенные, драгоценные. Для них употреблялся цветной, окрашенный пурпуром пергамен, на котором тексты священных книг писались золотыми или серебряными буквами. Иногда в серебряном тексте золотом выделялись Божье имя и другие священные слова.

Иллюстрации самых ранних средневековых кодексов во многом продолжают античные традиции. В особенности это относится к греческим, ранневизантийским рукописям. Некоторые светские книги прямо восходят к древним прототипам (примеры этого упоминались в главе об античной книге). Но и в миниатюрах к христианским текстам на протяжении нескольких веков сохраняется живописно-пластический характер изображения, живая подвижность персонажей и развитая повествовательность, преимущественный интерес к действию, к сюжету.

Таковы, в частности, замечательные миниатюры в хранящемся в Вене фрагменте библейской книги Бытия, переписанной по-гречески в VI в. серебряными буквами на пурпурном пергамене. Эти иллюстрации, помещенные в нижней половине листов, непосредственно на пурпурном фоне, содержат развернутое повествование. Стремление рассказать сюжет заставляет миниатюриста вводить в одну композицию несколько последовательных эпизодов, расположенных большей частью в два яруса — друг над другом. Среди них — драматическая картина потопа с гибнущими людьми, история Иосифа, наконец, встреча Ревекки с Елеазаром у колодца, который символизирует обнаженная нимфа, льющая воду из кувшина. Здесь выразительны точно отобранные подробности — вид города, окружен-

---

<sup>3</sup> Добиаш-Рождественская О.А. История письма в средние века. М., 1987. С. 45.

Диоскорид. О лекарствах. Греческая рукопись 512 г.

ного стенами, остатки античной колоннады вдоль дороги к источнику (она дана в уменьшенном масштабе, буквально под ногами у идущей с кувшином Ревекки), а на переднем плане — снова Ревекка, дающая напиток путнику, и стадо верблюдов, которое привел Елеазар. Но в большинстве случаев детали отбираются скупой, лишь обозначая место действия и не создавая единого пространства. Выдвинутые на передний план группы персонажей с их живыми жестами производят впечатление, пожалуй, сценических.

Такого же рода иллюстрации к Евангелию в пурпурном Синопском кодексе с активной переключкой взглядов многочисленных участвующих в действии персонажей. Но в третьем пурпурном кодексе второй половины VI в. — Евангелии Россано — движения фигур оказываются менее непринужденными, их жесты — скорее «знаковые», чем живые, композиции подчинены строгому ритму. Здесь начинает звучать торжественная статика средневековых композиций.

В это время вырабатываются и некоторые приемы декоративного оформления внутренних членений книги. На пятом листе Евангелия Россано, перед так называемыми канонами согласия (это сводные таблицы соответствия эпизодов в четырех Евангелиях), помещено нечто вроде шмуцтитла к ним — заглавие в орнаментальном круте с нарядной раскраской и мотивом переплетающихся лент вокруг четырех медальонов с изображениями евангелистов.

Сложную внутреннюю организацию, декоративное богатство и торжественность демонстрирует и книга светского содержания —

хранящийся в Вене кодекс Диоскорида 512 г. (уже упомянутый в части I). Это огромный по объему и формату том (более 500 листов форматом, уже в сильно обрезанном виде, 38 × 33 см). На первых листах его в разнообразно украшенных рамах — квадратных, круглых — помещены несколько крупных миниатюр. Одна из них изображает самого Диоскорида, сидящего в кресле в обществе аллегорической фигуры, знаменующей «Открытие». На другой — заказчица книги принцесса Юлиана Аниция изображена между «Мудростью» и «Великодушием» — величавыми фигурами вполне еще античного облика. Их имена обозначены надписями по фону, около голов. Все эти изображения помещены на левых сторонах разворотов.

На обороте седьмого листа, в круглой раме в форме лаврового венка помещено на цветном фоне заглавие книги — прообраз будущего титульного листа. За ним следует индекс — указатель перечисленных в томе лечебных растений. Имеются в кодексе и шмуц-титулы, выведенные крупным почерком заглавия вошедших в том сочинений.

Основные иллюстрации — изображения лекарственных трав — крупно вырисованы прямо по фону пергамена, без рамок, большей частью тоже на левых страницах, против текста, выписанного на правых страницах величественным, крупным унциалом. Рисунки плоскостно-нарядны, почти орнаментальны, но в то же время очень конкретны в передаче структуры определенного растения. Через эти иллюстрации, восходящие, видимо, еще к античным образцам, традиция такого рода иллюстрирования различных «Травников» перейдет в зрелое средневековье, а отчасти и к более поздним временам.

## Глава 3

# Эволюция христианской средневековой книги

## I

Совсем иной характер приобрело книжное искусство в целом, а миниатюра в особенности в тех областях Западной Европы, которые не были связаны непосредственно с традициями античности. В первую очередь это островные страны — Ирландия и Англия. Ирландия, до которой не добрались легионы римских завоевате-

лей, христианизировалась в основном на протяжении Vв. Центрами грамоты и стали здесь скриптории монастырей.

Вместе с христианской верой и ее священными текстами ирландцы получили, конечно, и образцы раннехристианской книжной культуры. Однако они развивали ее в дальнейшем самостоятельно, сумев сплавить с мощной дохристианской и докнижной традицией варварского искусства кельтов.

Ирландское книжное письмо, округлое и пластичное, с характерными трехгранными утолщениями на завершениях многих букв, отличается сложным, напряженным ритмом, «производит впечатление несопойной игры угловато-кривых линий с окружностями и полукругами»<sup>1</sup>. Любопытно, что иногда ирландцы применяли и греческие буквы, но для латинских слов.

Очень рано само книжное письмо становится здесь объектом украшения. Начальные страницы книг или их частей открываются крупными инициалами сложных, порой вычурных очертаний. Они сложны орнаментованы очень характерными для этой культуры изощренно многообразными и порой филигранно мелкими плетениями. Иногда и весь текст на такой начальной странице не пишется, а скорее вырисовывается подобными же нарядно украшенными и относительно крупными буквами и составляет вместе с инициалом плоскостно-декоративную композицию в узорной рамке. Все это раскрашивается голубой, желтой и красной красками, причем цвет часто заполняет очко буквы или просто подкладывается под нее, как фон. О.А. Добиащ-Рождественская сравнивает расцвеченную таким образом у ирландцев страницу с цветущим лугом. «Изгибающиеся нити их букв, инициалы, обставленные, точно дрожью тычинок, легкими точками, еще усиливают это впечатление»<sup>2</sup>, — добавляет она.

Эта страсть к узорчато-плоскостной, но в то же время внутренне подвижной, напряженно вибрирующей декоративности породила и характерную особенность ирландской книги — заполненные сложнейшими орнаментами «ковровые» страницы. Иногда можно обнаружить возникновение такого рода композиции из символического мотива креста, обрамленного и украшенного орнаментами, но буквально утонувшего и почти растворившегося в их богатстве. Но нередко «ковровая» страница лишена даже намека на связь с содержанием евангельского текста.

Пульсирующее ритмичное движение проходит по узлам сложнейших бесконечных плетений, затиснутых в симметричные, строго

---

<sup>1</sup> Киселева Л. И. О чем рассказывают средневековые рукописи. Л., 1978. С. 72–73.

<sup>2</sup> Добиащ-Рождественская О.А. История письма в средние века. С. 46, 142.

Евангелие. Миниатюра. Ирландия, VIII в.

геометрические рамки, но не укрощенных ими. На одном из «ковров» Евангелия из Дарроу (VII в.) кишат змеи, туго свитые в сплошную вибрирующую вязь. Не сразу различаются в плетенке звериные формы, подобным образом могли бы быть сплетены ремни или ленты. Нужно различить их головы, венчающие иной раз оба конца пружинистого тела, их пасти, впившиеся в перегибы тел. В иных случаях мотивы плетения могут и не иметь звериных деталей. Однако экспрессия этих упругих перевивов и натяжений, тугие связки узлов все равно заставят нас почувствовать его живым, полным энергии и звериной ярости.

И наконец, человеческие образы в основном в миниатюрах с традиционными изображениями евангелистов. Они кажутся наименее органичными для этой еще насквозь проникнутой варварским мироощущением культуры и потому перерабатываются, уходя очень далеко от своих возможных прототипов. Решительно схематизированный персонаж попадает здесь в орнаментальную среду. И если ленты плетения оживают в этих книгах как яростные змеи, то человек, напротив, застывает, уплощается и каменеет в симметричной позе, захваченный в сети орнаментов и иногда сам почти

полностью заорнаментированный. В его фронтальности, схематической статике и отсутствии какой-либо мимики еще проступают черты дохристианского идола.

Исключительно своеобразная ирландская книга имела тем не менее большое влияние на раннесредневековую Европу. Занесенная ирландскими монахами на материк, она там жила и копировалась в основанных ими монастырях. В ранних английских книгах ирландская традиция соперничала с итальянским влиянием, принесшим на остров отголоски античных традиций.

В раннесредневековой Европе VII—VIII вв. было множество разрозненных центров книжного письма, главным образом в монастырях. При общем книжном репертуаре и едином письменном языке — латыни — здесь наряду с традиционным унциалом развиваются многообразные местные типы письма. Менее каллиграфичные и медлительно-тщательные, чем унциал, все они придают странице более острый и подвижный ритм.

Постепенно совершенствуется и усложняется структура кодекса, обогащаются выявляющие ее декоративные элементы: громадные, сложно орнаментированные инициалы заполняют порой целую страницу или значительную часть ее. На таких начальных страницах применяются часто крупные, обведенные по контуру маюскульные буквы, заполненные цветным орнаментом, используются орнаментальные рамки нередко в виде торжественных и богато украшенных триумфальных арок на стройных, тонких колонках.

Что касается миниатюры, то в Италии и близко связанных с ней областях долго держатся античные традиции, передаются из века в век старые навыки. Фигуры сохраняют пластичность, пропорции их близки к натуральным, краски мягки и не лишены моделировки, позы естественны. Между тем повествовательность раннехристианской миниатюры уступает место иным тенденциям. Перипетии истории, хотя бы и священной, отгесняются статичными изображениями Иисуса Христа, Богоматери, пишущих свои сказания евангелистов, святых епископов, проповедующих ученикам. В областях же, отдаленных от центров древней культуры, заметно возрастает плоскостность изображений. Пропорции фигур искажаются, пластика уступает место жесткой графичности, условные «говорящие» жесты приобретают порой повышенную экспрессивность.

Новый этап развития книжного искусства был связан в Западной Европе с эпохой так называемого каролингского возрождения конца VIII—IX вв. Это время дало рукописной латинской книге новый тип письма — каролингский минускул. Это выработанный, ясный, но относительно свободный (по сравнению с медлительно выводившимся унциалом) некрупный почерк. Многие из его ок-

Евангелие. Зальцбург (Австрия), VIII в. Миниатюра.

руглых букв выдвигают за линию строки вверх и вниз выносные элементы, обогащающие ритм страницы. Как мы увидим дальше, этому средневековому письму суждено было сыграть особо важную роль в создании шрифтовой культуры Нового времени.

На начальных страницах книг или их разделов минускул взаимодействует с другими, более древними типами письма. Часто крупный заголовок пишется капитальным римским шрифтом — архитектурным и четким, как бы прямо скопированным с античных триумфальных арок. Образование в это время огромной империи и коронование Карла Великого в 800 г. «римским императором» в самом деле пробуждало интерес к античным традициям. За монументальной первой строкой в следующих могли появляться рустические и унциальные начертания и лишь затем — рядовой минускул. Обогащает эту иерархию письмо золотом и цвет, вообще очень обильный в богатой каролингской книге. Здесь применялись иногда окрашенные в тот или иной цвет страницы с цветным пись-



et gloria eorum. Et dixit illi; Haec tibi omnia dabo si  
caden adoraueris me; Tunc dicit ei ih̄s; Uade satanas  
semper tu es enim; Dñm dñm tuum adorabis. Et illi soli  
seruiet;

Tunc reliquit eum diabolus. Et ecce angeli accesserunt  
et ministrabant ei;

Cum autem exiisset ih̄s quod ioh̄an  
nes traditus esset secessit in galileam.

Et relicta ciuitas nazareth uenit et habitauit in captha  
naum maritama in finibus zabulon et nephtalim. ut  
adimpleretur quod dictum ē per esaiā prophetam;  
terra zabulon et terra nephtalim. uia maris trans  
iordanem galileae. Genuit populus qui sedebat in te  
nebris lucem uidit magnam. Et sedentibus in regio  
ne umbrae mortis lux orta ē eis;

Exinde coepit illi praedicare et dicere; paenitentiam  
agite appropinquauit enim regnum caeloru; Ambu  
laui autem iuxta mare galileae. uidit duos fratres; symo  
nem qui uocatur petrus. et andream fratrem eius mit  
tentem eos in mare. Erant enim piscatores.

Et ait illis; Venite poscite. Et faciam uos piscatores hominu

### Книга каролингской эпохи. IX–X вв.

мом, делались и пурпурные кодексы, писавшиеся золотом и серебром («Фоны пурпурные здесь письма золотые покрыли...»<sup>3</sup>).

Усложняющийся многообразный декор богатой каролингской рукописи складывался на скрещении весьма различных традиций, еще не сплавившихся воедино, и оставался поэтому эклектичным. Рядом со строгой конструктивностью и четкими ритмами монументального римского шрифта воспроизводятся, порой на той же странице, изощренное плетение и тугая варварская пластика инициалов, возникших под ирландским влиянием. Неоднородна и стилистика сложных, нередко аллегорических миниатюр, заключавшихся в орнаментальные рамы или вписанных в арку, опирающуюся на колонны. В одних господствует узорчатая плоскостность раскрашенного контурного рисунка, в других сохраняется большая пластичность и объемность. В Евангелии епископа Эбо (IX в.) вибрирующий, трепещущий мазок придает фигуре пишущего евангелиста необычайную нервную одухотворенность. Наряду с замкнутыми, заполняющими целый лист миниатюрами применялись иногда и небольшие иллюстрации, непосредственно на фоне перга-

---

<sup>3</sup> Добиаш-Рождественская О.А. Указ. соч. С. 47.

мена включавшиеся в столбец текста. Они могли исполняться красками или только пером (Утрехтская псалтирь, 830г.).

Впрочем, как говорит исследователь, «роскошная техника сохраняется почти исключительно для текстов Евангелия и Псалтири. Она вызывала протест некоторых астически настроенных отцов церкви, опасавшихся, что, отвлекаемые красотой убора, читающие мало будут вникать в глубину содержания»<sup>4</sup>.

Богатые оклады богослужебных книг украшались чеканкой и эмалью или резьбой по слоновой кости со сложными многофигурными рельефами на евангельские сюжеты.

Среди местных школ книжного искусства резким своеобразием выделяется книга испанских христиан, создававшаяся в эти века под мусульманским владычеством. Здесь выработался свой вариант минускула — «вестготское» письмо, очень изящное и стройное, и совершенно особый строй миниатюры, на который оказала влияние окружающая арабская культура.

Пространства в этой миниатюре в сущности нет, изображения приведены к строгой плоскостности. Так, аркады, окружающие замкнутый двор, развернуты от центрального квадрата вверх и вниз, вправо и влево. Характерны и круговые построения, ориентированные от центра во все стороны к периферии, — миниатюриста не стесняет то обстоятельство, что многие фигуры оказываются изображенными вниз головой. Изображения отличаются необычайной экспрессией — цветовой и графической, огненными сочетаниями красного и желтого цвета, смелой деформацией, остро-

---

<sup>4</sup> Добиаш-Рождественская О.А. Духовная культура Западной Европы IV–IX вв. // Культура западноевропейского средневековья. М., 1987. С. 204.

той ритма, угловатой колючестью рисунка громадных крыльев — птичьих или ангельских. Поле листа разделено нередко на регистры полосами контрастных цветов, помогающих организовать плоскостную композицию, причем фигуры свободно переходят с одного цветового поля на другое.

По отношению к еще несколько эклектичному каролингскому искусству Германия X—XI вв. демонстрирует гораздо более цельную стадию стиля. Книжное искусство отливается в монументально-строгие, четко-графичные формы. Характерна геометрическая правильность рамок, орнаментальных или архитектурных, уравновешенность, а нередко и почти полная зеркальная симметрия в миниатюрах. Изогранные плетения теряют остатки варварской экспрессивности и застывают в своей строгой симметричности, построенности, суховатой отточенности контуров и торжественной нарядности.

Характерен разворот Евангелия Оттона III (конец X в.), где на первой странице изображен в строго фронтальной позе император на троне со знаками его власти в руках. По сторонам трона — симметричные фигуры священнослужителей и вельмож. На левой же стороне — четыре склоненные женские фигуры с дарами в руках олицетворяют подвластные империи области — Рим, Галлию, Германию и Славонию. Изображения строго плоскостны и раскрашены в светлые и контрастные, но не резкие цвета. Тщательно вырисованы орнаменты одежды и завесы за тронем, четкими линиями прочерчены их складки. Но при всей монументальной статичности миниатюр их образы не лишены внутренней экспрессии.

Эта плоскостная графическая экспрессия, напряженность взгляда, жеста рук, часто преувеличенных и остро угловатых, будет нарастать на протяжении XI—XII вв., по мере выявления черт романского стиля, начальной ступенью которого и была оттоновская эпоха. Усиливается в романской миниатюре символическое начало, она насыщается богословскими аллегориями, воплощающими идеи ранней схоластики. Внутри живописного поля, подчеркивая его плоскостность, проникают пояснительные надписи, иногда они покрывают рамку миниатюры. Свитки в руках персонажей несут их речи.

В романских книгах четкий выработанный минускул плотно заполняет строку и столбец. Декоративное начало сосредоточено в крупных инициалах (иные из них заполняют целую страницу), отделяемых с ювелирной тщательностью и богатством. Ритмы книги остаются величаво-медлительными и торжественными. Яркие, плоскостно трактованные листы миниатюр и инициалов четко членят текст.

Уже в XI в. формы западноевропейского книжного письма начинают изменяться. Буквы, сужаясь, вытягиваются вверх, появляются угловатые изломы, вызванные изменившейся заточкой пера. На рубеже XI и XII вв. складывается готическое письмо, получившее в усложнившейся по сравнению с предшествующими столетиями культуре позднего средневековья целый ряд разновидностей. Это многообразие форм было связано с дифференциацией как книг различного назначения и характера, так и текстов внутри книги — разными почерками писали основной текст, комментарии к нему, пометы на полях и проч.

Вытянутое, угловатое, плотно заполняющее строку и резко контрастное по насыщенности готическое письмо — одно из наиболее ярких воплощений готического стиля. Однако в его формировании, по исследованиям современных палеографов, моменты чисто эстетические играли не главную роль. Во всяком случае оно не было порождено влияниями готических форм в архитектуре и изобразительных искусствах — там близкие по своей пластике мотивы появились позднее, чем в рукописях. Первоначальным же побуждением к изменению начертания букв было стремление к экономии места, убористости. В самом деле готическая страница вмещала на 35–40% больше текста, чем написанная каролингским минускулом<sup>5</sup>.

Однако вслед за приемами письма меняется и весь строй позднесредневековой рукописной книги, усложняется ее структура, иной характер получает оформление и декорирование, наконец, изменяются условия и способы самого книжного производства.

Разнообразится репертуар книги и характер ее использования. В соответствии с этим формируются различные типы рукописей. Заметно дифференцируются их форматы. Если в раннем средневековье преобладали большие книги, то теперь крупные форматы сохраняются в основном для литургических рукописей. Впрочем, и среди них появляются портативные книги, в частности, предназначенные для совершения служб вне церкви. «В отличие от тяжелых и громоздких Библий XII в., являвшихся достоянием церкви или монастыря, Псалтири, Библии, Бревиарии XIII в. носят все черты книг для индивидуального пользования: небольшой формат, мягкий переплет, убористый, но четкий шрифт»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Киселева Л.И. Указ. соч. С. 84.

<sup>6</sup> Там же. С. 121.

Страница готической рукописи. Германия, XIII в.

Такая книга, отданная в руки своему читателю и представляющая нередко его личную собственность (что было скорее исключением в более ранние времена), формирует к себе иное, гораздо более интимное отношение. А это в свою очередь отражается на дальнейшей эволюции ее облика. Так, со второй половины XIV в.

все большее распространение получает часослов — изящный маленький молитвенник, который «рано стал произведением подчас не столько религиозно-поучительным, сколько живописно-декоративным. Он претендует быть семейным сокровищем, любимой, красивой, нарядной домашней книжкой»<sup>7</sup>.

Эта маленькая книжка была распространена как в знатной, так и в зажиточной городской среде, нередко она принадлежала благочестивой даме и «стала любимым подарком мужа жене, матери дочери, жениха невесте»<sup>8</sup>. Позднейшие записи на листах часослова превращали его порой в семейную летопись. «На часовнике Марии Каниве... семнадцать поколений выписали рождения своих сыновей и дочерей, имена кумовьев...»<sup>9</sup>. Часослов становился спутником и свидетелем жизни, участником семейных событий, а также драгоценностью, переходящей к потомкам. Он богато украшался: изнутри — цветными миниатюрами, орнаментальными рамками, инициалами, виртуозным мелким и четким письмом, а снаружи — ювелирным окладом. «Из счетов казначеев ... французских принцев мы узнаем, что их часовники часто более всего ценились за дорогой переплет: гнезда жемчугов, гирлянды изумрудов, рубины и сапфир украшали золотые доски драгоценной книги или бархатное ее одеяние. Но время сорвало все эти переплеты: они безвестно утрачены»<sup>10</sup>.

Наряду с книгами латинскими все большее распространение получают книги на новых языках, наряду с религиозными — светские по содержанию. Развитие университетов способствует формированию различных типов ученой и учебной книги.

Вплоть до конца XII в. книгописание в Западной Европе было сосредоточено в монастырских скрипториях, где работа шла медленно и разделение труда было минимальным. Нередко большая книга переписывалась рукой одного писца на протяжении многих месяцев, а порой и лет. Иногда этот переписчик являлся также и иллюминатором рукописи. Порой здесь же в монастыре изготовлялся и пергамен. Случалось даже, что от необработанной шкуры до готовой нарядной книги все работы выполнялись одним человеком.

К XIII в., с развитием городской культуры и с увеличением спроса на книги в светской среде, само производство книг в значительной части переходит в руки городских ремесленников. При

---

<sup>7</sup> Добиаш-Рождественская О.А. Выставка западных часовников с Миниатюрами в Публичной библиотеке//История письма... С. 234.

<sup>8</sup> Там же. С. 233.

<sup>9</sup> Там же. С. 235.

<sup>10</sup> Там же. С. 234.

этом разделение труда в книжном деле значительно увеличивается. Появляются специальные цехи пергаментариев, переплетчиков, мастеров металлических застежек для переплетов. Переписчики, рубрикаторы и иллюминаторы рукописей трудятся нередко в отдельных мастерских. Совершенствуется технология производства пергамена, а с XIV в. во все более широкое употребление входит бумага.

Особая система размножения книг складывается при университетах. Специальные, одобренные университетом лица — librarii — хранили и выдавали для переписки за определенную плату студентам и магистрам проверенные тексты необходимых им сочинений. Эти исходные рукописи, носившие название «экземпляры», имели вид несброшюрованных тетрадей—ресіа, выдававшихся для переписки по одной, что во много раз ускоряло их оборачиваемость. Переписывать же могли как сами студенты, так и специальные наемные писцы. Такая система способствовала унификации рукописей не только в отношении идентичности текстов, но и во внешнем их оформлении. Так, «согласно статутам факультета искусств Парижского университета от 1468 г. каждая ресіа должна включать 4 листа, 16 колонок, 60 строк в каждой колонке, 32 буквы в каждой строке. Все это подготовляло условия, облегчившие впоследствии переход к печатной книге»<sup>11</sup>.

Существовали также переписчики и иллюминаторы книг, не связанные с университетами и работавшие на заказ, иногда странствующие из города в город. А после середины XIV в. книги пишутся преимущественно для свободной продажи. Формируются и мастерские письма, в которых складываются уже мануфактурные методы производства книги. Над книгой нередко работают несколько писцов, соблюдая, однако, возможное единство почерка. Эти мастера порой узко специализируются на письме определенного характера и, следовательно, назначения.

Вплоть до середины XIV в. мастерские письма существовали отдельно от тех, где книги украшались и иллюстрировались. В последние книга поступала от переписчика в виде отдельных тетрадей, которые руководитель мастерской раздавал мастерам — иногда с карандашными набросками миниатюр на нужных местах или же со словесной пометкой о содержании каждой миниатюры, например: «Три рыцаря, которые находятся в тюрьме» или «Дворянин на коленях перед сидящей дамой»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Романова В.Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII—XIV вв. М., 1975. С. 68.

<sup>12</sup> Романова В.Л. Указ. соч. С. 77 (Текст по-старофранцузски).



С середины XIV в. в связи с распространением бумажных книг и работой на рынок существенно изменяется структура мастерских и организация труда в них. Теперь мастерская объединяет мастеров всех специальностей и усугубляет разделение труда между ними. Одни мастера пишут черный текст, другие — вписывают рубрики, третьи — малые инициалы, четвертые — большие. Разделяется и работа рисовальщиков орнаментальных рамок, миниатюристов-иллюстраторов и, наконец, рисовальщиков узорного фона в миниатюрах.

Таким способом создают часто уже не уникальные экземпляры, но однотипные, почти не отличимые одна от другой рукописи. Большие мастерские в Париже и Фландрии специализируются в конце XIV в. и в XV в. на производстве книг одного типа — часословов. Эти маленькие нарядные книжки соединяли текстовую часть, одинаковую для всех потребителей, с календарем, в котором нужно было учесть пожелания покупателя, включив в него местные праздники. Поэтому первая часть изготовлялась заранее, а вторая делалась индивидуально<sup>13</sup>. Известен и случай заказа одним лицом (возможно, торговцем) нескольких книг сразу в сотнях рукописных экземпляров, т.е. настоящими тиражами<sup>14</sup>.

Подобный характер производства стимулирует обособление предварительного, проектного этапа создания рукописной книги. В мастерских применяются макеты с разметкой расположения текста, инициалов и миниатюр. Сохранившийся макет иллюстрированной книги конца XIV в. представляет собой рукопись, выполненную готическим курсивом (т.е. не книжным, более быстрым письмом) с отступами от левого края страницы, против которых сделаны более мелкие пометки о содержании миниатюр: «Здесь изображается — то-то и то-то»<sup>15</sup>. Применение макетирования было, очевидно, связано с усложнившейся структурой позднеготической рукописи, потребовавшей поэтому специальной и продуманной организации.

Эту сложность построения демонстрируют не только роскошные, обильно орнаментированные и иллюстрированные книги, но и страницы ученых трудов. Здесь выписанный крупным почерком и разделенный тщательно иерархизированной системой больших, средних и малых инициалов основной текст занимает нередко небольшую часть страницы, оставляя место обширным комментариям (глоссам). Таковы, в частности, книги юридического содержания,

---

<sup>13</sup> Там же. С. 80, 81.

<sup>14</sup> Киселева Л.И. Указ. соч. С. 48.

<sup>15</sup> Ouy G. Une Maquette de manuscrit a peintures // Melanges d'Histoire de Livre et des Bibliothèques offerts a m-r Frank Calot. Paris, 1960.

особенно обильно комментировавшиеся. Глоссы могли обрамлять основной текст или вторгаться в него. В их расположении «писцы XIII в. проявляли много фантазии, рассматривая прихотливое и разнообразное сочетание столбца текста и столбца комментариев как дополнительный элемент в украшении страницы книги»<sup>16</sup>. Для отличия от текста писались глоссы более мелким и порой относительно беглым письмом, создавая выразительный контраст графической фактуры различных частей листа. К этому добавлялись иногда уже вполне скорописные позднейшие пометы на полях или между столбцами.

Иерархия текстов сложной рукописи могла быть даже объяснена специальным предисловием. Так, Гийар де Мулэн, переводя на французский с латыни в конце XIII в. «Схоластическую историю» Петра Коместора, сообщает, что наиболее крупным письмом выделяется библейский текст, мельче — текст Коместора. После него идут глоссы переводчика, выделенные красным цветом<sup>17</sup>.

Таким образом, живописная организация готической страницы в то же время строго рациональна. Ей свойственна, по выражению исследователя Р. Марешаля, «логическая артикуляция мысли, соподчинение частей друг другу»<sup>18</sup>. Подобный рационализм готической книги был связан с изощренностью схоластической философии, которая оттачивала формы своего словесного выражения, а вслед за ними и зрительную организацию рукописи в соответствии со своим внутренним строем и духом. «Нам кажется совершенно естественным, что крупнейшие схоластические произведения и в особенности философские системы и докторские тезисы построены по схеме, членившей материалы на разделы, подразделы и т.д., схеме, которую можно сократить до оглавления или резюме и в которой все части, помеченные однотипными цифрами или буквами, расположены на общем логическом уровне, т.е. между параграфом а), главою 1), частью I и книгой А существует то же соотношение и соподчинение, что и между параграфом в), главою 5), частью IV и книгой С»<sup>19</sup>. И далее исследователь Э.Панофский указывает на тесную связь, существовавшую «между логической артикуляцией излагаемого предмета и акустической артикуляцией речи (повторяющиеся обороты), а также визуаль-

---

<sup>16</sup> Романова В.Л. Указ. соч. С. 100.

<sup>17</sup> См.: Неретина С.С. Образ мира в «Исторической Библии» Гийара де Мулэна // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 107.

<sup>18</sup> Марешаль Р. Цит. по кн.: Романова В.Л. Указ. соч. С. 103.

<sup>19</sup> Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Декоративное искусство СССР. 1979., № 8. С. 29.

ной артикуляцией рукописной страницы (рубрики, порядковые номера, параграфы)»<sup>20</sup>.

Но строгая логическая организация готической рукописи не создает ощущения абстрактности или холодной сухости. Тяжело насыщенное и напряженно ритмичное готическое письмо пластично и телесно. Оно ложится на страницу плотной, весомой массой. Буквы в готической строке предельно сближены, во многих случаях они сливаются, образуя лигатуры. Строки и столбцы постепенно сближаются на протяжении XIII в. Сам столбец заполняется до отказа — неполные строки дополняются орнаментальными вставками, короткий столбец — повторением куска текста (с пометой на полях о его ненужности). Иной раз короткая строка делается полной за счет растягивания слов. «В результате всех указанных приемов текст производил впечатление единого монолита, наложенного на белую плоскость пергамента»<sup>21</sup>. На этом плотном, равномерно ритмичном фоне разворачивается свободная игра красных строк, чередующихся красных и синих малых инициалов и украшенных тонкими орнаментами больших инициалов. От последних иногда растекается по полям, вдоль края столбца, легкий узор из подвижных и тонких, завихряющихся красных и синих линий. Обрамляющее основной текст или даже вторгающееся в него более мелкое и быстрое письмо глосс обогащает пластику страницы.

Таковы обыкновенные, деловые рукописи, а в богатых иллюминированных экземплярах к этому добавляются динамичные орнаменты на полях и красочные миниатюры. То и другое проходит на протяжении XIII—XV вв. характерную эволюцию.

Крупные инициалы выбрасывают на широкие поля рукописи орнаментальные отростки, угловатые, но не лишённые своеобразной пластичности. Со временем они разрастаются в сложный бордюр, в который вплетаются гротескные изображения людей, реальных или фантастических животных, иногда целые сатирические сценки, никак не связанные с содержанием и характером текста книги. Весь этот декор по преимуществу экспрессивен, он не укладывается в определенные рамки, свободно разбегается по полям, размыкая наружу плотные полосы текста, как бы растягивая их и придавая всей композиции страницы определенно центробежный характер.

С начала XIV в. угловатые стебли бордюра начинают прорастать мелкими листиками плюща или винограда, еще активнее разбегающимися по полям. К XV в. сплошная сетка этих листочков, сгустившись, замкнется в плотную рамку вокруг всей страницы и

---

<sup>20</sup> Панофский Э. Указ. соч. С. 29.

<sup>21</sup> Романова В.Л. Указ. соч. С. 102.

утратит свою растягивающую экспрессию. Одновременно мотивы декора приобретут гораздо более конкретный характер. Это «целые снопы цветов, иногда стилизованных, иногда уже живых: васильков, мака с его плодами-головками, алой гвоздички, фиалок». Вслед за ними в рамку «вступает мелкая фауна сада и леса: желтенькие бабочки, прекрасный, рельефно-живой майский жук, пестрые жучки и стрекоза с загнутым зеленоватым тельцем»<sup>22</sup>. Экспрессия побеждена созерцательностью, самоценность деталей начинает спорить с цельностью всей композиции. Орнамент противопоставляется плоскости, не течет по ней, а рельефно выступает на ее фоне.

В XIII в. книжная миниатюра начинает понемногу терять прежнюю статичность, геральдическую симметрию и строгую фронтальность. В ней заметно возрождается интерес к действию, к сюжету и в связи с этим начинают преобладать профильные, движущиеся в плоскости листа изображения. Жесты фигур приобретают особую экспрессию. В то же время эти подвижные сценки обычно включаются в жесткую композицию орнаментального характера, представляя собой составную часть крупного инициала или заполняя страницу рядами лежащих объединенных фоном медальонов. Такие миниатюры не случайно сопоставляются с витражами, с которыми их сближают и четкость контуров, и контрастные сопоставления чистых цветов.

В XIV в. внутри того же инициала или в самостоятельной миниатюре начинает вычленяться еще не глубокое, но уже явственно трехмерное пространство действия, замкнутое по-прежнему золотым или филигранно узорным клетчатым фоном. Все более реальные элементы обстановки или пейзажа, по выражению О.А. Добиаш-Рождественской, «как бы наклеиваются на этот фон подобно японской вышивке»<sup>23</sup>. Инициал Псалтири выглядит как некая ниша, в которой уютно разместился царь Давид, играющий на своей арфе. На этой стадии миниатюра напоминает уже не витраж, а деревянные резные алтари с раскрашенными фигурами, живущими в неглубоком, уплощенном, но несомненно трехмерном пространстве. А уже во второй половине этого столетия узорный фон часто вообще исчезает, открывая голубые дали пейзажа или перспективно построенную «коробочку» реального интерьера. Итак, в готической книге конца XIV в. и особенно XV в. постепенно развилось глубинное и активное, до предела наполненное множеством отчетливых и занимательных подробностей изобразительное пространство. Было бы, однако, неверно сказать, что сама книга стала от

---

<sup>22</sup> Добиаш-Рождественская О.А. Выставка западных часовников с миниатюрами в Публичной библиотеке//История письма в средние века. М., 1987. С. 238.

<sup>23</sup> Там же. С. 242.

Боккаччо. Тезеида. Разворот рукописи 1455—1460 гг.

этого пространственной. Поверхность книжного листа остается в позднеготической книге массивной и предметной. Она тяжело нагружается весомо пластичным, тесно сжатым шрифтом и «двигательным» по характеру, растягивающим композицию страницы орнаментом. Натягивая всю плоскость, как упругую ткань, орнамент противостоит ее углублению, прорыву. Третье измерение здесь в основном рельефно, а пространство сконцентрировано в самой миниатюре, крепко заперто ее рамкой. Принцип «иллюстрации-окна» здесь впервые торжествует. Впрочем, и в самой миниатюре есть наряду с трехмерностью уплощающие ее, антипространственные моменты. Они прежде всего в цвете — декоративно ярком, уплотняющем плоскость и перекликающемся со столь же сочными цветовыми пятнами вне поля миниатюры — в орнаменте, красных строках, инициалах.

### III

На рубеже XIV и XV вв. в Италии, в кругах ученых-гуманистов, стремившихся возродить подлинный язык и культуру античного мира, возникает сознательная оппозиция готическому стилю. (Именно от них «готика» получила и свое название, имевшее тогда определенно негативную окраску — синоним варварства.) Рукописные книги гуманистов, узкие по тематике и по сфере их распростра-

нения, охватывали количественно малую часть тогдашней книжной продукции. Не только церковные, но в значительной части и светские книги, в частности университетские, оставались готическими. Однако для развития книжного искусства в последующие века именно гуманистическая книга создает прочные новые традиции.

В первую очередь это относится к характеру письма. Гуманисты отказываются от готических начертаний и обращаются вновь к каролингскому минускулу, каким были переписаны разыскиваемые ими в старинных списках сочинения древних авторов и который они ошибочно считали подлинным античным почерком. Уже Петрарка восхищался красотой и ясностью этого древнего письма, к которому очень близко подошли впоследствии флорентийские гуманисты начала XV в. — Никколо Никколи, Поджо Браччолини, Амброджо Траверсари. «Я непрерывно буду настаивать, чтобы ты усваивал книжное письмо, — возможно быстрое, точное и красивое, подражая в писании прелести и красоте древнего начертания. Ты легко достигнешь этого, если до последних оттенков, со всевозможным рвением будешь копировать какой-нибудь образец из исправного древнего кодекса»<sup>24</sup>, — писал в 1432 г. Траверсари.

Тем не менее гуманистическая антиква (т.е. «древнее» письмо — так его называли сами гуманисты), выработанная путем подражания старинным рукописям, легко отличима от каролингского минускула. И не только благодаря некоторым новым начертаниям (i — с точкой, t — с высокой мачтой), но и по общему впечатлению строгой регулярности, педантично выдержанной сверху и снизу линии строки, простому ритму четких вертикалей.

Вместе с минускульным письмом перешли в гуманистические рукописи и характерные выделения, выполнявшиеся маюскулом. «Заглавия, как бы длинные они ни были, выписывались капитальным письмом без разделения слов — знакомство с римскими надписями усилило тяготение к капитальному письму в его на этот раз действительно подлинной античной форме»<sup>25</sup>. Наконец, в орнаментации инициалов возродились прихотливые переплетения стеблей и цветов, также восходящие к украшениям рукописей раннего средневековья, но не получившие присущую этим образцам гармоническую ясность построения.

Гуманистическая книга — первый в истории пример сознательной стилизации, попытка воссоздания облика и строя ушедшей древней культуры. Вид книги должен был отвечать ее особой задаче — уводить читателя в иные времена, к другим людям, пере-

---

<sup>24</sup> Добиаш-Рождественская О.А. История письма в средние века. М., 1987. С. 211.

<sup>25</sup> Люблинская А.Д. Латинская палеография. М., 1969. С. 142.

ключать его сознание в некий отдаленный и притом высокий для него мир, к которому он жаждет приобщиться. Именно так отнеслись гуманисты к рукописям древних авторов, которые они отыскивали и переписывали, изучали и комментировали. Книга олицетворяла своего автора, давала желанную возможность непосредственного общения с ним, т.е. и была в каком-то смысле самим этим автором. «И всегда со мной возлежит, рассуждает и беседует какой-либо латинский или греческий сотоварищ»<sup>26</sup>, — говорит гуманист Леонардо Джустиниано, описывая свои «Труды в досуге».

Иной раз это очеловечивание книги получало довольно развернутую форму.

«Среди книг библиотеки ... мы обнаружили Квинтилиана, пока живого и здравствующего, хотя и покрытого пылью и грязью от времени и небрежения», — писал в 1416г. неутомимый собиратель древних авторов П.Браччолини. — «...если бы только кто-нибудь обследовал *ergastula* (темницы) этих варваров, в которые они заточают таких людей, мы могли бы узнать о подобной же счастливой участи многих из тех, по ком давно уже были произнесены надгробные речи». И далее: «Я воистину верю, что если бы мы вовремя не пришли на помощь, он (Квинтилиан) неминуемо скоро погиб бы, ибо невозможно представить себе, чтобы человек столь прекрасный, изысканный, элегантный, вежливый и остроумный смог бы долго выдержать убожество и грязь тюрьмы, в которой я его нашел, и жестокость тюремщиков. Вид у него действительно был жалок и несчастен, как у приговоренного к смерти преступника, — с косматой бородой и спутанными волосами, всем своим существом протестующий против несправедливого приговора, он, казалось, простирал к нам руки, умоляя римлян избавить его от столь незаслуженной судьбы»<sup>27</sup>.

Разумеется, это была всего лишь изящная литературная игра, использующая элементарную метафору: книга — это человек, судьба книги — судьба ее автора и т.д. Но игра — характерная и метафора не случайная. Книга стала здесь — впервые за долгие века — воплощением личности и предметом личностного отношения и осознанно личного общения. Игровая форма помогает этот новый способ восприятия книги осознать и наглядно выразить. Продолжая игру, гуманист и самый процесс чтения оформляет как вступление в книжный мир, как беседу с давно умершими людьми. Еще Петрарка писал письма своим любимым древним авторам — Цицерону, Варрону, Ливию, Квинтилиану, Горацию, Гомеру<sup>28</sup>. А почти полтора столе-

<sup>26</sup> Цит. по кн.: *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 186.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: *Дойель Л.* Завещанное временем. М., 1980. С.74—75.

<sup>28</sup> Там же. См. два письма Петрарки к Цицерону в кн.: Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 229—233.

тия спустя, в 1513г., Макьявелли предваряет свое чтение ритуалом, специально готовит себя к тому, чтобы предстать перед древними.

«С наступлением вечера я возвращаюсь домой и вхожу в свой кабинет; у порога сбрасываю будничное платье, полное грязи и сора, и облачаюсь в царственные и великолепные одежды; и, надлежащим образом переодетый, вхожу в античные дворцы к античным людям. Там, с любовью ими принятый, я вкушаю ту пищу, которая — **единственно** моя и для которой я рожден; там я без стеснения беседую с ними и расспрашиваю о разумных основаниях их действий, и они мне приветливо отвечают. И я не чувствую на протяжении четырех часов никакой скуки; я забываю все печали, не боюсь бедности, и меня не приводит в смятение смерть: я целиком переношусь к ним»<sup>29</sup>.

Это пространственное представление о книге как «античном дворце», в который можно войти, как о сфере духовного общения не могло не наложить своего отпечатка на облик и структуру гуманистических манускриптов. В самом деле, по сравнению с тяжелой пластикой средневековой (и, в частности, готической) страницы рукописные книги гуманистов получают впервые отчетливо пространственный характер.

Белый фон бумаги или пергамена, деликатно нагруженный некрупными и относительно легкими, при всей пластичности антиквы, строками текста, получает небывалую прежде художественную активность. Он выступает теперь как светлая, тонко организованная среда, в которой живет словесная ткань текста. Уменьшается цветовая насыщенность рукописи, гуманистическая книга отказывается от киноварных выделений. Гуманисты не признают иллюстраций — лишь в первый инициал может быть включено изображение пишущего автора (обыкновенно фантастическое). Только в самых богатых кодексах первая страница может получить орнаментальную рамку со стилизованно-античными мотивами или каролингским (тоже, в представлении гуманистов, подлинно античным) плетением. В остальной части рукописи лишь инициалы, заплетенные теми же белыми вьюнками, поддерживают торжественный строй классического текста<sup>30</sup>.

Однако этот возвышенный строй ученого манускрипта остается непоколебленным и при самых строгих решениях. Он имеет принципиальное значение, воплощая в себе отношение гуманистов к их трудам и занятиям, к открываемым этими трудами ценностям

---

<sup>29</sup> Цит. по кн.: *Баткин Л.* Указ. соч. С. 59.

<sup>30</sup> См.: *Муратова К.М.* Рукопись писем Цицерона из библиотеки Московского университета//Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973. С. 488–495.



древней культуры. По мнению Л. Баткина, «Ренессансу не свойствен ограниченно деловой подход к знанию. Знание неизменно торжественно и значительно, ибо оно не частное и прикладное, а приобщение к подлинно человеческому и, следовательно, к божественному. Средневековые дорожили знанием священного, Возрождение — священным знанием»<sup>31</sup>. Свое не будничное ощущение учебной книги гуманисты перенесли затем из рукописной и в печатную ее форму.

## Глава 4

# Византийская книга и ее традиции

## I

В отличие от окраинных, еще полуварварских миров запада и севера Европы, лишь начинающих с приходом средневековья историю своей цивилизации, Византийская — Восточно-Римская — империя возникала на прочном фундаменте античной культуры. И как ни глубоко преобразовало эту культуру христианство, она никогда не теряла связи со своими корнями.

В византийской книге эту связь яснее всего демонстрирует миниатюра. На протяжении всей ее истории она сохраняет свой живописно-пластический характер (миниатюра здесь определенно область живописи, а не графики), относительную естественность пропорций человеческого тела, поз и мимики. Изображались персонажи на цветном или золотом фоне, в широкой цветной рамке или без нее — непосредственно на фоне пергамента, однако их цветовая лепка сохраняется и в последнем случае. Аксессуары немногочисленны, элементы пейзажа или архитектуры в фоне всегда условны, фрагментарны и не составляют целостной пространственной среды. Но все же ничего подобного заорнаментированным и бестелесным, графично-плоскостным фигурам ирландских кодексов Византия не знала.

Тенденции большей условности идут с азиатской периферии, видоизменяя античную традицию. Евангелие Раввулы (586г.), богатая сирийская рукопись, демонстрирует уже сложившуюся систему средневековой иллюминированной книги. Каноны согласия

---

<sup>31</sup> Баткин Л. М. Указ. соч. С. 59.

оформлены здесь нарядной архитектурной композицией в виде триумфальных арок. Прием этот станет традиционным в греческих Евангелиях и перейдет также в армянские. Архитектурные формы этих арок облегченные, плоскостные, орнаментально-условные, подобно помпейской стенописи, отличаются в Евангелии Раввулы фантастической изобретательностью и многообразием. Впоследствии они, не теряя декоративной условности и нарядности, войдут в рамки некоего канона. В боковых членениях этих арок, как в нишах со сложным по форме обрамлением, стоят в статуарных позах фигуры апостолов и пророков.

Византийцы выработали и постепенно развивали стройную и торжественную систему книжной архитектуры. Текст мог писаться в одну или две колонки. Листы для письма тщательно линовались костяным или металлическим инструментом, оставлявшим вдавленные линии. Сперва проводили через весь лист вертикальные границы столбцов, а затем между ними четко размеченные циркулем линии строк. Широкие поля могли служить для комментариев как тех, что переписывались вместе со всей рукописью с оригинала, так и вносимых позднее ее читателями. Почерк их был обычно иной, более мелкий и беглый, чем в основном тексте. В некоторых случаях на поля же выносились и иллюстрации; в других они, напротив, вмещались в текстовые столбцы или же занимали целую страницу, обычно левую на развороте.

До IX в. все книги писались греческим унциалом — широким, строгим, тщательно выделанным письмом с очень четкой конструкцией букв, большинство которых по пропорциям близко к квадрату, а округлые буквы — к правильному кругу. Впрочем, к концу главы, желая уложиться в страницу, писец мог изменить модуль знака, заменяя просторные окружности узкими овалами. Выработалось несколько разновидностей унциала, прямые начертания со временем сменились наклонными. Заголовки, писавшиеся сперва тем же письмом, что и текст, отделились от него характером начертания.

В IX в. рождается, а к XI — вытесняет унциал в качестве книжного письма совершенно новое начертание знаков — греческий минускул, рожденный под воздействием некнижного, «обычного» письма. Византийская книга обрела благодаря этому совершенно новый облик. Смена типа письма — смена ритма. Книжная страница получила несвойственную ей прежде динамику. Вместо медленной поступи массивных угловатых знаков — упругий и подвижный слитный почерк. Вместо резкого контраста жирных вертикалей и тончайших волосных горизонталей — легкие, плавные росчерки, почти без нажимов. Там господствовал короткий, угловатый штрих, здесь — гибкая линия. Письмо стало мельче, а рас-

стояние между строками увеличилось, давая простор многочисленным вылетающим за строку выносным элементам знака. Смелые росчерки порой выбегают на поля, а в конце главы, где столбец текста треугольником сводится на нет, последняя одиноко висящая буква могла кончаться быстрым косым росчерком-стрелкой. Вслед за новым, более легким и быстрым письмом должны были облегчиться и стать более изящными и другие элементы книжного ансамбля.

Многообразные средства членения и одновременно украшения текста формируются постепенно. Древнейшие греческие рукописи их почти лишены. Довольно рано начинают выступать из столбца влево чуть укрупненные инициальные буквы. Затем они укрупняются, выделяются цветом — киноварью или золотом, украшаются цветным орнаментом или причудливыми изображениями животных, а позднее и людей. В богатой рукописи, начиная с XI в., инициал мог представлять собой человеческую фигуру в позе, сходной с очертаниями буквы, или группу фигур. И если простейшие инициалы выписывал сам переписчик, то более сложные и крупные в роскошных рукописях врисовывает на оставленное для них место художник.

Столбец текста может члениться также полосой краски или золота, подложенной под заглавие раздела, или лентой орнамента. Перед началом значительного раздела текста сверху страницы рисуется орнаментальная заставка, прямоугольная или квадратная или же в форме широкой буквы «п». Внутри квадрата или между ножками п-образной заставки вписывается, нередко с сокращениями, заголовок.

Замкнутые в свои геометрические рамки орнаментальные заставки или ленты выпускают по углам наружу усики, стилизованные цветы и листья, целые деревца, вырастающие как бы у подножия заставки. А над нею может возвышаться узорный крест или сидеть симметричная пара птиц. Все это объединяет заставку с полем страницы, узорчатый ковер как бы растягивается за углы, сливается с плоскостью.

Графическая четкость орнаментов, контрасты плотных, ярких красок, золотой фон или золотые контуры узора сближают эти книжные украшения с ювелирными изделиями, делают их похожими на знаменитые византийские эмали. Ювелирной драгоценностью может выглядеть порой и целая книга. Таково пурпурное Евангелие IX в. Петербургской Публичной библиотеки: на густосинем, почти черном пергамене блещет, как золотая насечка на вороненом металле, писанный твореным золотом упругий, гибкий минускул. Золотой линией выполнены и заставки архитектурного (триумфальная арка) и орнаментального характера. Комментарии на полях вписаны серебряным унциалом.

Но при всем богатстве декорировки она всегда подчиняется структуре текста. Заставка при двухколонном письме имеет ширину одной колонки — начинает ее, а не венчает всю страницу. Живописно-свободное размещение инициалов тем более диктуется границами законченных отрезков текста. Вместе с тем иногда и сам текст несет декоративные качества, и не только благодаря красоте письма. На иных страницах он получает фигурные очертания, вписываясь в символическую форму креста. Углы этого креста могут украшаться орнаментом, а свободные углы страницы иногда заполняются фигурами святых.

В декоративное богатство драгоценной богослужебной книги органически входят и миниатюры с их плотной и яркой живописью, узорными рамками и тяжелым блеском золотых фонов, символизирующих для средневекового сознания идею божественного света и Божьей славы<sup>1</sup>.

В VIII — первой половине IX вв. византийская культура пережила трудный период иконоборчества. На столетие с лишним берет верх учение, объявившее образ божества чисто духовным, не воплотимым зрительно, и потому отождествившее почитание икон с идолопоклонством. Получив официальную поддержку, иконоборчество подорвало развитие миниатюры, существовавшей главным образом в книгах церковного содержания, и стало причиной уничтожения большого количества книг. Вместе с тем запрет на фигурные изображения содействовал, видимо, обогащению книжной орнаментации.

Однако в середине IX в. почитание икон было восстановлено, а с ним вместе возродилось и изобразительное начало в византийской книге. Церковные тексты получали в ней активную интерпретацию в выразительных зримых образах. Как свойственно вообще средневековью, эти образы по преимуществу статичны. Столь характерный еще для ранней Византии в VI в. интерес к повествованию сменяется, как было уже в это время в Западной Европе, тяготением к чисто духовной экспрессии священного образа и нагнетанием различных символических смыслов. Связанная со структурой и эволюцией самой книги, неотъемлемой частью которой она являлась, миниатюра столь же тесно взаимодействует и с византийскими мозаиками, фресками, иконами своего времени, сближаемая с ними общностью изобразительных и выразительных средств, сюжетами и иконографической традицией

---

<sup>1</sup> См.: *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры//Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 43–52.

Евангелие. Разворот с миниатюрой евангелиста Марка. Византия.  
X в. Письмо — греческий минускул.

(соблюдавшейся, впрочем, в книге не так строго, как на стене храма или на доске иконы). Строгая монументальность византийской живописи входит в книгу с этими миниатюрами.

Для определенных произведений складываются устойчивые каноны иллюстрирования. Евангелию предпосылается изображение четырех его авторов, как античным спискам комедий — портрет драматурга<sup>2</sup>. Сперва изображения евангелистов помещались все подряд в начале кодекса, а с XI в. каждый перед соответствующим Евангелием, что подчеркивало структурность книги. Стоящую фигуру с книгой в руках, в позе, восходящей к античным статуям ораторов, сменяет изображение евангелиста, сидящего в кресле и пишущего на поставленном перед ним пюпитре. Авторитет писаного слова преобладает в средние века над почтением к устной речи, пишущий превосходит ораторствующего<sup>3</sup>.

Иллюстрации другой распространеннейшей книги — Псалтири — были двух типов. Либо на целых листах изображались эпизо-

---

<sup>2</sup> См.: *Лихачева В.Д.* Искусство книжной графики Византии//Автореферат. Л., 1977. С. 4.

<sup>3</sup> См.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. (Глава «Слово и книга»).

ды жизни псалмопевца Давида, либо на полях псалмов помещались многочисленные и сравнительно мелкие композиции, относящиеся непосредственно к тексту, но не столько к его буквальному смыслу, сколько к символическим, скрытым значениям (см. об этом выше, в главе 1). Такие миниатюры как бы заменяли собой словесные комментарии «толковой» Псалтири, также располагавшиеся на полях. Иной раз они имели весьма актуальный полемический смысл. Так, в знаменитой Хлудовской псалтири IX в. к словам псалма «Возненавидел я сборища злонамеренных и с нечестивыми не сяду» относятся изображения императора и патриарха, заседающих на иконоборческом соборе, и двух иконоборцев, собирающихся замазать изображение Иисуса Христа.

Постепенно монументальная простота и строгое величие ранних рукописей смягчаются. От века к веку обогащаются и утончаются орнаментальные мотивы, геометрические, растительные и звериные. Вместе с более сложным колоритом миниатюр они вносят в книгу изысканную декоративность. Рядом с книгами больших форматов появляется все больше и средних, и совсем миниатюрных рукописей с изящно-мелким письмом и тончайшими украшениями.

Впрочем, рядом с книгами, богато украшенными (прежде всего — создававшимися в императорском скрипториуме или в столичном Студийском монастыре), было много и скромных, с более простым, порой несколько торопливым письмом, простейшими почти не украшенными членениями, и лишенных миниатюр. А в развитии книжной живописи исследователи усматривают наряду с изысканно столичными произведениями немало простовато-примитивных, провинциально-народных.

## II

В середине XV в. Константинополь пал под натиском турок. Византийская империя перестала существовать. Пресеклось и развитие ее культуры, в том числе книжной. Но к этому времени традиции византийской книжности успели укорениться на обширном пространстве Армении и Грузии, Болгарии и Древней Руси. Византия выступала для этих народов в роли христианского миссионера. А вместе с православием приходили к соседним народам греческие книги, художники, традиции рукописания, миниатюры и книжной орнаментики. В отличие от католического Запада, объединившего все местные культуры единым церковно-учено-литературным языком — латынью, византийская церковь охотно шла

Евангелие. Киликийский оклад. Серебро с позолотой, чеканка.  
Армения, 1255 г.

на перевод священных книг и богослужения на варварские языки, помогала иным из них создавать собственные алфавиты.

Армения приняла христианство в начале IV в., а столетием позже Месроп Маштоц создал армянскую азбуку из 36 знаков, благодаря чему стал возможен перевод Библии на армянский язык. С этого времени начинается развитие армянской книги. Восприняв в основном структуру и приемы оформления от византийских (греческих и отчасти сирийских) книг, армянская книжная культура в дальнейшем их разрабатывала и обогащала самостоятельно.

До IX в. материалом письма был пергамен, затем появляется бумага, в основном восточного производства, и в XII в. на ней пишется уже большинство рукописей. Переплеты делались из обтянутых кожей досок, вертикальный обрез защищался клапаном и стягивался одним или двумя-тремя ремешками. На коже переплета оттискивались орнаменты, иногда надпись, делались и металлические накладки, иногда украшения из драгоценных или полудрагоценных камней. Бывали и металлические оклады, чеканные или филигранные.

Древнейший драгоценный оклад Эчмиадзинского Евангелия относится к VI—VII вв. Выполненный из слоновой кости, с релье-

ефными евангельскими сценами, он имеет близкие аналоги в византийском искусстве и, возможно, является привозным.

Характерная черта армянской книги — тканевый форзац (т.е. оклейка внутренних сторон переплетных крышек). Чаще всего это узорчатая набойка, но встречаются также дорогие ткани (парча, бархат), иногда вышивка. Наряду с местными используются и привозные ткани из Персии, Индии, Китая.

В начале и конце книги вшивались защитные листы, иногда чистые, но нередко взятые из более древних рукописей (благодаря чему многие их фрагменты и дошли до нас). Назначение этих листов, помещенных там, где чаще всего начиналось разрушение книги, — сохранить целостность основной рукописи.

Начертание букв, созданных Маштоцем, крупное и пластичное, маюскульного типа, как и в других раннесредневековых письменностях, с тяжелыми, жирными вертикалями и упругими скруглениями. Это древнейшее письмо, употреблявшееся и в книгах, и в монументальных надписях, носит название «еркатагир» — «железное письмо». Наряду с округлым применялся и прямолинейный «еркатагир», где округлости спрямлены. Иногда он получал наклон вправо. Округлый «еркатагир» употреблялся для письма Евангелий, прямолинейным же писались наряду с Евангелиями и другие сочинения. Разновидностью последнего является мелкий «еркатагир», употреблявшийся нередко для всякого рода дополнений к основному тексту.

«Еркатагир», особенно округлый, — монументально-статичный, медленный почерк. Слова в нем не разделены, поступь равномерна. Употреблялся он до XIII в., позднее округлым «еркатагиром» выделялись лишь заголовки.

По-видимому, с X в. употребляется минускульное письмо «болоргир» — буквально «круглое», хотя на самом деле использует лишь прямолинейные элементы. Этот подвижный, большей частью наклонный почерк сделал гораздо более напряженной и острой ритмику книжной страницы, придав ей почти драматическую экспрессию. «Болоргир» лег впоследствии в основу армянского типографского шрифта. Кроме него, применялись в рукописной книге в последующие века и другие виды минускульного письма — «нотргир» — нотариальное письмо (с XIV в.) и «шлагир», легший в основу скорописи.

Книги религиозного содержания большей частью богато украшались миниатюрами и орнаментом, в котором наряду с византийской традицией, проявляются со временем и восточные влияния. Чрезвычайной нарядностью отличались «хораны» — декоративное оформление канонов согласия, помещаемых перед текстом Евангелия. В его основе, как и в византийских рукописях, мотив



триумфальной арки — колонного портика с богатым завершением. Постепенно архитектурный мотив опирающейся на колонны «хорана» арки поглощается ковровой пестротой орнамента и нередко исчезает в нем. А вокруг портика разрастаются деревья с причудливо переплетенными ветвями, на которых, как и на завершении хорана, сидят птицы. Деревья нередко изображаются в двух ярусах — у подножья колонн и на выносах венчающего их карниза. Но едва ли художники мыслили их растущими на кровле арки, скорее здесь проявляется характерное средневековое отношение к передаче пространства, как бы вывернутого на изобразительную плоскость, распластанного по ней снизу вверх.

Богато разработанную декоративную композицию получали и начальные страницы многих рукописей. Верхнюю половину такой страницы занимает орнаментальная заставка, напоминающая завершения «хоранов» и, подобно им, увенчанная птицами и цветами. Слева под ней — фигурный или филигранно орнаментированный инициал, уравновешенный помещенным на правом поле изображением креста на сложном орнаментальном основании. Начальные строки текста писались крупными, сплошь изукрашенными и ярко расцвеченными буквами. Византийское наследие, осязаемое в структуре такой украшенной страницы, в большой мере преодолевается восточной ковровостью, господством орнаментального начала.

От византийской иконографии идут и лицевые, сюжетные миниатюры армянских рукописей, отличающиеся обычно острой экспрессивностью, напряженным колоритом и плоскостностью рисунка. Как и в Византии, миниатюры помещались сперва только перед текстом, позднее — на рубеже XI в. — они переместились в глубь книги, установив непосредственную связь с определенными частями текста. В ранних рукописях, размещая на листе многофигурную композицию, армянский миниатюрист позволял себе поставить ее горизонталь параллельно корешку, чтобы развернуть сцену в ширину. В Евангелии Католикоса (X–XI вв.) таким же образом размещены не листовые миниатюры, а маленькие сценки, включенные в колонку расположенного в два столбца текста. С пространством листа художник обращается здесь очень свободно.

Книги на армянском языке писались и украшались не только на территории самой Армении. В XII–XIV вв. расцвела яркая и изысканная киликийская школа книгописания и миниатюры на юге Малой Азии, в самостоятельном Киликийском армянском царстве. В XIII в. здесь работал крупнейший армянский миниатюрист Торос Рослин. В основе киликийской школы — приемы, разработанные в коренной Армении, однако они встречались здесь с многообразными влияниями, как восточными, так и западными. Ар-

мянские монастыри и колонии существовали также в Крыму, в Италии и других странах, где традиции армянского книгописания порой своеобразно переплетались с местными<sup>4</sup>.

Грузия, как и Армения, принимает христианство в IV в., а от V в. дошли до нас древнейшие надписи на грузинском языке. V–VI вв. датируются фрагменты самых ранних грузинских рукописей, сохранившиеся в виде палимпсестов, под слоем более позднего текста.

Происхождение грузинского алфавита остается до сих пор неясным. Развитие же письма шло, как и всюду, от конструктивной и статичной маюскульной формы — «асотамвури» — к более подвижным и быстрым минускульным. Древнейшие грузинские рукописи написаны прямым и крупным письмом с широким пластичным нажимом. У него четкий ритм вертикалей и широких скруглений, слова не разделены, некрупные, ничем не украшенные инициалы слегка выдвинуты из столбца влево. Для заголовков и значков, ставившихся в конце разделов, применялась киноварь, в древнейших памятниках очень скупое, а со временем все больше. Заголовки в ранних рукописях писались иногда мельче, чем основной текст (прием, заимствованный, по-видимому, из Византии).

От конца IX и от X вв. дошли до нас древнейшие иллюминированные грузинские рукописи с монументально-плоскостными и графичными, ярко раскрашенными миниатюрами (Адишское Евангелие, 897 г.). Наряду с фигурами евангелистов, восходящими к ближневосточной иконографии, они украшаются также декоративными арками на тонких колонках, между которыми вписываются таблицы канонов.

Со второй половины IX в. письмо становится более сжатым, несколько угловатым. Но ритм письма остается спокойным и монументальным, страница решается строго, без выделений и украшений. Конец главы иногда сводится на нет «косынкой» — укорачивающимися строками. С XI в. рукописи обогащаются заставками и другими украшениями. В миниатюрах, написанных живописно-пластическим многослойным письмом, и в орнаментике господствует византийская традиция, широко применяются письмо золотом и золотые фоны. Известен ряд грузинских памятников с миниатюрами, исполненными греческими художниками. Но наряду с этим были и рукописи, сохранявшие в миниатюрах местную традицию, более плоскостную и экспрессивно-графичную (1-е Джручское Евангелие, 940 г. и др.).

---

<sup>4</sup> Об армянской рукописной книге см.: *Драмлян И.Р., Корхмязян Э.М.* Художественные сокровища Матенадарана. М., 1976; *Дурново Л.А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979; Матенадаран. Сост. и авторы *Казарян В.О., Манукян С.С.* М., 1991. Книга VI–XIV вв.

Уже в IX в. появляется, а с конца X в. входит в широкое употребление минускульное начертание «нусхури», подвижное и угловатое, большей частью наклонное, с активными выносными элементами у многих знаков. Порожденное стремлением к более быстрому письму, оно внесло в рукописи энергичный живой ритм.

Разнообразно и порой сложно строится композиция страницы и разворота в богатой грузинской рукописи. В Гелатском Евангелии (XII в.) небольшие миниатюры на золотом фоне помещены среди текста «в оборку» со сдвигом к правому полю. На богато украшенных листах 2-го Джручского Евангелия (XII в.) рамку миниатюры прорывает, влетая на ее золотой пласт с широких полей, вереница ангелов. Такие тенденции к выходу изображения за рамку миниатюры в открытое пространство книги есть и в других композициях.

Наряду с живописной византийской традицией некоторое воздействие на грузинскую книгу оказывает и близость мусульманского Востока. Такова замечательная рукопись астрономического трактата (1198 г.) с тончайше очерченными изысканно линейными и почти орнаментальными изображениями знаков зодиака. Национальная линейно-графическая тенденция грузинской миниатюры получает здесь мощный импульс извне. Впоследствии — в XV–XVIII вв. — это восточное изысканно-орнаментальное влияние проявится гораздо сильнее — в характерной плоскостности миниатюр, в симметричных композициях («Поднесение даров Соломону» в Псалтири XV в.) и особенно в широких орнаментальных бордюрах вокруг текстовых страниц, нередко золотых по белому или синему фону. Бордюр изготовлялся нередко специальным мастером отдельно от рукописи и затем клеивался в нее. Тонкостью и орнаментальным изяществом отличается и письмо поздних рукописей — «мхедрули», развившееся к XIV в. из канцелярской скорописи. Оно легло в основу и современного грузинского письма, а также типографского шрифта.

Уже с X в. с пергаменом начинает в Грузии соперничать бумага, ввозившаяся до XV в. из стран Востока, а позднее — большей частью из Италии. Применение бумаги способствовало удешевлению и более широкому распространению рукописной книги. Между тем богато украшенная рукопись была и продолжала оставаться драгоценностью. Богослужебные экземпляры с давних времен получали чеканные серебряные оклады, большей частью с изображением распятия в высоком, нередко весьма виртуозном рельефе<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> О грузинской рукописной книге см.: *Амиранашвили Ш.Я.* Грузинская миниатюра. М., 1966; *Шмерлинг Р.О.* Художественное оформление грузинской рукописной книги IX–XI вв. Тбилиси, 1967. Ч. 1; Ч. 2; *Грузинские рукописи: Альбом/Текст* Е. Мачевариани. Тбилиси, 1970.

После середины IX в. греческий монах Кирилл (в миру — Константин Философ), миссионерствовавший в Моравии, создал для славян азбуку и вместе со своим братом Мефодием начал перевод богослужебных книг. Ученики их принесли славянскую азбуку и книги в принявшую тогда же христианство Болгарию. О том, какую именно из двух древнеславянских азбук — глаголицу или кириллицу — создал Кирилл, до сих пор спорят, однако древнейшие из сохранившихся болгарских рукописей (они относятся ко второй половине X в.) написаны глаголицей. Ее знаки имеют довольно вычурный рисунок, далекий от известных тогда форм западноевропейского и ближневосточного письма. По мнению одного из исследователей, «ее облик вызывает ассоциации скорее с эфиопским письмом»<sup>6</sup>. Но сходство с этой экзотической азбукой у глаголицы — не в конкретном рисунке знаков, а только в ритме. Среди широких, устойчивых букв глаголицы многие симметричны и потому динамическое начало выражено в глаголическом письме слабо. Замедляют ритм и усложненный рисунок знаков, многочисленные замкнутые петли, их составляющие. Сложные буквы четко разделены, замкнуты, а слова в строке слиты. Общий облик глаголической страницы статичный и в то же время беспокойный, как бы вибрирующий.

Уже с XI в. глаголица энергично вытесняется в Болгарии другой славянской азбукой — кириллицей, происходящей непосредственно от греческого унциала. Большинство ее букв точно повторяли греческие, добавились лишь необходимые знаки для отсутствующих в греческом языке звуков славянской речи. Выработанный таким образом монументальный, тщательно-медлительный почерк с четкими раздельно стоящими знаками получил название «устав».

Что касается глаголицы, то она в Болгарии вышла после XI в. из употребления. Но еще довольно долго сохранялась (в несколько измененной, «угловатой» форме) в хорватской книге, где дожила до начала книгопечатания и успела получить наборную форму.

Устав придал страницам болгарской книги первых веков ее существования, а также и воспринявшей его древнейшей русской книге величественно-медленный ритм, пластичность и предметность, наконец, определенное сходство с византийскими рукописями несколько более раннего периода (потому что распространившийся к этому времени греческий минускул на славянское письмо не повлиял). Отличался от византийского и орнаменталь-

<sup>6</sup> Дирингер Д. Алфавит. М., 1963. С. 557.

ный убор ранних болгарских рукописей. Он проще, грубее, лишен изысканной ювелирности греческих образцов. В нем преобладает тяжеловатая пластичность тугих плетенок. Неровные, грубовато нарисованные часто еще неловким пером, не вполне симметричные, они зато несут в себе несколько варварскую экспрессивность.

Впрочем, были, видимо, и книги более близкие к византийским образцам, более «столичные» по стилю, богатые и мастерские. Судить о них мы можем отчасти по древнейшим русским рукописям XI в., которые восходят к болгарским прототипам — Остромирову Евангелию (1056—1057 гг.) и Изборнику Святослава (1073 г.). Обе книги относятся к числу богатых и парадных, они очень тщательно написаны великолепным уставом и щедро украшены фронтисписами и миниатюрами, заставками и инициалами. В орнаментах и миниатюрах широко использовано золото; цветочный орнамент в геометрических заставках близок к византийскому. В сложных фигурных рамках миниатюр с несколько плоскостными изображениями евангелистов, в их заорнаментированных пестрых фонах ощутимо стремление к некоторой вычурности и декоративному богатству. Измельченной и сложной орнаментальностью отличаются и фронтисписы Изборника Святослава, воспроизводящие довольно условно очертания увенчанных крестами храмов, под сводами которых изображены группы святых, по-видимому, авторов включенных в Изборник текстов. Такого рода орнаментально-схематические изображения храма, большей частью обрамляющие миниатюру (персонажи которой мыслятся находящимися внутри церкви), встречаются затем в нескольких богатых древнерусских рукописях XII—XV вв. Еще одна миниатюра Изборника Святослава передает на фоне чистого пергамена групповой портрет княжеской семьи, мотив редкий в славянской книге. Можно отметить лишь изображения семьи болгарского царя Ивана Александра в написанном для него и украшенном в византийских традициях великолепном Евангелии 1356 г.

Однако, как уже было сказано, ювелирная отточенность формы и парадное великолепие византийских памятников большинству дошедших до нас болгарских рукописей несвойственно. Преобладают средние форматы, очень больших книг немного. Впечатление от них, при всей нарядности некоторых орнаментальных заставок и инициалов, более деловое и будничное. Устав в них не столь тщателен, сохраняет живой ритм пишущей руки. Красный цвет широко входит не только в украшения, но и в текст для разного рода выделений и богослужебных помет.

Любимым мотивом орнаментов в заставках и инициалах остается на протяжении столетий плетенка, лишь изредка уступаю-

щая место «нововизантийским» цветам и розеткам в кругах. Впрочем, стилистика этой орнаментации со временем меняется. Уже в некоторых памятниках X в. намечаются элементы тератологического (т.е. «чудовищного») стиля, где тугое плетение усложняется элементами звериных форм, фантастическими чудовищами, частью сросшимися, а частью переплетенными друг с другом своими хвостами, шеями и крыльями. Расцвет этого стиля пришелся в Болгарии на XIII в., а с XII в. подобные изображения проникают и в Древнюю Русь, где начинают широко применяться в XIII—

XIV вв. более всего в Новгороде и Пскове, но также и в других центрах русского книгописания.

Запутанные в тугие узлы, напряженные и беспокойные, таинственно оживающие змеиными, птичьими, звериными и, наконец, человеческими фигурами и головами переплетения белых и цветных ремней или лент, которые расцвели на страницах многочисленных рукописей юго-востока и востока Европы, заставляют вспомнить подобные же мотивы, развившиеся несколькими столетиями раньше на ее крайнем западе — в Ирландии. По-видимому, здесь не могло быть прямых связей и влияний, а было некоторое совпадение стадий культурного развития и общие, еще варварские, мифологические корни.

Как же сочетается тератологическая плетенка с четким и пластичным уставным письмом литургических рукописей, а главное, с миниатюрами, сохраняющими при некоторой уплощенности формы строгую византийскую иконографию? Очевидно, создатели древнерусских книг XIII—XIV вв. не ощущали в этих соединениях никакого стилизового противоречия. Нередко в очертаниях многоглавой, увенчанной крестами церкви они вписывали на цветном фоне кишашее чудовищами переплетение ремней, а в него, в подобие клиевидной нишки, — фигуру евангелиста.

Другой тип плетеного орнамента, называемый балканским, появился в рукописных книгах Болгарии и Сербии в конце XIII —

начале XIV вв., а во второй половине XIV в. широко вошел и в русские рукописи. В нем не было ни запутанных узлов, ни варварской экспрессии тератологического стиля. У балканского орнамента строгая геометрическая основа, узор создается переплетением лент в форме правильных окружностей, прямых или восьмиугольников. Между лентами фон закрашивается в контрастные яркие цвета и украшается белыми пятнышками — «жемчужинами». Нарядные и симметричные, несколько напоминающие вышивку, узоры заставок балканского стиля заполняют обычно правильный прямоугольник с процветшими углами, как бы растягивающими цветную салфеточку по листу рукописи. В Болгарии этот тип орнаментации книги продолжал развиваться, постепенно обогащаясь и изощряясь на протяжении XV—XVII вв.

На рубеже XIV—XV вв. приходит в древнерусскую книгу новая волна византийского влияния, воплотившаяся ярче всего в нескольких богатейших и виртуозно исполненных рукописях московского происхождения. Это книги большого формата, написанные прекрасным крупным уставом и богато украшенные. Евангелие Федора Кошки и Евангелие Московского Успенского собора сохранили и современные самим книгам драгоценные ювелирные оклады. Характерным новым мотивом украшения стали в этих двух книгах и в третьей, Евангелии Хитрово, яркие и крупные звериные инициалы совершенно иного типа, чем уже привычные тератологические. Свивающиеся кольцами пятнистые змеи и драконы, хищные кривоклювые птицы не сплетаются в плоскостную нерасчленимую вязь ремней, выписаны пластично и сочно. Их движениям придана убедительная, неожиданно живая экспрессия. В заставки же вернулся характерный византийский орнамент с цветочными мотивами в геометрически четких обрамлениях.

Новые черты есть и в миниатюрах, имеющих в двух последних рукописях, — в пластичных, по-фресковому монументальных, несмотря на небольшой размер, фигурах апостолов и особенно в их символах, написанных здесь по золотому фону крупно, на особых листах и в круговых обрамлениях. Особенно выразителен ангел — символ евангелиста Матфея в Евангелии Хитрово, величавая и одновременно нежная фигура в трепещущих тканях, парящая в своем золотом круге. Некоторые исследователи склонны были предположить здесь руку Андрея Рублева или по крайней мере близкого к нему мастера.

К византийской традиции восходит и одна из красивейших древнерусских лицевых (т.е. иллюстрированных) рукописей — Киевская псалтирь (1397г.). Бесчисленные изображения на ее широких полях передают по обычаю не прямой смысл библейского

Евангелие Кошки. Москва, 90-е гг. XIV в. Письмо — устав.

текста, а его богословские истолкования. Для лучшего понимания многие из них соединены киноварными тонкими линиями с соответствующими строками текста. Киноварью же мелко выписаны над каждым имена персонажей. Особенное, пожалуй, парадоксаль-



ное изящество придает этим страницам то обстоятельство, что тончайшие, легкие миниатюры, заимствованные, видимо, из небольшой по формату и написанной тонким минускулом греческой рукописи, легли здесь на страницы монументального тома и оттеняются массивным, крупным уставом<sup>7</sup>.

Общий облик древнерусской книги на протяжении XV в. заметно меняется, становится менее монументальным, получает более живой ритм и новые декоративные качества. Сменяется материал — взамен пергамена используют бумагу, более тонкую и легкую, слегка впитывающую чернила и краски. У бумажной страницы иная, более мягкая фактура, чем у пергаменной. Медленный устав постепенно вытесняется новым типом письма — полууставом, появившимся у южных славян в конце XIII в., а на Руси — после середины XIV в. Это письмо более свободное, легкое и быстрое, знаки его не столь массивны и имеют небольшой наклон. Появляется большое количество сокращений и надстрочных знаков. С полууставом приходят поэтому иное ощущение страницы, более подвижный ритм. Наконец, для украшения начальных строк всего текста или его больших частей начинает применяться декоративное письмо — вязь, сложное сплетение букв, имеющих нередко общие вертикальные матчи. Происхождение вязи — византийское, но она развилась и расцвела именно в славянском алфавите, где букв с вертикальными матчами гораздо больше, чем в греческом. Писалась строчка вязи обычно киноварью, знаки в ней не только сливались, но и резко вытягивались вверх, от века к веку все сильнее образуя слитную полосу со сложным орнаментальным ритмом, порой с трудом читаемую. Вместе с орнаментальными заставками неовизантийского или балканского стилей красная полоса вязи усиливала декоративность начальных страниц, узорчатость и богатство всей книги. Фактурой и цветом обогащают рукописи и некоторые их как будто бы чисто технические детали. Таковы «завесы» — предохранительные прокладки, защищавшие листовые миниатюры некоторых богатых книг. Они вырезались из цветной тафты и вклеивались в прорезанное в бумажном листе окошко.

К концу XV в. с усилением международных культурных связей проявляются в древнерусской книге и некоторые западноевропейские влияния. Возникает новый вид орнамента, который широко распространится в следующем столетии. Его называют «старопечатным» и связывают его происхождение с появлением на Руси

---

<sup>7</sup> См.: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XVI вв. М., 1980. С. 96.

западных книг с их одноцветной суховато гравированной орнаментикой, печатных листов с декоративными алфавитами и тонкими орнаментальными гравюрами на меди. Обогащенные в древнерусских рукописях подкраской, здесь густо переплетались тугие спирали растительных стеблей и вычурные, изящно дробные, изрезанные листы аканта. Родившийся из декоративной гравюры и очень для нее органичный этот декоративный язык вскоре будет возвращен в печатную книгу и определит характер украшения первпечатных изданий на Руси.

Книгопечатание пришло в Москву со столетним запозданием — лишь в середине XVI в. Однако с его утверждением не была прервана рукописная традиция. Почти до конца XVII в. печатались лишь богослужебные, наиболее массовые тогда, книги, между тем как широко развившаяся светская литература оставалась рукописной.

Как раз к середине XVI в. относятся грандиозные по широте охвата материала и по объему книгописные начинания. Митрополит Макарий составляет двенадцатитомный (по тому на каждый месяц) свод текстов для чтения на каждый день, включающий жития святых и религиозно-поучительные сочинения — «Великие Четьи Минеи». Уже сам колоссальный объем этих книг, претендовавших на то, чтобы объединить и исчерпать всю предназначенную для повседневного чтения литературу, придавал монументальность этим тщательно выполненным на прекрасной бумаге фолиантам, потребовавшим двух десятков лет коллективной работы многих писцов. Отдельные сочинения в этих книгах были к тому же иллюстрированы.

Еще более грандиозным был замысел Лицевого (т.е. иллюстрированного) летописного свода, от которого дошло до нас десять колоссальных томов. «Это первая русская книга, на страницах которой иллюстрации занимают больше места, чем текст», — пишет исследователь<sup>8</sup>. По обычаю летопись начиналась от Адама и первые тома свода посвящены повествованию о событиях библейских, троянской войне, затем событиям, отраженным в известных на Руси византийских хрониках. На многочисленных миниатюрах (всего в своде их более 16 000!) события эти предстают едва отличимыми от тех, что представлены в последующих, собственно русских томах летописи. Костюмы, архитектуру, предметы быта средневековые миниатюристы изображали такими, какими они видели вокруг себя.

Лицевой летописный свод дал русским художникам тысячи новых сюжетов, не имевших канонической иконографии, гос-

---

<sup>8</sup> Розов Н. Н. Русская рукописная книга. Л., 1971. С. 58.

подствовавшей в миниатюрах богослужебных книг. Иллюстрированные хроники бывали на Руси и раньше, однако нечасто. До нас дошли всего две такие рукописи — перевод византийской хроники Георгия Амартола (XIV в.) и так называемая Радзивилловская или Кенигсбергская летопись (XV в.) с миниатюрами, восходящими в обоих случаях к более ранним образцам. Напротив, Лицевой летописный свод иллюстрировался заново и ставил перед миниатюристами непривычные задачи организации изобразительного повествования.

Вся плоскость миниатюры переполнена людьми и кипит действием, расчлененным в уплощенной перспективе листа на несколько планов, изображающих нередко различные моменты события. Миниатюрист не боится при этом повторить дважды и трижды одни и те же персонажи. При этом он не стремится к индивидуализации лиц, изображая всех сходным приемом и выделяя главных героев лишь одеждой и аксессуарами. Фигуры людей традиционно укрупнены по отношению к окружающим предметам и архитектуре, люди и повествовательные значимые детали вытесняют из миниатюры «пустоту», свободное пространство.

Но есть в лицевом летописном своде сюжеты, непосредственно связанные с явлениями природы, и они ставили перед иллюстратором непривычные для средневекового человека чисто пейзажные задачи. Такова засуха с ее смелыми красными мазками выгоревших хлебов под колючими лучами солнца, изображенного по традиции с человеческим лицом; таковы и дожди, серой пеленой рушащиеся на Новгород, на Волхов, несущий бревна и плоты, и на пустынный заросший травой берег переднего плана.

Последние два тома свода посвящены событиям, современным летописцу, бурному царствованию Ивана Грозного. Здесь на уже готовых, иллюстрированных страницах сохранился след политической переоценки только что записанных событий — скорописная правка текста. Очевидно, она предполагала так и не выполненную переписку не удовлетворивших редактора-заказчика страниц.

Повествовательное начало, внесенное в древнерусскую миниатюру Лицевым летописным сводом, отвечало, очевидно, потребностям времени. Сходные черты можно отметить и в стилистически близких к своду миниатюрах многочисленных в это время рукописных житий русских святых.

Новые черты, наметившиеся в рукописной книге на Руси в XVI в., отчетливее выявляют себя в следующем столетии, во многих отношениях переходном для русской культуры. Заметнее и многообразнее проявляются западноевропейские влияния, особенно к концу века. В «Титулярнике», составленном в 1672–1673 гг. в По-

сольском приказе, наряду с портретами (большей частью фантастическими) русских князей содержатся тщательно и умело скопированные с гравюр портреты и гербы всех европейских государей — образцы совершенно новой для Руси графической манеры. В чужеземных приемах иллюстрировались созданные там же переводные «Книга о сивиллах» — с 12 миниатюрами, сделанными маслом на холсте, и «Книга Хрисмологион». В Посольском же приказе в те же годы была создана «Книга об избрании на царство Михаила Федоровича» — уже исторический в то время памятник утверждению новой династии. В ней более 20 переложенных малиновой тафтой, раскрашенных и тронутых золотом рисунков. События, в которых участвуют огромные массы людей, изображены с небывалой для средневековой Руси конкретностью, вписаны в весьма достоверно и подробно переданные городские пространства Москвы и Костромы с тщательно воспроизведенной архитектурой исторических зданий.

Все более конкретные изображения архитектуры и быта наполняют и миниатюры житийных рукописей XVII в. Однако XVII в. знает и любит также вполне фантастические нагромождения в миниатюре архитектурных декораций, в которых все отчетливее проступают заимствованные из привозных гравюр мотивы западноевропейского стиля барокко.

В орнаментике пышная декоративность старопечатного стиля нарастает одновременно со стремлением к конкретности. Появляются рамки из реальных, узнаваемых, лишь слегка стилизованных цветов. Вязь заглавий вытягивается в сплошной, еле прочитываемый частокол частых и длинных вертикальных мачт. В книжное письмо, иногда и в богато украшенные книги наряду с традиционно книжным полууставом проникает скоропись, решительно меняя весь облик книжной страницы. Это выработанный в канцелярском письмоводстве курсивный слитный почерк с эффектными плавными и широкими росчерками, далеко выбрасываемыми за линию строки.

Традиции древнерусской рукописной книжной культуры получили некоторое продолжение и в следующие века, когда печатная книга уже полностью возобладала в русской культуре. Сознательными и энергичными хранителями этих традиций были старообрядцы. В их среде продолжали переписываться тщательным полууставом, украшаться киноварной вязью, орнаментами, восходящими к книгам XVII в., и иллюстрироваться, обычно в несколько лубочно-наивном стиле, как старые церковные книги, так и разного рода нравоучительные и полемические сочинения.

Еще в 60-х годах нашего века сибирские археографы обнаружили в горных ущельях действующие скриптории, где книги переписывались, украшались и переплетались теми же способами и с помощью таких же инструментов, как и тремя столетиями раньше<sup>9</sup>.

## Глава 5

# Искусство книги народов Востока

### I

В первой трети VII в. в Аравии зарождается новая религия — ислам. И на протяжении нескольких последующих столетий арабские и иные завоевания распространяют его на необъятные пространства Азии, Северной Африки, юга Европы, превращая в одну из великих мировых религий. В мусульманскую культуру внесли свой вклад многие народы. Но, сохраняя известные региональные особенности, она все же образовала чрезвычайно прочное единство, в частности и в области книги. Основу его составляет арабское письмо (усвоенное затем также персидской и тюркскими письменностями) и в основном общие для всех мусульманских стран декоративные и изобразительные принципы.

Мусульманская книга сразу же возникла в уже привычной для Ближнего Востока форме кодекса, конструкция которого была к тому времени вполне выработана. Материалом служил сперва пергамен, затем, значительно раньше, чем в Европе, он был вытеснен бумагой. Новый материал распространялся с Дальнего Востока, и на восточной окраине мусульманского мира, в Средней Азии, бумага начала применяться раньше, чем в его центральных областях. По-видимому, уже в VII—VIII вв. бумагу делали в Самарканде, затем центрами ее производства стали Бухара и Герат. Среднеазиатская бумага отличалась высоким качеством. Высший ее сорт изготовлялся из шелковых оческов, второй (толстый и плотный) — пополам с коноплей, третий — из хлопка. Бумагу проклеивали, нередко клеем, специально окрашенным в нежные тона — розовый, желтый, голубой, зеленый, оливковый. Затем ее ложили раковинной.

Направление арабского письма — справа налево, и потому мусульманская книга имеет динамику, обратную европейской,

---

<sup>9</sup> См.: *Покровский Н.Н.* Путешествие за редкими книгами. М., 1988.

лежит корешком вправо и открывается, в нашем представлении, «с конца». Такая противоположная направленность в пределах симметрично построенной структуры кодекса с трудом ощущается «европейски» поставленным глазом.

Само арабское письмо имеет ряд особенностей, существенно отражающихся на облике строки и целой страницы. Прежде всего — обилие диакритических знаков, позволяющих различать схожие в написании буквы или обозначающих отсутствующие в арабском алфавите краткие гласные. Знаки эти употребляются в письме выборочно, чаще всего не полностью. Вторая особенность — связанное написание букв. Характер связки влияет на рисунок знака, и потому у арабской буквы разные начертания для начала, середины и конца слова. Заметим, что отсутствие гласных, заменяемых подстрочными и надстрочными значками, делает арабское письмо очень емким, позволяя вмещать в один том обширные сочинения или сборники.

Богатые рукописи порой роскошно и сложно украшались, но главным, а в огромном большинстве случаев и единственным их украшением было само письмо. Бумага и буквы, по мнению мусульманских богословов, были созданы Аллахом для записи Корана и других благочестивых текстов и требуют соответствующего уважения. Даже и то, что те же буквы можно употреблять на пользу зла и неверия, этого не отменяет: ведь созданы они — с первой целью. С письмом, с буквами связаны на Востоке и разного рода магические представления<sup>1</sup>.

Каллиграфия почиталась на всем мусульманском Востоке высочайшим искусством, уровень ее качества придирчиво оценивался, а лучшие мастера пользовались славой у современников и потомков. Искусству письма посвящались специальные трактаты, составлявшиеся большей частью признанными мастерами. Эстетически-чувственное восприятие письменных знаков доходило до того, что они превращались в характерные символы арабской любовной лирики. Так, локон на виске возлюбленной напоминает поэту формы некоторых букв, а родинка на ее щеке — диакритическую точку. Лигатуры же превращаются в олицетворение любовного союза:

Я грезил, что ты обнимаешь меня,  
Как «лам» на письме обнимает «алиф»<sup>2</sup>.

«Лам» и «алиф» — названия арабских букв.

---

<sup>1</sup> Роузенгал Ф. Функциональное значение арабской графики//Арабская средневековая культура и литература. М., 1978. С. 150—152.

<sup>2</sup> Там же. С. 155.

Два типа арабского письма — уставное «куфи» и курсивное «наски» — разделились уже в ранние времена существования этой письменности. Почерком куфи исполнены ранние списки Корана, что и стало уже с середины VIII в. единственным назначением этого монументального письма. Куфические буквы строги и угловаты, в основном прямолинейны, выписывались четко и твердо. Употребление «куфи» в последующие века еще более сокращается, в основном оно применяется вне книги — на монетах, в монументальных архитектурных надписях, а в рукописях — для выделения заголовков и начальной посвяtitельной фразы — «Во имя Аллаха милостивого и милосердного». Его строгий рисунок подвергся чисто декоративному усложнению («цветущий куфи»).

На смену куфическому письму приходят почерковые стили так называемой классической шестерки. Все они — разновидности криволинейного курсивного письма. У каждого из этих почерков была своя сфера применения — для разных видов литературы или в деловом и бытовом письме. Несмотря на динамическую криволинейность начертаний, форма знаков в каждом из этих каллиграфических стилей письма была строго отработана, а их пропорции приведены в четкую математическую систему. Это относится и к более поздним разновидностям курсивного почерка, возникавшим уже не на арабской, а на персидской почве. Впрочем, наряду с каллиграфией существовали и небрежные почерки, способные, по словам одного из исследователей, «вызвать отчаяние у самых искусственных арабистов из-за трудности их прочтения»<sup>3</sup>.

Курсивный характер основных книжных почерков этого письма, их динамичная пластика не должны вводить в заблуждение: каллиграфическое арабское письмо было медленным. Желанная для придирчивых знатоков и ценителей красота и отточенность знаков достигалась не только привычкой, постановкой руки, но и непрерывным вниманием пишущего к оттенкам их начертаний, к соотношениям размеров отдельных букв, к тому, чтобы повторяющиеся знаки были совершенно одинаковыми.

Вот характерный разговор бухарского хана Абдал-азиза (XVII в.) со своим придворным каллиграфом Хаджи Ядгаром:

— Хаджи, сколько можно переписать за день из того, что ты пишешь?

— Если я постараюсь, то за день перепишу десять двойных стихов (т.е. десять строк).

— Я слышал, что на Дальнем Востоке в течение сорока лет делают одну фарфоровую чашку и сотню за один день — в Багдаде. Какова

---

<sup>3</sup> Халидов А.Б. Рукописная книга в арабской культуре//Рукописная книга в культуре народов Востока. М., 1987. Кн. 1. С. 290.

цена тех и других, ты, несомненно, представляешь. Так же и в этом искусстве. Ты каллиграф у нас, и мы тебе приказали переписать эту книгу; если за день будет переписано десять двойных стихов, то какое изящество может быть в таком почерке? Если хватит терпения, пиши только два двойных стиха, а то и один. Хаджи Ядгар закончил переписку книги, о которой шла речь, — дивана (сборника стихов) Ха-физа через семь лет<sup>4</sup>.

Структура книжной страницы и разворота в арабописьменной книге чрезвычайно разнообразна и богата вариантами: от простейшего (со сплошным и густым текстом в один столбец) до весьма сложных. Изысканно декоративен, например, текст, разделенный на несколько столбцов тонкими линиями и вписанный в фигурные, различной геометрической формы рамки. Красота строго геометрических форм весьма ценится мусульманской эстетикой. При всей прямой орнаментальности украшенной страницы она четко организована геометрической схемой членений и очертаний. Текст с украшениями может вписываться в прямоугольник или в круг, разделенный пополам корешковым сгибом. Он расчленяется на сложную систему узких столбцов и пересекающих их более широких вставок, порой очень изобретательно и разнообразно.

В таких украшенных рукописях отчетливо видно, что ощущение поверхности страницы в мусульманской культуре существенно иное, чем в европейской традиции. Можно сказать, что оно не столько архитектурное или пластическое, сколько орнаментально-ковровое. В нарядных обрамлениях начальных страниц книги горизонтальная ось нередко выделена наряду с вертикальной (последняя совпадает с корешковым сгибом разворота). И симметрия относительно горизонтальной оси не менее строга, чем вертикальная. Благодаря этому отчасти пропадает столь естественный для европейской книги архитектурный вертикализм страницы (вспомним характерные рамки в виде арок на колоннах). Страница мусульманской книги воспринимается скорее как горизонтальная, «лежачая» плоскость.

Именно поэтому строки текста могут идти по ней не только по горизонтали, но и вкось. Так писались на полях примечания к тексту, а иной раз и самостоятельные, независимые от основного текста сочинения. Встречаются, пусть нечасто, декоративно построенные страницы, где строки идут чередуясь по горизонтали и вкось, заключенные в линейную сетку с орнаментальным заполнением свободных треугольников между строками. Бывали и дру-

---

<sup>4</sup> Семенов А.А. Гератская художественная рукопись эпохи Навои и ее творцы// Алишер Навои. М.—Л., 1946. С. 154.



гие формы декоративной игры разнонаправленными строками, заполняющими лист своего рода буквенным орнаментом. Наконец, применялись и каллиграммы — тексты в форме кувшинов, рыб, змей или птиц. По сообщению Кази Ахмада, автора известного каллиграфического трактата, этот декоративный прием изобретен в Герате в XVI в.

В ранних книгах текст писался слитно, заглавия частей не выделялись. Стихи разделялись золотыми или цветными кружочками. Группы в 5—10 стихов, после которых следует передышка чтеца, разделены розеткой, или медальоном, чья форма сложилась к XII в. Постепенно членения выявляются яснее, заглавия сур Корана пишутся на свободном пробеле. Короткий заголовок мог растягиваться путем удлинения горизонталей в буквах. Заголовки выделяются более крупным почерком или надчеркиванием цветными (чаще красными) чернилами, иногда и тем и другим.

Если самые ранние куфические рукописи украшены лишь монументальной пластичностью самого письма и цветными точками диакритических знаков, то в последующие века вырабатывается и совершенствуется система украшения богатой рукописи. Ее открывает обычно унван — куполообразная орнаментальная заставка на обороте первого листа. Изредка он делается в развернутый лист или повторяется дважды. Иногда в него вписано заглавие сочинения. Со временем складывается система нарядного орнаментального оформления богатой рукописи, появляются все новые декоративные приемы вроде обрызгивания страницы золотой пылью, вклеивания листочков с текстом в окошки, прорезанные в цветных листах, образующих поля, покрываемые, кроме того, кружевным орнаментом, и т.д. Выполняют эту работу во времена расцвета декоративной культуры мусульманских стран специальные мастера — орнаменталисты, уборщики рукописей. Они обводят готовый текст каллиграфа цветными линейными рамками, выпускают на поля декорируемых начальных разворотов сложный ковровый узор. Иногда мелкий орнамент проникает между строк текста, для чего строки обводятся, отделяясь от фона, волнистой рамкой.

Не менее изысканно и сложно орнаментуются переплеты и форзацы. Мусульманский переплет имеет обычно клапан, прикрывающий обрез и заходящий на верхнюю крышку. Корешок у него плоский, он имеет сверху и снизу язычки, за которые книгу снимают с полки. Обрезы книги — вровень с краями крышек. Обрезы могут украшаться крапом или узором. Как и весь книжный декор, украшение переплетов обогащается постепенно. Ранние арабские образцы сравнительно просты и украшены лишь несложным геометрическим тисненым узором. Позднее появляются золотое тис-

Диоскорид. Фармакология.  
Миниатюра из арабской рукописи 1224 г.

нение, мозаика из цветной кожи, сложные орнаменты, золотой крап, роспись по лаку (иногда — пейзажного характера).

Мусульманские богословы неодобрительно относились к изобразительному искусству, хотя прямого запрета на него религиозные догмы не содержат. Во всяком случае, ни Коран, ни другая религиозная литература никогда не иллюстрировались, хотя могли очень богато украшаться. Вся книжная миниатюра носила на мусульманском Востоке светский характер. Иллюстрировались эпические поэмы, исторические сочинения, использовались рисунки и в разнообразной широко развитой математической, естественно-научной, технической литературе.

Неуклюжие, головастые, распластанные на плоскости персонажи ранних (до XV в.) миниатюр со временем сменяются более стройными и подвижными. Вырабатываются характерное изящество поз, выразительность жестов. Складываются приемы композиции многофигурных сцен с развитым сюжетом и своеобразной пространственной организацией, с тщательно разработанным пейзажным или архитектурным фоном. При этом миниатюрист избе-

Фирдоуси. Шахнаме. Миниатюра из персидской  
рукописи 1425–1435 гг.

гает передачи глубины пространства, разворачивающегося по плоскости снизу вверх, но без сокращения размеров удаленных фигур. Он знает ракурсы, но применяет их весьма непоследовательно, предпочитает по возможности распластывать на листе, совмещать с ним как вертикальные поверхности стен, так и горизонтальные плоскости ковра или мощеного пола. Характерно пристрастие к изображению шестигранных башен или беседок, сбивающих четкость пространственного ракурсного построения. Изображение интерьера, как и в европейском средневековье, нередко слито с внешним пространством, свободно перетекает в него.

Изобразительная техника миниатюры всеми средствами подчеркивает декоративную поверхность листа, придает ей почти орнаментальную ковровую плотность и цельность. Так, орнаментальна в пейзажных сценах трактовка земли, на которой ритмически расположенные растения приобретают характер почти текстильного

узора. Тем более активны все искусственные орнаменты стен, ковров, тканей, переполняющие многие композиции. Плоскостно-декоративна трактовка цвета, контрасты ярких и плотных красочных пятен, равномерно заполняющих гибкие контуры рисунка.

Такая плоскостность ослабляет значение рамы или иным способом обозначенной границы изобразительной поверхности. Рамки свободно нарушаются частями изобразительной композиции, выступающими в поле. Строки текста могут располагаться внутри миниатюры, в прямоугольных или иной формы «окошках», иногда согласованных с архитектурной декорацией фона. Границы между изобразительным полем и текстом, расположенным над или под миниатюрой, получают нередко произвольную форму — уступчатую или косую. Архитектура книжной полосы гораздо менее строга, чем европейская.

Однако декоративная плоскостность не делает миниатюру статичной. Она знает бурные сцены охот и битв, многолюдные сложно организованные придворные церемонии. К XVI в. особенно утончаются детали рисунка, небольшой лист оказывается способным вместить множество разнообразных фигур, отчетливо охарактеризованных позыми, одеждой, жестом.

Лишь в XVII в. эта тонкость начнет уже оборачиваться некоторой сухостью, сюжеты упрощаются, динамика гаснет. Это уже начало конца мусульманской рукописной традиции. Но ее увядание будет долгим, она переживет и XVIII в. и все XIX столетие.

## II

К концу I тысячелетия н.э. значительно увеличивается число рукописей, собираемых в библиотеках Китая. Иные из них заказывались и переписывались для распространения в десятках и даже сотнях экземпляров. И трудились над выполнением таких заказов десятки переписчиков. Появилась потребность в более быстром и простом способе размножения наиболее популярных текстов. Таким способом стала ксилография.

Точная дата начала книгопечатания в Китае неизвестна. Неясные упоминания о текстах, вырезавшихся на дереве или свинце, дошли до нас от очень ранних времен (VI—VIII вв.). Китайцы в I тысячелетии до н.э. широко применяли печати, знали технику эстампажа — получения отпечатков на бумаге с плоского каменного рельефа. В середине VIII в. в Японии в связи с эпидемией было напечатано миллионным тиражом буддийское заклинание — «дхарани». Такие оттиски — полуметровые бумажные ленты — дошли до нас. Текст их, как

Алмазная сутра. Ксилографическая книга-свиток.  
Китай, Дуньхуан, 868 г.

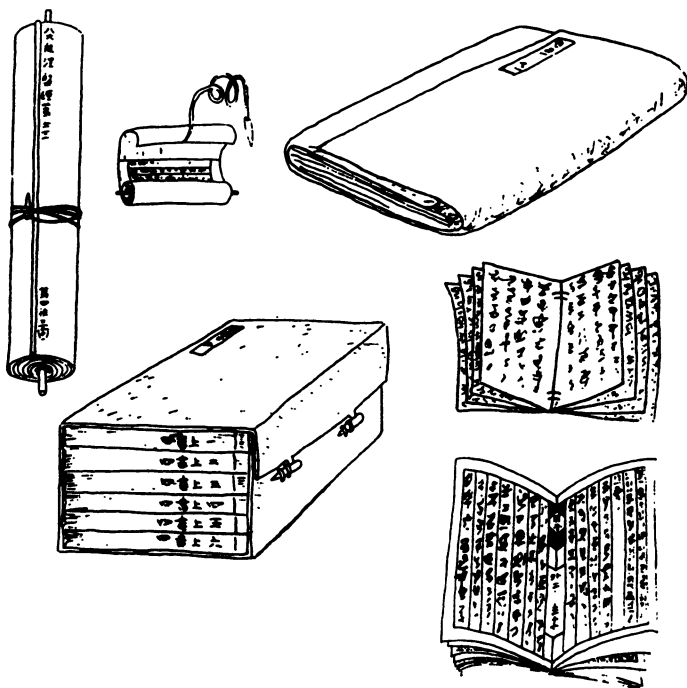
говорят источники, был вырезан на медной доске. Японская культура была в то время под сильнейшим воздействием культуры Китая.

Древнейшая ксилографическая книга, найденная в Дуньхуане, — «Алмазная сутра» — была напечатана в 868 г. Это бумажный свиток, в начале которого помещен гравированный фронтиспис — сложная многофигурная композиция, выполненная гибкой и тонкой линией, без моделировки, но с тщательной детализацией. На гравюре ученик Будды Шарипутра просит учителя рассказать эту сутру. Тот же канонический сюжет повторялся и в позднейших изданиях «Алмазной сутры». Качество этой гравюры, как и передача иероглифов текста, позволяют думать, что эта книга далеко не относится к первым опытам печати и техника ксилографии к этому времени вполне сложилась.

Внешне китайский ксилограф мало отличается от рукописи, так как именно рукопись, по возможности изготовленная хорошим каллиграфом, лежит в его основе. Нередко переписчиком был сам автор текста. «Окончив это собрание стихотворений, я отдал его переписчику. Его почерк оказался таким плохим и банальным, что у меня появилось желание переписать текст самому лично», — говорит в послесловии к своей книге Юэ Кэ, поэт эпохи Сун<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи (X—XIII вв.) М.—Л., 1959. С. 39.



Формы китайской книги.

В других случаях автор мог своим почерком написать для книги предисловие.

Для воспроизведения текста подготовленная деревянная доска размягчалась рисовым клейстером, и на нее лицом вниз накладывалась рукопись. Она оставляла на клейкой доске четкий зеркальный оттиск. Резчик тщательно обрезал все знаки, умея передать тончайшие их особенности. На доску щеткой наносилась тушь, щеткой же притиралась к доске бумага. Китайские печатники получали таким образом до двух тысяч отпечатков в день. Доска сохранялась для следующих изданий и могла служить долго. Сработавшиеся доски могли реставрироваться с заменой износившихся углов. В других случаях наиболее пострадавшие доски заменялись новыми. Наконец, иные книги печатались с досок, подобранных из разрознившихся комплектов. Имена каллиграфов и резчиков отмечались на середине доски, куда приходился сгиб листа.

Примерно в одно время с развитием ксилографской печати создаются и новые формы книги, более удобные для массового

употребления. Появляется книга-гармоника — трансформация обычного свитка, сложенная так, что ее можно листать. Наружные стороны первого и последнего листов, оклеенные цветной бумагой или материей, служили обложкой. Затем оба эти листа — начальный и концевой — стали наклеивать на один лист бумаги двойного размера, который и был обложкой. Этот тип книги назывался «вихревые страницы». Наконец, книги стали собирать из отдельных листов, сложенных вдвое и скрепляемых клеем по сгибу — «книга-бабочка». Поскольку ксилография печаталась на одной стороне листа, в такой книге текстовые развороты чередовались с пустыми. На нижнем обрезе такой книги иногда писали заглавие, т.е. ставили ее на полку корешком вверх. Картонная обложка покрывалась цветным шелком, на нее клеились цветные ярлыки с заглавием. И наконец, сложенный вдвое печатный лист стали закреплять в корешке краями, а не сгибом листа. Белые обороты оставались как бы внутри листаемых страниц. Стопка таких листов прошивалась нитками вместе с передней и задней обложкой, корешок оставался открытым. Эта форма книги закрепились в Китае, Японии и Корее на многие столетия.

Уже в XI в. делаются опыты наборной печати глиняными литерами. Однако для иероглифической письменности Дальнего Востока ксилографский способ воспроизведения оказался более удобным. Позднее наборный шрифт более широко употреблялся в Корее. Сохранялось, параллельно с книгопечатанием, и рукописное размножение книги. Рукопись иногда использовала ксилографически выполненную рамку и разлиновку листа.

Широкий размах книгопечатание получает во времена династии Сун (960—1279 гг.). Предпринимаются грандиозные государственные издания собраний канонических книг сперва конфуцианского, затем буддийского и даосского канона, свода династических историй и других обширных сводных трудов. Все они предпринимались по императорскому указу, готовились специальными комиссиями и продолжались годами. Установилась прочная, вплоть до XX в., традиция большеформатных императорских изданий. Впрочем, факт издания не всегда означал широкое распространение сочинения. Иные из них предназначались лишь для императорских библиотек.

С XII в., с распространением многочисленных монастырских и местных печатен наряду с императорскими, ксилограф в значительной мере вытесняет рукописную книгу.

Особой ветвью той же самой дальневосточной книжной культуры стала японская книга. В основах она исходила от китайской,

у которой заимствовала очень многое — материалы и форму рукописи, инструменты и технику письма, а позднее и ксилографской печати, высокий авторитет каллиграфии как искусства, иероглифическую письменность и сам язык многих, а особенно древнейших своих памятников, наконец, и основу декоративного и изобразительного стиля. Тем не менее ее художественное развитие шло своим путем, то с оглядкой на Китай, то с заметными отклонениями.

Китайская иероглифическая письменность заимствовалась вместе с языком. Лишь впоследствии (VIII в.) ее стали приспособлять к собственному языку. Потребовалась система огласовок — цветных точек в определенных местах каждого иероглифа, обозначающих падежи, окончания и т.п. К IX в. создаются японские системы фонетического слогового письма на основе тех же иероглифов.

X—XI вв. — время ослабления связей с охваченным политическими смутами Китаем и расцвета собственной японской культуры. Развиваются литература на японском языке и тесно с ней связанные формы изобразительного искусства. Одновременно с повествовательной литературой и поэзией, записывавшихся на свитках «макимоно», развиваются повествовательные свитки-картины «эмакимоно», где те же повести пересказываются сцена за сценой в виде раскрашенных рисунков, сопровождаемых фрагментами соответствующего текста. Соотношение текста и иллюстраций могло быть различным: то или другое преобладало, они могли идти параллельно (текст — по верхнему краю свитка) или чередоваться.

В «эмакимоно» используется построение изобразительного пространства с помощью ракурсов, однако без перспективных сокращений. Сложные сцены представляются как бы увиденными сверху, интерьер — через снятую крышу.

Иллюстрировались и поэтические произведения, причем зримым эквивалентом лирики служил пейзаж. Нередко стихи писались прямо поверх пейзажного изображения, как и на вертикальных монохромных свитках «какемоно», где изображение господствовало.

«Эмакимоно» вышли из употребления после XII в., но характер изображения и его связей с литературным текстом определили развитие японской книжной иллюстрации вплоть до XIX в.

Характерно использование в японской книге украшенной бумаги, покрытой распыленным в виде клубящихся облаков золотым или серебряным порошком, вдавленными кусочками фольги или перламутра. Поэтому фон письма не был абстрактным, он



вступал с текстом в сложное художественное взаимодействие, создавал ощущение своеобразной пространственности.

Наряду со свитком японцы с весьма ранних времен употребляли и другие типы книги, также пришедшие из Китая, — в виде «гармошки» или в виде тетради из сдвоенных и прошитых по обрезах листов.

Параллельно рукописной развивается и ксилографированная книга, первоначально — только религиозная, буддийская, печатавшаяся при храмах. Размножение священных текстов сулило, по буддийским представлениям, долголетие и здоровье. Вместо долгой переписки можно было заказать гравированные доски и, печатая с них текст, упростить для себя достижение этой цели. Техника ксилографии была в Японии та же, что и в Китае, и также ксилограф оказывался почти факсимильным воспроизведением исходной рукописи. В самом конце XVI в. делаются в Японии первые попытки печати подвижными шрифтами отчасти под влиянием голландских миссионеров, отчасти — с помощью шрифтов, захваченных при военном походе в Корею. Большого распространения эти опыты все же не получили, ксилография оставалась более надежным способом печати.

Совершенно новый этап развития японской книжной культуры начинается с конца XVII в. Это время расцвета городской культуры, впервые сделавшей книгу массовым и относительно недорогим товаром. Растут тиражи, количество разнообразных изданий, вырабатываются популярные жанры массовой литературы, получающие в печати определенные зримые отличия друг от друга. С середины XVIII в. эти типы изданий различались снаружи по цвету ярлыка с заглавием на обложке.

Популярные книжки печатались традиционным ксилографским способом и иллюстрировались гравюрами, вырезавшимися на той же доске, что давало чрезвычайно широкую композиционную свободу. Иные из них были в сущности «книжками-картинками», где текст лишь сопровождал изобразительный рассказ и проникал непосредственно в пространство изображения. С середины XVII в. гравюры часто подкрашивались в 2—3 цвета, а столетием позже достигла высокого мастерства техника многоцветной печати с нескольких досок. Гравюра, однако, не была авторской, по рисунку художника доски резали специальные мастера. Эта эпоха дала в Японии ряд выдающихся мастеров, чьи работы гравировались как для иллюстрированных книг, так и для листовых оттисков.

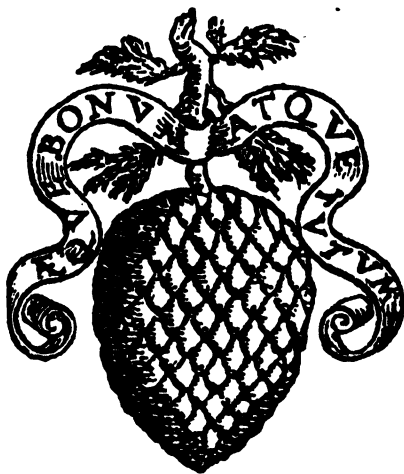
Таковыми массовыми изданиями выпускались пьесы и книги об актерах и театре, плутовские и сентиментальные повести, эроти-

ческие книжки о «веселых» кварталах столицы Эдо с портретами популярных красавиц, юмористические и сатирические сочинения, где текст был неотделим от иллюстраций, плотно заполняющих разворот. Все это было живое, красочное воспроизведение повседневной современной жизни обитателей Эдо, хлынувшее в эти времена в книгу. Но издавались также сказания о древних героях, басни и сказки. Популярна была и познавательная литература — иллюстрированные путеводители, книги о цветах, птицах, рыбах, учебники рисования и живописи. Издавались с весьма конкретными, познавательными иллюстрациями и собственно научная литература, справочники, энциклопедии.

Массовая иллюстрированная книга Японии конца XVII— середины XIX вв., впитавшая и переработавшая национальную традицию, глубоко оригинальная, в то же время отчасти предвосхищала те задачи, которые встанут и перед европейской книгой Нового и новейшего времени, и предлагала собственные пути их решения.

Часть третья

**ГРАФИКА  
И ПЕЧАТНАЯ КНИГА  
НОВОГО И НОВЕЙШЕГО  
ВРЕМЕНИ**



## Начало европейской графики

## I

Искусство средних веков практически не знало рисунка, во всяком случае — как особой области творчества. Книжная миниатюра представляла собою скорее род живописи. Конечно, на странице предварительно намечался ее контур, но он затем исчезал под слоем непрозрачных красок (так же как и на стене храма — под многоцветной росписью). Бывали, правда, и нераскрашенные контурные иллюстрации, выполненные только пером, однако их относительно немного и непрерывной традиции они не составляли.

Рисунки учебные или подготовительные могли делаться на специально загрунтованных дощечках, с которых их затем стирали для нового рисунка. А какие-либо зарисовки впрок, для памяти, средневековые художники делали, вероятно, нечасто. До нас, правда, дошли немногочисленные сборники «образцов», т.е. готовых композиций на различные канонические сюжеты, заимствованные более или менее точно из какого-нибудь источника и предназначенные для нового воспроизведения в живописи, фреске, миниатюре. Таким же образом копировались и отдельные фрагменты — группы, фигуры, детали. Средневековая иконография строго закрепляла такого рода композиции общепринятых сюжетов. Отсюда и потребность в их постоянном копировании. Но также и каждый персонаж и каждый предмет имели в этом искусстве определенные присущие им образы. Их воспроизведение не требовало ни творческой фантазии, ни извлечения из наблюдений натуры. Оно было не результатом художественного познания, а привычным знаком. Источниками в основном служили готовые произведения, а с них для памяти могли делать рисунки-образцы. Не все они, видимо, объединялись в альбомы, но в большей своей части отдельные ранние листы «образцов» до нас не дошли. Ведь это были материалы вспомогательные для больших живописных работ. Самостоятельной ценностью они тогда не считались и потому не хранились.

Наиболее известную и интересную книгу «образцов», дошедшую до нас, заполнил рисунками французский архитектор первой трети XIII в. Виллар де Оннекур. Здесь все, что могло пригодиться готическому художнику: планы и ажурные фрагменты архитектурных композиций, распятие и традиционные позы святых,



схемы каких-то механизмов и орнаменты, попытки, очень наивные, изобразить обнаженное тело, схватки борцов, а также животных. «Знайте, что этот лев нарисован с натуры», — сообщал художник, но опыта живой зарисовки у него не было, лев получался таким, как его привыкли друг у друга срисовывать средневековые мастера. В иные изображения он врисовывал геометрические фигуры — круги, треугольники, квадраты, звезды, пытаясь с их помощью определить простой закон графического построения формы. Рисовал он пером по легкой подготовке свинцовым карандашом, упругой и энергичной непрерывной линией, тщательно вырисовывая интересующие его детали. Рисунок отличается жесткой определенностью графической формы и чисто готической экспрессией. «Служебность» не мешает ему быть выразительным.

Следующее XIV столетие оставило уже нам некоторое (очень небольшое) количество рисунков, главным образом итальянских мастеров. Они также носят характер «образцов», которые иногда можно связать с конкретными фресками, выполненными на их основе или послужившими им прототипами. Рисунки в это время делали на пергамене или — все чаще — на бумаге, покрывавшейся обычно подвешенным грунтом. Инструментом были серебряный карандаш — тонкая и строгая техника, почти не допускавшая поправок, перо более динамичное и подвижное и кисть. Манера раннего рисования отличается неторопливой тщательностью, непрерывностью контуров, продольной длинной штриховкой. На цветном фоне нередко применяются белила, подчеркивающие рельеф, объемность формы.

Как и в живописи XIV в., объем, материальная форма, господствует в таком рисунке над пространством, которое остается неглубоким, замкнутым и строится часто с помощью ракурсов тщательно проработанного архитектурного фона. Активная пластичность такого рисунка сочетается с подробностями развернутого повествования, энергичными, «говорящими» жестами. Однако движения персонажей остаются еще схематичными, не проверены наблюдениями над живой натурой, не подкреплены анатомическими познаниями.

Небольшое количество дошедших до нас от этой эпохи рисунков на пергамене или бумаге связывают еще и с тем, что подготовительные рисунки к фрескам выполнялись в Италии в XIV — начале XV вв. непосредственно на стене, на нижнем слое штукатурки, а он постепенно перекрывался вторым слоем, и на нем уже писалась сама фреска. Эти рисунки (так называемые синопии — от названия красноватой земляной краски из черноморского города Синопа, которая для них употреблялась) обнаружены за послед-

ние десятилетия при гибели или снятии со стены фресок в довольно большом количестве. Рисунки эти выполнялись кистью, уверенной линией, более свободной обычно, чем в законченной фреске, и прорабатывались мягкой светотенью. До нас дошли синопии, в частности, такого значительного мастера, как Симоне Мартини. Несмотря на все различия в технике, материале и масштабе, знакомство с синопиями расширяет и обогащает наши скромные представления о становлении и первоначальном развитии европейского рисунка.

Один из характерных типов альбома «образцов» конца XIV в. — работа североитальянского (ломбардского) архитектора, скульптора и миниатюриста Джованнино де Грасси. Рисунки его, предназначенные для книжных миниатюр, проникнуты несколько манерным изяществом готики и при светских сюжетах далеки от живого наблюдения натуры. Фигуры вытянуты, жесты их условно грациозны, ломкие складки одежд ложатся на пергамен ритмичным узором. Многие листы легко и нежно подкрашены. Живее, чем люди, здесь изображены животные: бурная сцена охоты со сворой собак, рвущих кабана. Альбомов такого типа с изображениями людей и животных, группами и отдельными фигурами сохранилось несколько. Все это «образцы», заимствующие свои мотивы из каких-то миниатюр и служащие источниками для нового их воспроизведения.

В рисунках итальянских мастеров первой половины XV в. — Стефано да Дзевиньо, Парри Спинелли, работавших еще в духе поздней готики, нарастает артистическая свобода владения пером, подвижная острота быстрого рисования. Не пользуясь непосредственно натурой, они сохраняют характерную вытянутость пропорций и условность несколько манерных поз и жестов. Вместе с тем в их рисунках ощущаются живая наблюдательность, интерес к подвижной пластичности человеческого тела. Художником, в чьих рисунках наглядно виден переход от этого еще в основном умозрительного рисования к пристальному штудированию конкретной натуры, был Пизанелло, от которого дошло до нас около ста рисунков. Он всматривается в детали, с пером в руке исследует форму лошадиной морды, в фас и в профиль вырисовывает мелким острым штришком строение ее зубов, губ, ноздрей. Так же тщательно изучаются конструкция и декор колчанов с луком и стрелами, ракурсы человеческой руки, полет цапли. И так же технически четко и бесстрастно запечатлеваются в знаменитом рисунке страшноватые обвисшие тела повешенных.

Вторая половина XV столетия выдвигает уже ряд блестящих мастеров рисунка, в совершенстве знающих анатомию, владеющих пропорциями и ракурсами, передачей движений человечес-



С. Боттичелли. Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте.  
Рисунок. Италия, 90-е гг. XV в.

кого тела. Рисование с натуры становится с этих пор постоянным средством воспитания руки и глаза художника. Рисунок осознается как основа и главный компонент живописи, произведения которой теперь формируются с помощью многочисленных графических эскизов и детальных натуральных этюдов.

У таких мастеров рисунка, как А. Поллайоло и А. Мантенья, уверенно гибкая, музыкально-певучая линия служит обобщению и идеализации образа, не без прямого влияния памятников античного искусства. Оба эти художника занимались также резцовой гравюрой на металле, и чеканная точность контуров связывает их свободную графику с работами в твердом материале. Подвижнее, трепетнее немногочисленные рисунки С. Боттичелли. Вибрирующие эмоционально напряженные ритмы его живописи, в значительной мере создаваемые прихотливым движением контуров, еще отчетливее звучат в одноцветном рисунке. Этот мастер оставил и чисто графическую по замыслу работу — обширную серию иллюстраций пером по карандашной подготовке к «Божественной комедии» Данте. Линейное начало торжествует в этих легких листах,



Леонардо да Винчи. Этюд голов к картону  
«Битва при Ангиари». 1503—1505 гг.

где белый фон не исчезает в предметности изображения, а продолжает активно звучать сквозь зыбкое кружево подвижного, пронизанного трепетом рисунка. Не столько монументальный драматизм Данте, сколько его возвышенная поэтичность, уводящая мысль и чувство в потусторонние бескрайние миры, воплощены в этом цикле, не имеющем сколько-нибудь близких аналогов в искусстве своего времени.

Особое место занимает рисунок в творчестве Леонардо да Винчи, оставившего огромное графическое наследие. Как правило, его рисунки не самоценны. У них есть какое-то внешнее назначение, служебная цель. Подобно своим современникам, Леонардо отыскивает на бумаге композицию и детали будущих картин или фресок. В плотный клубок упругих, закрученных вихрем линий сплетаются чуть намеченные, однако безупречно точные фигуры скачущих коней и яростно сражающихся воинов. В отдельном листе отбатывается гримаса ярости, искажающая лицо бойца. С вели-

чайшим тщанием оттачиваются в этюдах строение и жесты изящно подвижных женских рук, неуловимо текучая светотень на обволакивающих тело складках ткани (знаменитое леонардовское «сфумато», тончайшая дымка, объединяющая объем с окружающей его воздушной средой; характерно, что она ничуть не смягчает четкости очертаний формы, не влияет на строгую пристальность рисования).

В руках Леонардо рисунок — средство не только запечатления, но и прежде всего познания мира, очень часто — орудие эксперимента. В его многочисленных записных тетрадях мысль фиксируется в равной мере словом и наброском. Он выработал в этих, обычно миниатюрных, графических заметках особый почерк, своего рода рисуночную скоропись, почти стенографию. Он может изобразить завихрения воды в потоке, фазы луны, схему прибора и конструкцию орудия, нередко фантастического, вроде гигантского самострела на колесах, способного стрелять, вероятно, мачтовыми бревнами. Изящной точностью отличаются его бесчисленные анатомические штудии. Исследуются с пером в руке всевозможные трансформации человеческого лица — от юности до глубокой старости, от идеальной красоты до самых гротескных форм уродства. Наконец, Леонардо считается родоначальником графического пейзажа: в самом раннем из его известных рисунков, датированном 1472 г., энергично разворачивается в глубину свободно и смело набросанный пером вид на долину, сжатую между гор с лесами и замками — мотив, который будет многократно варьировать европейская графика XVI—XVII вв.

По сравнению с этим многообразием мотивов и задач, с холодноватой аналитической точностью леонардовского рисования, мир рисунков Микеланджело гораздо уже и посвящен одному, главному для этого мастера предмету. Это — человеческое тело, энергичное и пронизанное движением, играющее напряжением сил, упругой пластикой могучей мускулатуры. При их явной служебности эти часто фрагментарные наброски к его известным живописным и скульптурным работам насыщены драматизмом и героической энергией, свойственными всему творчеству Микеланджело.

Служебный, подготовительный характер носят и рисунки Рафаэля: наброски будущих живописных композиций, натурные проработки отдельных фигур и групп в нужных позах или частей тела. Между тем его рисунки, выделяющиеся особым изяществом пластики, ясностью конструкции, оказали огромное влияние на творчество не одного поколения художников, преданных классическим нормам. Мастер идеального образа, Рафаэль гармонизирует человеческое тело, придавая его движениям и позам, струящимся складкам драпировок и контурам чистоту и музыкальность звучания.

Черный мел. Италия, XVI в.

Совершенство рисунка, достигнутое и культивируемое на рубеже XV и XVI вв. мастерами Высокого Возрождения, определило и авторитет этого искусства у художников следующего поколения. Уже в это время рисунки начинают ценить и сохранять, образуются первые их коллекции (в частности, у Дж. Вазари). Венецианский писатель П. Аретино запрашивал наброски у Микеланджело, обещал расплатиться ювелирными изделиями: «Будьте уверены, я как следует оценю пару ваших штрихов углем на бумаге — для этого у меня достанет и кубков и цепочек, которых мне надавали князья»<sup>1</sup>.

Для наступающей эпохи маньеризма рисунок — одна из важнейших областей художественной деятельности, владение им — критерий мастерства, даже у второстепенных мастеров его техника нередко виртуозна. Ученики и наследники великих мастеров Возрождения видят в их рисунках идеальные образцы, собирают и копируют их, доводя строгое мастерство своих учителей до несколько манерной утонченности, а их мощную экспрессию до аффектированной театральности. Оставаясь в большинстве вспомогательными по своему назначению, эти рисунки в то же время высоко ценились за свои собственные графические качества, доводились обычно до высокой степени законченности и сохранились до наших дней в довольно большом количестве.

Одновременно с итальянским развивается искусство рисунка в странах северной Европы — в Нидерландах, в Германии. От первой половины XV в. дошел до нас великолепный портретный рисунок серебряным карандашом Я. ван Эйка — этюд к живописному портрету (также сохранившемуся) кардинала Альбергати. Мастер тщательно исследует пластику и фактуру спокойного старческого лица, помечая на полях нужные ему сведения о цвете. Лишенный внешней экспрессии, сдержанно-строгий рисунок отличается редкой зоркостью наблюдения, уверенным и полным контактом с живой натурой.

Возвышенная идеализация образов, опиравшаяся у итальянцев на античные образцы, почти не затронула искусство северян, захваченное страстным интересом к характерному и конкретному. Это ясно ощущается в бесчисленных и многообразных рисунках А. Дюрера, хотя и отдавшего дань попыткам отыскания обобщенно-правильных канонических пропорций и форм человеческого тела. Характернее для него обнаженный автопортрет (около 1506 г.). Выполненный по серому грунту в два цвета — белый и черный,

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Форлани Темпести А. Шедевры Возрождения: Чинквеченто в Тоскане*//Серия «Рисунки старых мастеров». М., 1982. Вып. 2. С. 7.

пером и кистью, подчеркнуто рельефный, он поражает пластической напряженностью формы, остротой всматривания в детали, стереоскопической четкостью лепки, контуров и членений. Простой натуральный этюд создает ощущение чрезвычайного духовного напряжения, внутреннего драматизма, почти болезненной тяги мастера к самопознанию. Обнаженность телесная выступает средством проникновения в глубь душевную, в сущность личности. Так читается пристальность взгляда, утрюмая решительность черт лица, упругая экспрессия контуров.

Сконцентрированные в этом рисунке черты — зоркость восприятия природы, чеканная четкость формы, сдержанный, но глубокий драматизм образов — в большей или меньшей степени свойственны всей его графике, а в известном смысле (и не без влияния Дюрера) немецкой графике XVI в. вообще, чьи новые, ренессансные черты были нерасторжимо слиты с очень еще прочной здесь готической традицией.

Свободнее от нее другой великий мастер немецкого Возрождения, Г. Гольбейн младший, особенно в своих портретных рисунках с натуры, главным образом представителей английской знати (последние годы своей жизни он работал в Лондоне). Гольбейн зорок и точен, до холодности объективен в характеристиках своих моделей и вместе с тем умеет придать образу конкретного человека возвышенную спокойную ясность. Делавшиеся в качестве этюдов к живописным портретам, эти слегка подцвеченные рисунки итальянским карандашом отличаются редкой пластической красотой и каким-то особым ощущением живого присутствия модели.

Подобный тип карандашного портретного рисунка получил в XVI в. широкое распространение во Франции. Возникшие также в качестве подготовительных этюдов, они затем вошли в моду как самостоятельные произведения, нередко копировались, собирались в альбомы. Создателем жанра считается Ж. Клуэ, придворный художник короля Франциска I, а его сын Франсуа одним из крупнейших мастеров. Имена многих, в том числе значительных художников остались нам неизвестными. Естественно, качество этих рисунков было весьма разным, но лучшие отличаются ясной пластичностью, вниманием к индивидуальности модели, но притом и некоторой отстраненностью от нее, сдержанностью характеристики. При всей камерности рисунка, это все же аристократический портрет, требующий соблюдения дистанции. Нарядный костюм выполнен любовно и тщательно, но легче, воздушнее, чем вылепленное тоном и подцветкой лицо. На протяжении века французский карандашный портрет проходит путь от строгой замкнутости образа к ощущению его внутренней подвижности.

## II

Вслед за распространением на исходе средневековья самостоятельного искусства рисунка появляется, где-то в конце XIV в., и гравюра. Было бы неточно сказать, что ее изобрели в это время. Сам принцип оттиска был известен с древнейших времен, сперва в виде рельефных печатей, а с начала средних веков и с помощью краски. Но этим способом печатались лишь рисунки на тканях (набойка). А вот к концу XIV столетия потребовалось печатать на бумаге изображения и тексты.

Очевидно, первой гравюрной техникой была обрезная ксилография, выполняемая на доске продольного распила из нетвердого дерева, где линии нанесенного на поверхность рисунка обрезались с обеих сторон ножом, после чего фон углублялся. Печатали первоначально вручную, с помощью притирания (впоследствии применялся для этого типографский станок).

Несколько позже, видимо, уже в XV в., возникла более сложная техника углубленной гравюры на металле. Создателями ее были ювелиры и оружейники, издавна украшавшие гравированными резцом орнаментами и изображениями свои изделия. Углубленная линия рисунка могла после этого заполняться специальным черным составом — чернью, которая полировалась вровень с поверхностью вещи, образуя на ней четкий плоский узор (эта техника носила название ниелло). Еще не залитую чернью гравировку можно было заполнить краской и получить с нее оттиск на бумаге. Он служил для корректировки работы, но мог потом сохраняться в качестве образца. Гравировальные инструменты мастеров-серебряников и выработанные ими приемы работы непосредственно перешли в искусство гравюры. А пробные оттиски ниелло дали начало одному из широко распространенных в следующие века жанров гравюры — альбомам «образцов» для украшения оружия и серебряной посуды, ювелирных изделий, орнаментов всякого рода и назначения. Вот несколько характерных названий таких альбомов XVI в.: «Различные орнаменты, пригодные для архитектуры, живописи, столярного и слесарного ремесел и других искусств»; «Многочисленные идеи, полезные архитекторам, живописцам, скульпторам, садовникам и прочим»; «Изображения масок разных фасонов, очень полезные для живописцев, ювелиров, камнерезов, стеклодувов и скульпторов»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Орнаментальная гравюра XVI в. в собрании Эрмитажа: Каталог выставки//Вступ. ст. и сост. А.Л. Раковой. Л., 1981. С. 3.

Сама такая гравюра — нередко высокий образец не только графического, но и ювелирного мастерства. Единство (или по крайней мере значительная близость) самой техники резца, применяемой и в гравюре, и в серебряном или оружейном ремесле, делает гравюру не просто подобием, репродукцией прикладной орнаментальной формы, но и позволяет непосредственно творить ювелирный узор в этом материале. Автор орнаментальной композиции и гравер ее в это время, как правило, один и тот же мастер. (Позднее эти функции будут все чаще разделяться.)

Св. Аристофор. Ксилография.  
Германия, 1423.

Благодаря этому орнаментальная гравюра играла важнейшую роль не только в распространении, но и в самом формировании характерного декоративного стиля эпохи маньеризма, а позже — в его трансформации в барокко.

Еще одно из самых ранних применений обоих видов гравюры, способствовавшее их широчайшему распространению — печатание игральных карт, представлявших собой иногда довольно сложные изобразительные композиции.

По своему происхождению из мастерских резчиков по дереву и текстильной набойки и по своему адресу гравюра на дереве начиналась как искусство более народное, чем ювелирная медная гравюра. Между тем именно она сыграла важнейшую роль прямой предшественницы изобретенного в середине XV в. книгопечатания, а затем — первой иллюстрационной печатной техники, остававшейся основной вплоть до конца XVI в. Древнейшие из дошедших до нас ксилографий представляют собой лаконичные народные картинки религиозного содержания. Их нередко раскрашивали плоскостными цветовыми заливками. Немногочисленные образцы такого рода ранней гравюры первой половины XV в. сохранились главным образом в виде вклеек в рукописные книги того времени. Гравюры эти носили чисто линейный характер, штриховка, передающая объем, появляется позже, после середины XV в.

Рисунок их уплощен, грубовато примитивен, штрихи угловатые и широкие. В изображении св.Доротеи (Бавария, ок. 1410-1420 гг.) фон плотно заполнен трактованным как плоский узор цветущим кустом, придающим орнаментальный характер всей композиции. В стилевом отношении ранняя гравюра на дереве представляла собой сильно примитивизированный простонародный вариант готики.

Примитивный, лубочный, характер ранних ксилографий, резко отличающий их от высоких

Страница из учебника латинского языка Доната. XV в. Ксилографическое издание.

образцов книжной миниатюры XV в., говорит об их распространении в широкой народной среде. На нее же ориентируются так называемые блокбухи — книги, составленные из гравированных изображений и текстов. Они печатались на одной стороне листа, потому что печатный пресс еще не применялся, а притирание бумаги к форме загрозняло ее оборот. Текст в блокбухах обычно краток и подчинен изображениям. В наиболее ранних вариантах он вписывался в гравюру от руки. Впрочем, в некоторых подобных изданиях целиком гравированный на дереве текст занимал равное место с изображениями. Появлялись, наконец, и чисто текстовые блокбухи, разумеется, небольшие по объему: псалтирь, популярный учебник латыни Доната (он же стал и одним из наиболее распространенных текстов в ранних опытах наборной печати).

Типичным блокбухом была знаменитая «Библия бедных», довольно сложная по своей смысловой, а также и технической структуре изобразительная книга. В ней была выработана (быть может, не без влияния церковных фресковых циклов и сценических конструкций народного мистерияльного театра) стройная форма зрительного повествования, объединенного многоярусной архитектурной рамой, повторяющейся в последующих листах. «На каждом листе посредине изображено какое-нибудь событие из Нового завета, а по бокам — два события из Ветхого, считающиеся как бы



прообразами первого и относящимися к нему как обетования к исполнению. В четырех углах получившегося таким образом триптиха помещены поясные изображения пророков, в изречениях которых находили намеки на события из жизни Христа<sup>3</sup>. Итак, в «Библии бедных» получила развитие давняя средневековая традиция прообразовательного толкования ветхозаветных текстов, воплощенная в зримых образах. Повторяющаяся сложная композиция листа продиктовала важное для будущего развития книгопечата-

---

<sup>3</sup> Кристофлер П. История европейской гравюры XV–VIII вв. М.—Л., 1939. С. 35–36.

ния новшество — применение составных клише. «Все три изображения из Ветхого и Нового завета резаны не на той же доске, как рама с пророками. На всех 34 листах повторяются лишь четыре различные рамки, в которых оставлено по три поля для меняющихся в каждом листе срединных изображений»<sup>4</sup>, — отмечает исследователь.

При своей крайней примитивности, первоначальная ксилография с первых же шагов оказалась искусством целостным и органичным. Ее лаконичный графический язык — плоскостность, характер и масштаб угловатого штриха, прямо порождались естественными свойствами материала и инструмента. Между тем дальнейшее развитие этой техники, тесно связанное с ее широким применением в печатной книге, оказалось довольно быстрым и далеко уводило ее от элементарности первых опытов. К концу XV в., отчасти в связи с широким распространением гравированной книжной иллюстрации, происходит в ксилографии очень важное для ее дальнейших судеб разделение труда: гравер-профессионал воспроизводит в дереве рисунок, созданный другим художником. В результате приемы гравирования становятся богаче и сложнее. Теперь не рисунок приспособливается к ксилографской технике, а гравер изоощряется, чтобы передать подвижную линию пера, сложную, порой перекрестную штриховку, трудно воспроизводимую на доске. Мастера, исполнявшие на рубеже XV и XVI вв. в Герма-

---

<sup>4</sup> Там же. С. 36.

нии гравюры на дереве по рисункам А. Дюрера и Л. Кранаха, были уже подлинными виртуозами. Лист оттиска мог теперь увести глаз в глубокое, сложно организованное пространство, густонаселенное и переполненное неисчислимыми подробностями, сложными объемными формами, бурным движением. Лишь ровная чернота печатного штриха и присущая ксилографии особая четкость начертаний отличают эти гравюры от артистически свободно выполненных рисунков пером или металлическим штифтом.

«Апокалипсис» Дюрера (1548) — серия из пятнадцати больших листов с текстом на оборотах, явно связана с развитой книжной культурой конца XV в. Но от многочисленных уже, но большей частью довольно примитивных иллюстраций к популярной тогда библейской книге, содержащей мистические видения грядущего конца света, композиции Дюрера отличаются необычайной драматической экспрессией, развитым, сложным и свободным графическим языком. «Апокалипсис» предстал бурей, проносимой над миром, вселенскими схватками сверхчеловеческих грозных сил, яростных олицетворений Добра и Зла. Чеканная четкость деталей, острота рисунка сочетаются с перенасыщенной, готически усложненной композицией, с бурными вихрями клубящихся, вибрирующих, нервно ломающихся линий. Не теряя своей таинственной символичности, «Апокалипсис» впервые предстал перед зрителем также и реальным, на глазах совершающимся страшным событием: гибелью мира.

Не случайно гравюры эти пользовались широкой популярностью и многократно, еще при жизни Дюрера, переиздавались. Художник внес в массовую недорогую технику простонародной гравюры на дереве развитый изобразительный язык Возрождения, слил зрительную наглядность образов с возвышенным аллегоризмом и готической страстностью. За трагическим «Апокалипсисом» последовала серия из 20 ксилографий «Жизнь Марии» (1502–1510), более уравновешенная, пространственно и пластически ясная, величавая, но не лишенная бытовой конкретности повествования.

### III

В то время как ксилография становится уже к концу XV в. по преимуществу книжной, иллюстрационной техникой, резцовая гравюра на металле, привнесение которой в книгу технически было более сложным делом, находит себе применение в иных сферах. Наряду с образцами орнаментов и ювелирных изделий важнейшей областью ее использования, главным стимулом художественного развития и технического совершенствования стала с начала

XVI в. репродукция. Бурный рост изобразительных искусств в эпоху Возрождения, расцвет индивидуального творчества, сменившего средневековую обезличенность художника и жесткую каноничность произведения, возбуждают широкий интерес к прославленным картинам, фрескам и статуям, далеко не всегда доступным зрителям в оригиналах. Поэтому возникает производство и рынок их графических тиражных воспроизведений.

Знакомство с искусством репродукции (в течение нескольких столетий, вплоть до конца XIX в. она будет оставаться рукотворной) ставит перед нами несколько принципиальных вопросов, относящихся к проблеме воспроизводимости художественного произведения. В какой мере повторение, выполненное другой рукой в иной технике, материале, масштабе, способно заменять оригинал? Несомненно, что некоторое представление об оригинале мы с его помощью получаем, но, разумеется, всегда неполное. Оригинал как таковой практически неповторим. Существеннейшие его качества всегда остаются за гранью репродукции. Гравюра воспроизводит лишь те качества своего прообраза, которые ей в принципе доступны: характер и облик персонажей, сюжет, композицию (точнее — ее графическую основу), светотень, пространственную глубину изображения. Но она неизбежно жертвует масштабом, фактурой живописной поверхности, силой и качеством цвета (даже если вообще воспроизводит его). Возможно ли таким образом передать впечатление от картины, ее эмоциональное, образное богатство? Нет, конечно...

Но качества, утраченные при воспроизведении, все же могут быть, хотя бы отчасти, восполнены другими, неживописными средствами, богатствами выразительного языка самой гравюры. Эти богатства и делают для нас репродукционную графику явлением искусства, дают ей, в определенных пределах, роль творческую, а не только служебную. Исследователи сравнивали такую гравюру с «переводом оригинала на другой язык»<sup>5</sup>. Художественный же перевод неизбежно привносит в произведение черты иной творческой личности, а часто — иного мировосприятия, другого стиля. Одни и те же картины в различные эпохи воспроизводятся гравюрой существенно по-разному. Волей или неволей репродукционная гравюра всегда оказывается средством и способом определенной интерпретации оригинала.

Первым профессиональным гравером-репродукционистом был итальянец Маркантонио Раймонди, работавший в начале XVI в.

---

<sup>5</sup> Левитин Е. С. Несколько тезисов к истории гравюры // Музей. М., 1984. Сб. 5. С. 32.

В начале своего пути он копировал гравюры Дюрера и Луки Лейденского, затем воспроизводил фрагментами микеланджеловский картон «Битва при Кашине». Иные его гравюры эклектически собирались из деталей разных произведений: фон из Дюрера, фигура из Микеланджело — с поправками по античному торсу и т.д. («Венера, Марс и амур», 1508). Но главным его делом стало воспроизведение картин и рисунков Рафаэля. Эти гравюры нравились самому художнику и получили широкую популярность. Между тем Раймонди относился к оригиналам достаточно свободно: мог добавить «чужой» фон (в знаменитой «Лукреции», ок. 1510 — из Луки Лейденского), изменять жесты, повороты голов («Св. Цецилия со св. Павлом, Иоанном, Августином и Магдалиной», ок. 1515). Сюжет и композиция передавались лишь в общем, само представление о достоверности репродукции, обязательно следующей за оригиналом во всех деталях, еще, видимо, не выработалось.

С другой стороны, гравер усиливает объемность изображения, ищет средства передачи в гравюре пластических, а отчасти и фактурных качеств ренессансной живописи, — пытаясь воспроизвести фактуру волос и тканей (портрет Пьетро Аретино, 1525). Таким образом начинает создаваться специфический язык именно репродукционной гравюры. При этом на современный глаз листы этого мастера стилистически весьма далеки от Рафаэля. Пластика его форм суховата и холодна, их контуры четко очерчены. Мускулатура подчеркивается, лепящие ее тени резки. У него вовсе нет рафаэлевской мягкости линий, естественной плавности непринужденных движений. Экспрессия жестов усилена, а в то же время персонажи кажутся в своей жесткой очерченности странно застылыми. Все это делает графику Маркантонио отчетливо маньеристичной. Эти же качества будут развивать в репродукционной резцовой гравюре многочисленные его ученики и последователи на протяжении XVI в., когда этот жанр графики распространится уже очень широко.

Другой разновидностью репродукционной гравюры была предложенная почти в то же время итальянцем Уго да Карпи цветная ксилография или, как он сам ее называл, «кьяроскуро», т.е. «светотень». Цветную печать с двух и более досок уже применяли немецкие мастера. Обычно одна доска была при этом основной, контурной, другая несла лишь цветную подкладку с светотеневыми пробелами. Иногда для богатства вторая доска оттискивалась золотом, создавая впечатление скорее ювелирное, чем графическое. У Уго да Карпи прием гравирования был иным: с нескольких досок он переносил на бумагу крупные, различающиеся по тону, но часто колористически сближенные цветовые пятна, образующие пластичное и не обведенное единым контуром объемное изобра-

жение. Гравер не стремился воспроизвести краски живописного оригинала, и оттиск походил скорее на тональный рисунок кистью, но был, конечно, более плотным и жестким, без мягких переходов тона и цвета. Такого рода рисунки и были часто оригиналами для гравюр «кьяроскуро».

Уго да Карпи гравировал с работ Рафаэля, а также Пармиджанино и других маньеристов. У него были последователи, однако при своих высоких живописно-пластических и декоративных качествах техника «кьяроскуро» широкого распространения в дальнейшем не получила, оттесненная активным развитием репродукционной резцовой гравюры и офорта.

Уже в XV в. резцовая гравюра выступает наряду с ее прикладным, в частности — репродукционным использованием, и как творческая техника. Впрочем, резких жанровых границ еще не было. Игральные карты, например, представляли собой серии довольно сложных композиций с определенными сюжетами — «Аполлон и музы», «Сословия», «Таланты и доблести», «Планеты и сферы» (так называемые «тарокки»). От них был один шаг и до гравюр, предназначенных только для рассматривания.

К 1440—1450 гг. относится характерный итальянский лист с изящным профилем юной дамы, в котором происхождение резцовой гравюры из ювелирного мастерства проступает еще вполне отчетливо. Чистота профиля выразительно (и, нужно думать, сознательно) оттенена узорной плоскостностью головного убора и платья, их орнаменты вырезаны четко до сухости. Упруго жесткая линия рождена твердостью металлической основы, бумага для нее лишь нейтральный посредник.

Линейность, пусть не столь резко выраженная, и дальше остается характерной чертой ранней итальянской гравюры. Ее строгая пластичность оттачивалась в работах крупнейших мастеров второй половины XV в. «Битва десяти обнаженных» А. Поллайоло (ок. 1475) — это строгая анатомическая штудия с четкими контурами и выявленной деликатным мелким штрихом пластикой мускулатуры. Этот лист оказал влияние на работы А. Мантеньи и А. Дюрера. В гравюрах А. Мантеньи пластичные группы персонажей напоминают античные рельефы. Ясный плоскостный ритм сочетается с деликатно переданной объемностью, строгие и четкие контуры выявляют возвышенную красоту идеализированных фигур. Светлые листы сияют мраморной белизной, проникнуты, даже и в драматических сюжетах, спокойной ясностью духа. Искаженные яростью лица сражающихся персонажей («Битва морских божеств», 1493), как и у Поллайоло, чужды переживаниям самого мастера, со стороны наблюдающего стройно организованную сцену. Несколь-

ко мягче, воздушнее были графические приемы венецианских граверов (Я. де Барбари), их фигуры менее статуарны, связаны с подвижной, мерцающей средой.

В XVI в. Ф. Пармиджанино начинает использовать офорт (повидимому, им же изобретенный), который лучше, чем жесткий резец, отвечал свободе, легкости, незаконченности его быстрых рисунков («Св. Таида», ок. 1524). Эта подвижная техника, сочетающая свободный, трепетный штрих с мягкой светотенью, пришла по руке и многим другим маньеристам. И в будущем офорт станет излюбленным графическим языком мастеров творческой, не репродукционной гравюры. В Италии XVI в. офортом пользуются А. Скьявоне, Пальма Младший, Ф. Бароччи и другие живописцы.

В Германии, вслед за несколькими анонимными мастерами середины XV в. (мастер игральных карт, мастер E.S.), оставивших не лишённые готического манерного изыска плоскостно построенные листы, выдвигается значительный художник М. Шонгауэр, во многих отношениях — прямой предшественник Дюрера. Сын ювелира, он, видимо, владел резцом с юности, но к гравюре обратился не сразу, а уже будучи живописцем. Можно сказать, что именно он превратил гравюру в большое искусство, обращенное наряду с живописью и скульптурой к драматическим проблемам эпохи. Композиции на евангельские темы, насыщенные действием, переполнены конкретно и резко характеризованными персонажами. Они усложнены, нередко запутаны, многочисленные экспрессивные детали дробят внимание. Лист нужно читать по частям, извлекая из толчеи отдельные эпизоды сюжета. Угловатый и жесткий язык резца пришелся впору этому мастеру поздней готики, насытил его листы — «Большое несение креста» (ок. 1474), «Успение Марии» (ок. 1471–1474) и др. экспрессией, превосходящей даже многообразные возможности готической живописи или скульптуры.

Не только лица и жесты, но и изломанные, колющие складки заряжены драматизмом.

Язык этот в большой мере унаследовали и обогатили мастера XVI в. — эпохи немецкого Возрождения, начиная с Дюрера, который в молодости посетил Кольмар, город Шонгауэра, но не застал уже в живых самого мастера.

В отличие от ксилографий, выполнявшихся по его рисункам специалистами-резчиками, гравюры Дюрера на металле исполнены авторской рукой. Отточенная суховатая острота резцовой гравюры, ювелирная тонкость детализовки, упругость линии и серебристое мерцание поверхности очень точно пришлись Дюреру по руке и сделали его работы в этой технике одной из художественных вершин творческой, не репродукционной гравюры. Наи-

А. Дюрер. Меланхолия.  
Резцовая гравюра на меди. Германия, 1514.

более значительные его работы в этой трудоемкой и строгой технике отличаются возвышенным строем, редкой для графики монументальностью. В сложных, трудно расшифровываемых аллегориях мастер явно стремился зримо воплотить важные философские проблемы своей эпохи. Таков лист «Рыцарь, смерть и дьявол»



(1513), где закованный в доспехи суровый всадник упрямо движется посреди подступивших к нему вплотную опасностей. Гармоничнее «Св. Иероним» (1514), величавый старец, сосредоточенно пишущий за столом в своей келье, охраняемый львом. Но и этому тихому интерьеру стереоскопически жесткая чеканная графика Дюрера придает, независимо от его мирного сюжета, тайную напряженность. А в «Меланхолии» (1514) отвлеченная, казалось бы, идея тщетности знания, непреодолимости скрывающих истину покровов воплощена в позе и лице сидящего посреди бесчисленных атрибутов наук и ремесел, погруженного в глубокое отчаяние крылатого гения. Художественный мир Дюрера лишен покоя и ясности, в основе своей он глубоко дисгармоничен, пронизан томлениями духа.

В Нидерландах (наряду с Германией и Италией — одним из центров зарождения европейской гравюры) в начале XVI в. мастерские работы резцом делает Лука Лейденский, наделяя жизненной, порой прямо бытовой конкретностью библейские сюжеты.

К середине XVI столетия гравюра на меди уже довольно широко входит в быт, удовлетворяя многообразные потребности в наглядной информации, нравовании, украшении жилища. Появляются, реагируя на этот спрос, торгово-издательские предприятия, объединяющие рисовальщиков и граверов. Одним из них была лавка эстампов художника Иеронима Кока в Антверпене, называемая «На четырех ветрах». Здесь выпускалось в свет множество гравюр с картин и рисунков художников-маньеристов, как итальянских, так и местных, модные аллегории, изображения святых, корабли в море, экзотические для равнинных Нидерландов альпийские пейзажи, переполненные топографическими подробностями. Пространство в них строилось как простая последовательность предметов, глаз зрителя пробирался от моста к селению, от замка к причудливой скале, в глубину распахнутой перед ним речной долины. Гравюры были четки и жестковаты, сухо детализированы, формы оттушеваны чеканной параллельной и перекрестной штриховкой.

Среди рисовальщиков, делавших оригиналы для гравюр этой мастерской, выделяется имя великого нидерландского художника П. Брейгеля Старшего. Он начал с величавых альпийских пейзажей, отразивших впечатления путешествия молодого художника в Италию, а затем выполнял обширные циклы сложнейших аллегорически-нравовых композиций, где ученая символика маньеристических «Иконологий» дополнялась лукавыми иносказаниями из народных нидерландских пословиц. В этих многословных, рассчитанных на внимательное разглядывание и расшифровку, переполненных многозначительными деталями листах злободнев-

ная, подчас грубоватая сатира сплавлена с философским размышлением, излагаемым на выработанном той эпохой языке эмблематических знаков, имеющих наряду с прямым — изобразительным, еще одно — аллегорическое значение. Поэтому композиции Брейгеля так перенасыщены, лишены организующих центров. Ведь в них нет ничего второстепенного, мельчайшие детали обстановки (например, в лаборатории его «Алхимика») нагружены важным для художника вторым, небытовым смыслом.

Рисунок Брейгеля тщателен и подробен, он уже видит в нем, как все детали приобретут металлическую четкость формы под резцом гравера. Здесь не репродукционная гравюра служит воспроизводимому рисунку, а он сам заранее подчинен гравюру, для которой специально и выполняется. Между тем сам Брейгель не гравировал свои работы, а передавал их для этого работавшим у Кока специалистам.

## Глава 2

# Начало книгопечатания в Европе

## I

Изобретение книгопечатания в Германии в середине XV в. знаменовало собой важнейший переломный момент в истории книжной культуры — конец книги средневековой и рождение книги Нового времени. Это изобретение было подготовлено и вдохновлено всем развитием культуры позднего средневековья, создавшей и технические и общекультурные предпосылки для него, определившей острую потребность в книге нового типа. Вместе с тем само это изобретение не только обусловило дальнейшее развитие техники книжного производства, но и оказало сильнейшее воздействие на типологию и искусство книги, получив общекультурное значение.

Каковы же были предпосылки введения новой техники в книжное дело?

Прежде всего, разумеется, наличие книжного рынка, одновременный спрос на большое количество экземпляров, хотя бы некоторых, наиболее распространенных и важных книг<sup>1</sup>. Печат-

---

<sup>1</sup> Люблинский В.С. На заре книгопечатания. Л., 1959. (Глава III. «Накопление потребностей».)

ная техника есть по преимуществу техника тиражная, ее экономическая выгодность определяется возможностью изготовить с одного набора большое количество равноценных оттисков. Тем самым решалась и еще одна, становившаяся все более актуальной практическая задача: возможность тщательно выверить текст до его размножения и дать книгу, не подвергающуюся опасности искажений при многократном переписывании. Но для того чтобы обе эти задачи могли быть сознательно поставлены, необходимо было, с одной стороны, развитие научной критики текстов, а с другой — появление самой идеи тиража как определенной, подлежащей техническому размножению заранее заданной формы книги. По мнению исследователя, «одним из неперенных условий механизации книжного производства является отработанность типов, как бы стандартов книги, без чего идея множественности единообразных экземпляров не может возникнуть. В западноевропейской средневековой книжности эти предпосылки складывались несколько веков до Гутенберга и к его времени — при некоторых местных и национальных особенностях — стали общеевропейскими»<sup>2</sup>.

Потребность в книгопечатании была, очевидно, уже чрезвычайно велика к моменту его создания. Об этом свидетельствует само необычайно быстрое распространение новой книжной техники по Европе. К концу столетия работали одновременно две сотни типографий (всего за вторую половину XV в. их было основано больше тысячи), было напечатано уже около 40 тыс. изданий тиражом приблизительно 12 млн экземпляров<sup>3</sup>. А одновременно с этим триумфальным шествием книгопечатания по Европе рождалась и быстро утверждала себя новая форма книги, и с ней — новая (при том не только для книжного производства) эстетика массового изделия — продукта механического тиражирования.

Разумеется, печатная книга не могла при своем рождении получить какую-либо иную форму, чем та, которая была сформирована книгой рукописной. Для Германии середины XV в., откуда начала свое наступление продукция печатного станка, это была высокая художественная традиция позднеготической рукописи. И. Гутенберг был полон почтения к этой традиции и проявил замечательную изобретательность, чтобы наделить свои печатные издания всеми техническими и художественными достоинствами рукописных шедевров. Одним из этих достоинств была ровная и

---

<sup>2</sup> Варбанец Н.В. Современное состояние гутенберговского вопроса//Пятьсот лет после Гутенберга. М., 1968. С. 69—70.

<sup>3</sup> Люблинский В.С. Указ. соч. С. 111, 113.

плотная строка с равномерным ритмом тяжелых вертикалей. Ее воспроизведение в наборе потребовало специальной подгонки литер, использования нависающих знаков, у которых выступающий над строкой элемент выходит в сторону за пределы очка литеры, а также значительного умножения кассы вариантами некоторых букв и лигатурами.

Это явное усложнение технологии, значительно затруднявшее и замедлявшее работу, казалось, очевидно, необходимым. Кроме исконно средневековой ремесленной добросовестности у него были, возможно, еще и чисто духовные побуждения. «Поиски наиболее совершенного воплощения составляющих слово знаков, — отмечает исследователь, — получают новый смысл, если помнить, что для Гутенберга Библия была Божьим словом: в то время пропорциональность и равномерность представлялась божественным явлением»<sup>4</sup>.

Кроме этого, для создания типографским способом полноценной, по представлениям того времени, книги понадобилось изготовление нескольких шрифтов разного размера и рисунка (для богослужебных книг со сложной структурой текста) и, наконец, введение дополнительного цвета для красных строк и инициалов. Попыты цветной печати делались уже в 42-строчной Библии (в первых ее листах), затем — в двухцветных инициалах Псалтирей П. Шеффера 1457 и 1459 гг., которые печатались в один прогон с черным текстом. Затем, уже в 60-е гг. XV в., была разработана вполне удовлетворительная техника двухпрогонной цветной печати. И все же ранним издателям часто казалась предпочтительной ручная доработка книги — вписывание рубрик, врисовывание инициалов, многоцветная тончайшая орнаментация полей. Это было тем более естественно, что именно так поступали с рукописными книгами, в которых рубрикатор и иллюминатор заполняли пробелы, оставленные для них переписчиком. Тем самым печатная книга подтягивалась в художественном отношении к рукописной, обогащалась привычной декорацией, не воспроизводимой в технике тогдашней типографии.

В начинающем с первых лет книгопечатания соревновании печатной книги с привычной рукописной достижение внешнего совершенства первой из них должно было сыграть немалую роль. Чтобы утвердить свой общественный статус, новой книге нужно было продемонстрировать со всей наглядностью свои художественные возможности, не уступающие многовековым достижениям тради-

---

<sup>4</sup> Варбанец Н. В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., 1980. С. 272.

И. Гутенберг. 42-строчная Библия. Разворот. Набор  
(инициал врисован от руки). Германия, 1455.

ционного книгописания. «Предстояло равняться не на дешевую обиходную бумажную рукопись, но на пергаменную, дорогую и величавую. А ценители того времени знали в этом толк, и требования к писцам были далеко не снисходительными. Подобно тому, как подмастерье, закончивший свой срок, для принятия в цех полнокровным мастером обязан был не просто предъявить изделие своих рук, но изготовить «шедевр», т.е. изделие образцовое, из наилучшего материала, повышенной прочности, особого изящества и т.п., так и для Гутенберга на очереди стало задание создать нечто значительно превосходящее обычные требования и представления. На эту мечту, одновременно и честолюбивую, и практически жизненную, диктуемую всей логикой двадцатилетней борьбы за торжество книгопечатания, ответом явилась 42-строчная Библия»<sup>5</sup>. Отсюда и особая забота о качестве набора, и опыты цветной печати, и ручная рубрикация и раскраска, и печатание части тиража на пергамене.

Таким образом, художественная установка ранних шедевров книгопечатания не была, да и не могла быть самоцельной. По мнению исследователя, «Попытки увидеть в Гутенберге служителя

---

<sup>5</sup> Люблинский В.С. Указ. соч. С. 59–60.

“искусства для искусства” при всей красоте 42-строчной Библии и псалтырных инициалов с его эпохой несовместимы. Такая красота, с той же немислимой в наш поспешный век тщательностью в деталях, присущая всем «искусствам» средневековья, включая вполне утилитарные, в типографской книге нужна была лишь для скачка от книгописного производства к механическому»<sup>6</sup>.

Между тем вопреки сознательной установке первых типографов на приближение к эстетическим канонам богатой рукописи специфические особенности новой техники все больше трансформируют, подчиняют себе традиционный облик готической книги. Правильная выключка строк, легко достижимая в наборе, делает геометрически четкими края колонок, всегда более мягкие в рукописи. Наборная техника способствует также обособлению отдельных знаков, исчезновению лигатур, сокращений, надстрочных значков. Строгая одинаковость рисунка повторяющихся букв, равномерность их цвета (обычно слегка варьирующегося при письме чернилами) — все это способствует впечатлению жестковатой регулярности в организации печатной страницы. Сложность цветового решения свелась к простейшему контрасту белого и черного цвета, изредка — в качестве максимального обогащения — белого, черного и красного.

Если в рукописи взгляд читателя естественным образом следовал за движением пера переписчика, устанавливая живую связь с ним, проникаясь ритмом письма, то механический оттиск с набора представлял перед читающим гораздо более обезличенным и притом статичным. Подобным же образом не сохранялось непосредственное ощущение движения кисти в печатном (гравированном) орнаменте.

Необычные зрительные качества печатной техники должны были бросаться в глаза человеку, привыкшему к рукописям, и торжественные колофоны ранних изданий не случайно подчеркивают особое достоинство книги, изготовленной «не посредством калама, стиля или пера, а через чудесное пунсонов и матриц соответствие, пропорцию и соразмерность»<sup>7</sup>. В этом заключении Майнцкого «Католикона» 1460 г. наряду с прославлением самого изобретения ясно звучит также восхищение небывалым внешним совершенством типографской печати.

Так, еще до того как произошли в ней какие-либо собственно стилистические изменения, печатная книга ясно выявила свою глубокую художественную противоположность книге рукописной

---

<sup>6</sup> Варбанец Н. В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. М., 1980. С. 243.

<sup>7</sup> Там же. С. 212.

и начала постепенно приучать, приспособливать к своей новой машинной и тиражной эстетике глаз и вкус потребителя. Поэтому очень скоро становится ощутимой чужеродность в печатной книге всякого рода рукодельных доработок, и они сохраняются лишь там, где их нельзя было избежать по функциональным и технологическим причинам (главным образом в раскраске научных схем, ботанических атласов и т.п., применявшейся вплоть до конца XVIII в.).

## II

Первые печатные книги не имели иллюстраций, хотя техника тиражирования изображений появилась раньше наборной и уже, по-видимому, применялась в блокбухах (впрочем, дошедшие до нас образцы относятся уже к начальной эпохе книгопечатания). Из двух первоначальных видов гравюры в раннюю книгу вошла, по техническим причинам, лишь ксилография, гравюра же глубокой печати будет в ней использована лишь много позже.

Демократический характер ранней ксилографии определил возможность ее включения в печатную книгу первоначально лишь в изданиях, предназначенных для того же народного потребителя. Высокообразованному читателю, на которого ориентировались, в частности, основные издания первопечатников, эта техника должна была казаться вульгарной. Зато в «народной» книге гравюра выступала как необходимый неученому читателю наглядный комментарий к тексту. «Ученые могут извлечь знания из текста, неученые же должны обучаться по книгам для мирян, т.е. по картинкам», — поясняет базельский издатель Б.Рихель в колофоне правоучительного «Зеркала человеческого спасения» 1476 г.<sup>8</sup>

Впервые гравированные иллюстрации появляются в начале 1460-х гг. в изданиях бамбергского печатника А. Пфистера. Перешедшим к нему монументальным крупным шрифтом 42-строчной Библии Гутенберга он печатал на немецком языке небольшие правоучительные сочинения («Богемский пахарь», 1460 и 1463 гг.), сборники басен («Драгоценный камень» Бонера, 1461 и 1464 гг.), «Библию бедных» и др. Эти иллюстрации, несмотря на элементарный, схематичный характер резьбы и не сразу преодоленные технические трудности их включения в печатную форму (в самых первых изданиях они впечатывались в лист отдельно от текста), демонстрировали уже богатые структурные возможности книжной гравюры. Так, «Богемский пахарь» был иллюстрирован пятью страничными иллю-

---

<sup>8</sup> Люблинский В. С. Ранняя книга как ступень в развитии информации // Книга в истории человеческого общества. М., 1972. С. 143.

страциями с развернутым сюжетом на темы триумфа смерти, а басни — многочисленными мелкими гравюрами (больше 100 на 88 страницах текста), заверстанными в полосу. Использовал Пфистер и идею составного клише, помещая рядом с иллюстрациями басен отдельно гравированную фигурку, представляющую, по-видимому, рассказчика<sup>9</sup>. Позднее, в 1496 г., страсбургский издатель И.Грюнингер издал комедии Теренция с иллюстрациями, состоявшими из нескольких отдельно награвированных фигурок персонажей в различных сочетаниях. Сама идея набора своеобразно воплощается и в изобразительном решении книги.

Графическая традиция ранних печатных иллюстраций восходила не только к блокбухам, но и к распространявшимся в той же среде дешевым бумажным рукописям позднего средневековья, с их упрощенными перовыми рисунками. Здесь не требовалась конкретность развернутого сюжета — достаточным казалось вполне статично обозначить его персонажей, будь то люди, басенные животные или даже какие-нибудь предметы. «Наряду с несколькими духовно-назидательными сочинениями не случайно столь видное место среди первых десятков иллюстрированных книг занимают басни. Рисунок здесь может быть предельно упрощен: лев и осел, человек и змея, а то и просто два (вполне одинаковых!) бруска (золото и серебро) или кружка (солнце и месяц), различить и осмыслить которые может помочь примитивнейшая раскраска»<sup>10</sup>. Зато таких схематичных иллюстраций могло быть много, и вся книга

Э. Альтдорфер. Титульный лист.  
Ксилография. Германия, сер. XVI в.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Нессельштраус Ц.Г. Немецкие иллюстрированные первопечатные Библии// Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1980. Вып. X. С. 25.



приобретала благодаря этому соблазнительный для потребителей блокбухов наглядный, словесно-зрительный характер. Наконец, эти контурные гравюры вызвали к раскраске, применявшейся к подобным изображениям и в рукописной книге.

В дальнейшем сфера применения ксилографической иллюстрации значительно расширяется. Развивается и ее графический язык, порой очень далеко уходя от первоначального схематизма. Но все же она довольно долго остается принадлежностью главным образом популярной литературы, издававшейся на народных языках, а не на ученой латыни. «Книги на немецком, французском, итальянском языках иллюстрируются в десятки раз чаще, чем книга на латыни; гуманисты продолжают презирать иллюстрацию, даже когда она обретает вполне ренессансные формы и становится настолько графически органичной, что полностью отвергает расцветку»<sup>11</sup>.

Одной из книг, очень рано получивших ксилографические иллюстрации, была Библия в переводах на народные языки. Назначение и адрес этих гравюр очень ясно сформулированы в предисловии к Кельнской Библии конца 1470-гг.:

«И также чтобы еще больше склонить людей к чтению этого благородного Священного писания и сделать чтение легким и приятным, дабы извлечь из него пользу, в некоторых частях и главах помещены фигуры. Подобным образом во многих церквях и монастырях исстари находятся росписи, которые, обращаясь к глазу, помогают запомнить больше, чем на слух; также и фигуры помогают понять текст глав, в которых они помещены»<sup>12</sup>.

Иллюстрации ранних печатных Библий по старой, еще рукописной традиции могли включаться в инициалы или же представляли собой самостоятельные композиции с развернутым и в то же время схематично-наглядным повествованием, с подчеркнутой динамикой поз и жестов.

Впоследствии эти деревянные клише переходят от одного издателя к другому, используются в новых изданиях, демонстрируя еще одно характерное качество ксилографии — ее относительную независимость от той книги, для которой она была первоначально изготовлена, от предназначенного ей места в наборе.

Угловатые и схематичные гравюровки ранних печатных книг оказались, однако, чрезвычайно органичным элементом наборной полосы. У них плотная, близкая к фактуре жирного готического шрифта поверхность оттиска. Несмотря на довольно еще наивные попыт-

---

<sup>11</sup> См.: Wilson A. The Design of Book. Salt Lake City, 1974. P. 14–17.

<sup>12</sup> Люблинский В. С. Ранняя книга как ступень в развитии информации // Книга в истории человеческого общества. М., 1972. С. 144.

ки перспективного изображения, их широковатые линии убедительно ложатся на плоскость строгим графическим узором. Рядом с разнородным и усложненным, не без труда приводимым к подобию пространственного единства заполнением иллюминированной страницы богатой готической рукописи печатная готическая книга выглядит неожиданно цельной.

Это относится не только к первым, еще во многом примитивным опытам иллюстрированных изданий 60–70-х гг. XV в., но и к появившимся уже в конце века богатым, сложным и часто мастерским по исполнению книгам.

Разнообразные, свободно скомпонованные развороты «Всемирной хроники» Шеделя (издатель А. Кобергер, Нюрнберг, 1493 г.) неизменно сохраняют эту плотную, рельефную пластичность, наполненность сочным, тяжеловатым цветом. Выразительны страницы, заплетенные сложными ответвлениями генеалогических древ, расцветающих среди столбцов текста полуфигурами библейских персонажей. Очень эффектны разворотные иллюстрации — виды городов, занимающие целиком нижние половины обеих смежных страниц. Эта необычайно сложная пространственная композиция разворотов «Всемирной хроники» Г. Шеделя, тесно связывающая размещение гравюр с соответствующими текстами, несомненно потребовала соответствующих расчетов и предварительного проектирования. Сохранившаяся в Нюрнбергской городской библиотеке рукопись немецкого перевода книги (она вышла в параллельных изданиях на двух языках) включает в себя на соответствующих местах беглые схемы всех иллюстраций, т.е. является, очевидно, одновременно и макетом издания<sup>13</sup>.

Вообще говоря, композиционные решения в ранней иллюстрированной печатной книге чрезвычайно свободны. В ней не чувствуется скованности какой-либо предвзятой схемой, утвердившейся традицией. Наряду с замкнутыми, обведенными жесткой прямоугольной рамкой иллюстрациями широко применяются и открытые, свободно лежащие на листе изображения. Используется

Книжная иллюстрация.  
Ксилография. Италия, XV в.

---

<sup>13</sup> См.: Люблинский В. С. На заре книгопечатания. Л., 1959. С. 88.

Всемирная хроника Г. Шеделя. Нюрнберг, 1493.  
Наборная полоса с гравюрами на дереве. Издатель А. Кобергер.

как симметричная, так и асимметричная компоновка. Наряду с иллюстрациями применяются и гравированные орнаментальные полосы, позволяющие по-разному компоновать декоративное обрамление рисунков или целых страниц.

Наконец, следует отметить, что схематизм ранней печатной иллюстрации, ее скорее знаковый, чем конкретно-изобразительный, характер освобождали гравюру даже и от однозначной определенности ее содержания. Возможности ее использования тем самым необычайно расширились. Одна и та же картинка в разных книгах (а также и на разных страницах одной книги!) могла изображать, в зависимости от контекста, разных персонажей, различные местности или события.

Так, во «Всемирной хронике» Г. Шеделя, одном из наиболее монументальных иллюстрированных изданий конца XV в., помещено 1809 иллюстраций, для которых было использовано всего 645 гравюр. «Ни художников, ни читателей не смущало, — отмечает исследователь, — что один и тот же портрет изображал одного из библейских праотцев, затем, всего несколькими страницами ниже, — гомеровского героя, потом — римского поэта, немецкого рыцаря или восточного врача. Двадцать восемь изображений обслужили все папство, насчитывавшее к тому времени 198 преемников апостола Петра (все они упомянуты Шеделем), а для портретов 224 королей разных стран хватило всего 44 досок»<sup>14</sup>. Такой метод иллюстрирования позволил обойтись всего двумя гравюрками для изображения нескольких десятков монастырей (разумеется, это не могло быть незаметным для читателя).

Таким образом, весьма активная у читателя XV в. потребность в изобразительно-словесном синтезе существенно отличалась от нашей. Он, видимо, не ждал от иллюстрации ни документальной достоверности ее образов, ни реальных подробностей и обстоятельств, вполне удовлетворяясь тем, что названному в тексте явлению находилась хотя бы приблизительная параллель в изображении. Конкретность придавалась этому изображению словом, так же как слово подкрепляло свою конкретность соседством изображения. Ощущение полноты и убедительности повествования возникало уже из самого соединения словесного образа с графическим. Они не столько дополняли, сколько взаимно подтверждали друг друга. Так обстояло дело не только в примитивной «народной» книге, но и в столь сложной, развитой и качественной форме иллюстрированного издания, как упомянутая «Всемирная хроника» Г. Шеделя.

---

<sup>14</sup> См.: Люблинский В. С. Указ. соч. С. 86

Между тем такая форма иллюстрирования была уже для конца XV в. в значительной мере устарелой, пережиточной. В это самое время, а порой на страницах тех же самых изданиях формируется уже иллюстрация нового типа, достоверно и подробно изображающая вполне конкретные местности, определенных людей и т.п. Как раз во «Всемирной хронике» Г. Шеделя появились наряду с совершенно условными, взаимозаменяемыми видами 23 панорамы реальных немецких городов — те, что легче было изобразить непосредственно с натуры и чей облик скорее всего мог оказаться знакомым читателям книги. Но они здесь никак не выделены в общем ряду, не противопоставлены видам условным. Их особое, новое качество, по-видимому, еще не вполне осознанно. Так же подробно и точно изображены Э. Ройвихом уже не соседние, а весьма отдаленные города в изданном им в 1483 г. «Путешествии в Святую землю» Брайденбаха, особенно — Венеция, представленная в громадной, более полутора метров в длину панораме.

Как ни элементарны были порой ксилографии ранних биологических изданий — «Книг природы», «Садов здоровья» и т.п. (опиравшихся к тому же на давнюю рукописную традицию), в них вызревает важная задача **различения** предметов изображения и, значит, наблюдения конкретных подробностей. Отсюда начинается путь к созданию полноценной научной и технической иллюстрации, которая достигнет своего первого расцвета уже в следующем — XVI столетии.

## Глава 3

# Ренессансная традиция в печатной книге XV–XVI веков

## I

Если первые печатные книги были ориентированы на готические традиции, то уже вскоре книгопечатание начинает усваивать новые стилевые тенденции эпохи Возрождения. «Первенцы печати вполне отчетливо готичны, лучшие образцы через полвека преимущественно ренессансны», — говорит исследователь<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Люблинский В. С. На заре книгопечатания. Л., 1959. С. 90.

Разворот из книги Пьетро Бембо «Житие св. Ромуальда». Набор.  
Издатель Л.А. Джунти, Венеция, 1513.

Уже в 1464 г. в Аугсбурге А. Руш, издавая книгу античного автора, употребил наборный шрифт, созданный по образцу гуманистических рукописей — первую печатную антикву. В Италии с конца 60-х и в 70-х гг. XV в. создается несколько различных шрифтов этого типа, в том числе выработанная, строгая антиква Н. Иенсона (1470 г.). Одновременно появляется наборная антиква и во Франции.

Применявшийся первоначально для изданий гуманистической литературы (и прежде всего сочинений античных авторов), этот шрифт через несколько десятилетий получает универсальный характер. В католических странах, начиная с XVI в., почти вся литература, в том числе и церковная, печатается антиквой (тогда как в Германии, Англии, Скандинавии надолго удерживается в качестве основного готический шрифт). Распространение антиквы знаменовало решительное преобразование стиля книжного искусства. Страницы книг высветлялись и облегчались. Не только на широких полях, но и сквозь прозрачные строки текста отчетливо звучит, зрительно объединяя страницу, белый фон бумаги.

Легкость шрифта заставляет облегчиться и иллюстрации. Контурные линии ксилографий утончаются и одновременно становятся более мягкими и плавными. Штриховка делается светлее, а нередко исчезает вообще. Гравюра, сохраняя свою прочную связь с плоскостью, становится в то же время воздушнее, пространственнее. Выработанное еще первопечатной книгой строгое зрительное единство иллюстрации и набора на странице остается ненарушенным.

А. Дюрер. Построение латинского шрифта. Страница из трактата  
об измерениях. Германия, 1625.

Наборная техника внесла в новый шрифт, строгий и ясный уже в своем каллиграфическом прообразе, особую регулярность, четкость построения каждого знака. Печатная книга отделила шрифт от почерка, придала каждой литере заранее отработанную и закрепленную для многократного безвариантного повторения форму. Шрифт стал предметом специального проектирования, и это способствовало появлению аналитического интереса к законам графического построения знака, к его конструкции и пропорциям. Со второй половины XV в. и особенно в XVI в. появляется ряд трактатов, исследующих строение сперва знаков латинского маюску-

ла — преимущественно по обмерам древнеримских монументальных надписей, а затем также строчной антиквы и даже нелегко поддающихся рационалистическому анализу и конструированию готических шрифтов. Вероятно, эти геометрические упражнения с циркулем и линейкой могли лишь отчасти повлиять на рисунок реальных типографских шрифтов, т.е. на гравлируемые вручную пунсоны, особенно в малых кеглях. Но все же общее ощущение некоторой отвлеченности, отточенной правильности знака они несомненно вносили в книжную культуру эпохи Возрождения.

В самом начале XVI в. появляется и входит в широкое употребление еще один новый тип наборного шрифта — курсив, разработанный Ф. Гриффо специально для малоформатных (в 8°) изданий Альда Мануция. Это типографская интерпретация некнижного письма гуманистов, вошедшего в XV в. также и в канцелярскую практику. Этот подвижный, наклонный шрифт с плавно изогнутыми выносными элементами обогатил ритмы книжной страницы, послужил как бы противовесом чересчур уравновешенной антикве. Приближенный к бытовому письму, он вносил в книгу некоторый оттенок интимности, недаром его охотно применяли в малых форматах. Кроме того, в изданиях двязычных он очень хорошо увязывался с греческим, тоже получившим в изданиях Альда — Мануция близкие к курсивным начертания. В XVI в. курсивом охотно печатают целые книги, а кроме того, его очень быстро начинают применять для различных выделений в тексте, например для цитат.

Техника набора способствовала равномерному течению строки, исчезновению всякого рода сокращений, распространенных в рукописной книге, лигатур, надстрочных знаков. Строгая однородность и ясность построения становились законом печатной страницы. Рационалистические тенденции все отчетливее сказываются в способах организации книжного пространства. В начале XVI в. вырабатывается уже в основном современная система ориентировки в книге. Появляется пагинация, складываются различные формы указателей. Зачатки этого существовали и в рукописной книге: представлялись, например, сигнатуры тетрадей или реклама (т.е. первые слова следующей тетради, под текстом предыдущей). Но эти знаки служили главным образом переплетчику при подборе книги. На рубеже XV—XVI вв. начинает утверждаться нумерация (листов, страниц, колонок, иногда даже строк), обращенная уже к читателю и используемая в приложенных к книге указателях<sup>2</sup>. Такое новшество имело не только вспомогательное, техническое значение. Оно неприметно утверждало математизированное представление

---

<sup>2</sup> См.: Лазурский В.В. Альд и альдины. М., 1977. С. 47—52.



о порядке в книге, пространственное ее ощущение и новую форму читательского обживания этого пространства, свободу передвижения и простоту ориентировки в нем.

Печатный станок резко увеличивал массу книг, находящихся в обращении, и книжная культура создает на рубеже XV и XVI вв. новые средства ориентировки в этой массе. Появляется и к середине XVI столетия отливается в канонические, в основном дожившие до наших дней, формы титульный лист. Сведения о книге, авторе, печатнике, месте и годе выхода, рассеянные прежде в тексте предисловия, в посвящении, колофоне и т.д., собираются на первой странице книги, а вскоре занимают на ней и вполне определенные места и соотносятся

Титульный лист книги «Искусство стихосложения». Париж, 1528.  
С издательской маркой Этьеннов.

иерархически друг с другом благодаря применению шрифта разных кеглей. Сюда же переходит из колофона (и тоже получает свое, строго закрепленное место) символическая марка издателя-печатника. Впервые она появилась еще в Майнцкой Псалтири И. Фуста и П. Шеффера.

Титульный лист подчеркивает и оформляет начало книги. Он приобретает характер торжественного входа в нее, подобен порталу. Поэтому композиция титула получает в архитектурной системе книги особую роль, не связанную прямо с его деловым, информационным назначением. Она служит своего рода художественным камертоном для всего тома, задавая ему и воплощая в себе пропорциональный строй, пластическую и цветовую нагрузку, пространственную структуру книжной полосы, общий стилистический строй всей «типографики» издания. Роль титульного листа в его сложившейся форме подобна в этом отношении той, которую играет ордерная композиция портика в классической архитектуре. И как античный ордер, вернувшийся в ренессансную архитектуру, сохраняет свое организующее значение и для ряда пос-

ледующих стилей, так созданная в XVI в. стройная титульная композиция воплощает в себе классическую архитектуру европейской книги Нового времени, дожившую до XIX в. Отчасти же, с известными ограничениями и изменениями, она продолжает жить в книге новейшей, вплоть до наших дней.

Ранние титульные листы XV в., еще не выработавшие этой системы, кажутся на современный глаз недостаточно организованными. Они то излишне скромны и «пусты» — две-три строки мелкого шрифта, то, напротив, заполнены громадным, вытесняющим текст фигурным инициалом или гравированной иллюстрацией. Впрочем, здесь уже начинает выявляться информационная природа титульного листа, его роль своеобразного проспекта книги, несущего рекламные функции.

Можно думать, что именно стремление расхвалить и разъяснить возможному покупателю предлагаемую книгу определило многие черты ранних титулов. Иногда они получали стихотворную форму (например, в самом раннем, полном по составу сообщаемых им сведений титульном листе Э. Рагдолта, 1476 г.). Позднее вырабатывается тип развернутого заглавия, подробно аннотирующего текст. Тем же целям служит и вынесение на титульную страницу заманчивой иллюстрации и, наконец, укрупнение строчек текста.

Вначале — вплоть до середины XVI в. — таким образом выделяется (как бывало и в рукописях) просто начальная строка. Конец не поместившегося в ней слова свободно переносится в следующую, набранную часто уже мелким, текстовым шрифтом. Лишь во второй половине столетия вырабатывается столь естественное для нас строго смысловое членение титульного текста на строки и четкое соответствие масштаба каждой строки ее значимости.

Неравные строки выравниваются по центральной оси, образуя стройную композицию с наибольшей смысловой и пластической нагрузкой в верхней части листа, вспомогательными и мельче набранными сведениями внизу (город, издатель, дата) и паузой ниже середины. Эта пауза может быть отчасти заполнена виньеткой, маркой издателя, наконец, мелким шрифтом второстепенных частей развернутого заглавия. В любом случае композиция строится на выверенном соотношении пространства книжного листа с организуемыми его, пропорционально и ритмически уравновешенными в этом пространстве пластическими массами разновеликих и неодинаково насыщенных строк текста.

Другая форма титульного листа, не менее распространенная в эту эпоху, строилась с помощью гравированной на дереве рамы, цельной или же составлявшейся из отдельных полос орнамента. Кроме этого, уже в 70-е гг. XV в. в Вероне делаются первые попыт-

ки применить к типографским украшениям основной принцип набора — комбинирование цельного узора из его мельчайших элементов, допускающих различные сочетания и отлитых в форме печатных знаков. В середине XVI в. этот орнаментальный набор широко применяется в Голландии (К. Плантен), Франции, несколько позднее и в Англии<sup>3</sup>.

В целногравированных рамках вырабатываются очень торжественные декоративные композиции архитектурного характера, что-то вроде триумфальной арки или портала, в пролете которого помещается наборный шрифт титула. Применяются, иногда в сочетании с архитектурными,

Г. Гольбейн мл. Рамка для наборного титула. Ксилография. Германия, 1516 г.

изобразительно-символические мотивы, большей частью достаточно обобщенные, чтобы гравюра могла служить не в одной, а во многих книгах.

Развиваясь и видоизменяясь со временем, эти архитектурные обрамления титулов играют заметную роль в стилевом развитии книги. Они не только устанавливают наглядную связь книжного искусства с наиболее четко воплощающим стиль строением архитектурных и орнаментальных форм эпохи, но также активизируют и усложняют пространственное восприятие книги. К концу XVI в. нарастает напряженно-контрастная иллюзионистическая пластичность форм этого обрамления. Острее выступает двойственная природа картуша, соединяющего и разделяющего пространства за и перед ним, втягивающего внутрь и задерживающего перед входом.

---

<sup>3</sup> См.: *Оффнер Э.* Типографский орнамент эпохи Возрождения: Происхождение, использование, эксперимент//Узоры симметрии. М., 1980. С. 79–112.

Объемность рамы делает более предметным пространство «здесь», впереди и более воздушным — «там», в глубине ее. Сами орнаменты приобретают порой характер маньеристического гротеска, превращаясь в осязаемо объемный «мир сложнейших, запутанных, хрупких острых и колючих форм, готовых причинить боль каждому, кто их коснется»<sup>4</sup>. А в следующем столетии — нарастающая триумфальность и символичность этих фантастических сооружений, насыщение их эмблемами и аллегорическими фигурами окажутся одними из наиболее заметных признаков проникновения в книгу стиля барокко.

Отметим, что почти все сказанное выше о стилевом развитии книги XV–XVII вв. относится не только к книгам, печатавшимся антиквой, но, пусть с некоторыми оговорками, и к северной книге, сохранившей «готические», фактурные шрифты. Здесь также шла активизация и рационализация книжного пространства, оттачивались и отчасти облегчались рисунки шрифтов, применялись симметричные композиции титульных листов и даже классические, ордерные архитектурные обрамления. Все же страницы этих книг оставались несколько более тяжелыми, черными, а также беспокойными по ритму.

## II

Тематический диапазон ранней печатной книги по сравнению с дотипографскими временами чрезвычайно расширился. Вплоть до конца XV в. религиозная литература составляла еще около половины общего числа изданий. Однако определяющими для художественного развития книги оказываются теперь иные, хотя и не столь обильно издаваемые типы книг. Так, предпринятые гуманистами издания латинских классиков ввели в употребление и распространили новый шрифт, а вместе с ним и новый строй печатной страницы и книги в целом. Гуманистические издания — одна из разновидностей ученой книги, получающей к этому времени все большее значение, открывающей новые области познания и новые пути их изложения и восприятия.

Вырабатываются сами принципы строго научного издания, методы критической проверки и комментирования текстов, пространственная структура их представления в книге. «С того времени, как я стал предлагать ученым хорошие книги, я полагал, что моей обязанностью было, чтобы все лучшие сочинения как греческих, так и латинских писателей выходили в совершенстве про-

---

<sup>4</sup> Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 176.

веренными из нашей новой Академии и чтобы благодаря нашим работам и трудам все были поощряемы к занятиям науками и искусствами»<sup>5</sup>, — декларирует в 1503 г. издатель-гуманист Альд Мануций. Он издает в подлинниках труды античных авторов, в его книгах нередок многоязычный набор, сочетающий латинские шрифты с греческими.

Воспроизводя иногда, по необходимости, дефектные, неполные оригиналы, гуманистические издания отмечают пропуски в тексте пробелами (иногда обширными — до целой страницы) и соответствующей пометой на полях<sup>6</sup>. Издатель, очевидно, надеется, что пропуск может быть восполнен последующими находками, и предоставляет читателю-исследователю готовое поле для работы. Издание мыслится не как заверченный результат, но как этап общего труда. Подобным же образом открыты для пометок читателя обширные большей частью поля этих изданий. Книга вводит читателя в свое несколько отвлеченное, рационально построенное пространство, как активного соучастника, как свободно живущую в этой духовной среде деятельную силу.

Такое книжное пространство есть не простоместилище содержания, но, в известном смысле, обобщенная модель самой гуманистической учености. Его можно назвать «филологическим пространством» — пространством сопоставления текстов, пространством диалога, порой острого спора комментаторов, окруживших кусочек древнего текста своими разноречивыми глоссами.

А рядом с «филологическим пространством» ученая книга конца XV и XVI вв. знает и математическое. Она вводит читателя в мир евклидовых теорем, в пропорциональный анализ знаков латинского шрифта, в построение трехмерного пространства по правилам перспективы — в мир, законы которого начинают открываться в отвлеченной, но пока еще геометрически наглядной форме.

«Книгу философии составляет то, что постоянно открыто нашим глазам, но так как она написана буквами, отличными от нашего алфавита, ее не могут прочесть все: буквами такой книги служат треугольники, четырехугольники, круги, шары, конусы, пирамиды и другие математические фигуры»<sup>7</sup>, — скажет Галилей приблизительно столетие спустя, уже подводя итоги развития науки на рубеже новой эпохи.

---

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Шелкунов М.И. История, техника, искусство книгопечатания. М.—Л., 1926. С. 96—97.

<sup>6</sup> См.: Варбанец Н.В. Издания античных авторов в XVв.//Книга и графика. М., 1972. С. 70—71.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Кузнецов Б.Г. Галилей. М., 1963. С. 278.

Можно думать, что в наглядном утверждении этой математизированной модели мира сыграла роль наряду с иллюстрациями-чертежами становящаяся все более отчетливой геометрическая правильность, пропорциональная стройность и структурная упорядоченность самого тела книги. Полосы набора очерчиваются строго прямолинейно, концевые — сходят иногда на нет правильным треугольником. Инициалы вписаны в квадратные рамки. Заголовки и иллюстрации верстаются чаще всего симметрично. Живописная свобода и сложность готической страницы сменяется ясным, гармоническим порядком.

Хотя гуманисты продолжают презирать гравюру, считая ее пригодной «для игральных карт и бабьих сказок»<sup>8</sup>, развивающаяся

тяга к конкретности знания насыщает книгу XVI в. (и в том числе книгу ученую и деловую) разнообразными, все более информативными и подробными иллюстрациями. Книги по географии и биологии, технике и военному делу, медицине и астрономии дают теперь своим читателям развернутую и очень конкретную, зримую картину окружающего их мира. Изображаются не рыбы или птицы вообще, но узнаваемые, определенные породы. Со всей наглядностью передается устройство военных машин, разделка китовой туши, облик архитектурного памятника, строение человеческого тела и способы наложения хирургических повязок. Условное изображение-знак сменяется конкретным показом, оперирующим всем богатством выразительных возможностей графики — от широко развернутого, пространственного, перспективного изображения (все чаще входящего в книгу) до четкой схемы и выделенной крупной детали.



Иллюстрация из медицинской книги. Ксилография. Венеция, 1499 г.

<sup>8</sup> Люблинский В.С. Ранняя книга как ступень в развитии информации//Книга в истории человеческого общества. М., 1972. С. 176–177.

В болонском издании 1496 г. сочинения Элиана «О построениях и боевых порядках» наглядные схемы расположения войск выполнены фигурным набором — различные буквы обозначают воинов в разном вооружении. Но и по видовым гравюрам, вполне реального характера, свободно рассыпаются деловитые буквенные обозначения отдельных предметов или сооружений: отсылки к ним имеются в тексте книги. Чертеж, схема не противостоят в сознании художника тех времен реальному, зрительно достоверному изображению. Они легко объединяются, свободно переходят друг в друга. Отсюда такая свобода изобразительного рассказа, наглядного представления мысли в этих иллюстрациях.

Нередко задачи иллюстрации выходят за рамки изобразительного комментария. Печатаются анатомические таблицы-модели с откидными клапанами. В великолепный фолиант «Королевской астрономии» Апиана (Ингольштадт, 1540 г.) включено более 20 подвижных расчетных таблиц с поворачивающимися многослойными кругами, стрелками, шнурками. Вычислительные приборы такого рода изобретались уже в средние века, но здесь они вошли в книгу и сделали всю ее своеобразным научным прибором, определив особые возможности активного обживания читателем «математического пространства» ученого труда.

Эффектные, крупные, нарядно раскрашенные от руки таблицы Апиана демонстрируют еще одно характерное качество ранних научных изданий — их торжественный, не будничный характер. Привычный нам прозаизм деловой литературы порожден позднейшими временами. XVI в. знал возвышенную ученость, окруженную ореолом духовой значительности. Столь же патетично заявляет о себе и развивающаяся техника. Какая-нибудь подъемная машина в этих книгах не менее триумфальна, чем арка Тита или колонна Траяна. Поэтому научные книги не уступают другим жанрам ни в нарядности узорных инициалов, ни в высокопарном пафосе посвящения ученому коллеге или знатному покровителю, ни, наконец, в многозначительности эмблем и аллегорий, заполняющих пышную раму титульного листа.

Открывающее книгу посвящение — панегирик духовному или светскому владыке — становится едва ли не обязательной принадлежностью печатного издания: оно обеспечивает автору или издателю покровительство, покупку части тиража, а то и подарок, заменяющий гонорар. Тем самым книга любого содержания приобщается к все более представительному жанру прославляющей политической литературы и отражает в самой своей внешности характерные черты этого типа изданий.

Олаф Великий. Книга о делах Севера. Набор, гравюра на дереве.  
Издатель Лука Антонио Джунта. Венеция, 1565 г.



Триумфальный пафос аллегорических фигур воплощает значительность темы, а вычурная, подчас сознательно затемненная символика сложных эмблем импонирует маньеристическому вкусу эпохи своим хитроумием и завлекает таинственностью недоступного профанам скрытого Знания. Свой метод составления эмблем И. Самбукус, автор одного из появившихся как раз во времена маньеризма и унаследованных эпохой барокко сборников ходовой эмблематики (1564 г.), служивших, конечно, не только книжному, но и всему декоративному и изобразительному искусству вплоть до начала XIX в., разъясняет так:

«Если я привел бы плохо подстриженную лозу в качестве эмблемы нерадивого отца семейства или муху, которая нападает на слона для (олицетворения) отваги, черепицу, которую моют, как (пример) напрасной работы, клятву Курция или деяние Горация для знаменования отваги ... и с помощью дополнений не затемню их смысл и не возведу к переносному значению, кто же будет тем приведен в удивление или воздаст хвалу?.. Поэтому мои эмблемы так избраны и украшены, дабы они занимали не менее чем тайные письмена египтян и пифагорейцев.»<sup>9</sup>

Расцвет эмблематики в середине и второй половине XVI в. был, видимо, одним из проявлений более общей тенденции искусства маньеризма, обострившего внимание к символической, знаковой стороне всякого изображения вообще, по сравнению с гораздо более непосредственным восприятием эпохи Возрождения. Сквозь зримую реальность физического бытия вещи художник стремится раскрыть ее культурно-философский смысл, воплотить в единичном и конкретном предмете отвлеченную структуру сложнейших мировых связей. В графике маньеристической книги, и прежде всего наиболее ученой и серьезной по содержанию, есть поэтому некоторый элемент ребуса, своеобразной игры в таинственную многозначность. Она придает порой научной иллюстрации этого времени небывалую экспрессию. Особенно в учебниках математики или перспективы изображение геометрических фигур и тел в трехмерном пространстве далеко переходит границы прикладного, вспомогательного построения, становится предметом любования, артистической виртуозной игрой абстрактных форм. Массивные, граненые тела повисают в воздухе, балансируют на острие... Они выглядят тем более фантастическими, что пространство вокруг них оформляется вполне реальными мотивами пейзажа или архитектуры. И в эту среду вторгаются безупречно развернутые в

---

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени//XVIII век. Л., 1974. Вып. IX. С. 226.

Иллюстрация в книге Л. Стоера «Геометрии и перспектива».  
Ксилография. Германия, Аугсбург, 1567 г.

перспективе немислимо перекрученные спирали гигантских волют, разрезы зданий нависают фрагментами лестниц и сводов, человеческие фигуры в сложных ракурсах приобретают кубизированные формы странных роботов... Условным, служебным изображениям подчеркнуто придается мучительная реальность кошмара.

Острые ракурсы форм строятся в геометрически четкой пустоте, пронизанной полными напряжением линиями перспективных построений. Эти вспомогательные пунктиры обретают здесь конструктивное значение, видятся как бы обнажившимся скелетом самой структуры трехмерного пространства. Одно из средств ху-

дожника, орудие, отданное ему в руки, — перспектива — оказалась вдруг таинственной силой, связанной с философскими тайнами бытия. Если кватрочентистские перспективисты радовались, что с ее помощью могут материализовать на плоскости зримую реальность, то теперь поражает возможность столь же наглядного представления чего-то умозрительно сконструированного, невозможного, чуть ли не противоестественного.

То же острое переживание глубины, третьего измерения в книжной графике рубежа XVI—XVII вв. заставляет конкретизировать пространственную среду даже

Маттиоли. Гербарий. Ксилография.  
Прага, 1562 г.

самых отвлеченных геометрических построений. Геометрическая фигура в учебнике изображается на фоне пейзажа. Абстрактноматематические операции совершаются как бы в реальном пространстве. Ненужные современному математическому сознанию, эти внешние подробности, видимо, помогали тогда представить производимые операции как конкретные действия с определенными величинами (подобно тому, как в современных задачниках абстрактно-числовые «примеры» чередуются с задачами, в которых те же действия совершаются с конкретными километрами пути или килограммами товаров).

### III

Уже в конце XV в. появляются первые книги, напечатанные славянским шрифтом в Польше (Краков) и на Балканах. Затем славянская печать распространяется по Восточной Европе от Венеции до Вильнюса. Шрифты этих раннеславянских изданий восходят, конечно, к рукописным прототипам скорее уставного, чем полууставного типа, и заметно схематизированным. Буквы вып-

рямлены, угловаты, жестко очерчены. Характер этих шрифтов (естественно — в разной степени у различных печатников) еще не вполне выработан, отношение угловатых букв к округлым вносит некоторый разнобой, ритм набора нечеток. Широко применялись уже в первых опытах славянской печатной книги двухцветная печать, крупные, нередко орнаментированные инициалы. Украшение этих книг, структура наборной полосы в разной мере соединяют уже выработанные европейские традиции с характером декора исходных славянских рукописей.

Более четкий европейский облик получили издания Франциско Скорины в Праге, а затем в Вильнюсе в первой четверти XVI в. Он ввел в своих изданиях библейских книг иллюстрации в характерных приемах ксилографии того времени, орнаментальные линейки-заставки с изящным белым по черному растительным орнаментом и близкие к ним стилистически тоже белые на черных прямоугольниках инициалы с символическими орнаментальными мотивами, гравированные рамки титульных листов.

Однако эта европейская линия стиля не получила дальнейшего развития в славянской печати, когда центром ее, со столетним опозданием — лишь в середине XVI в. — стала Москва. Образцом для первопечатных русских книг, как первых, безвыходных, так и датированных изданий Ивана Федорова и Петра Мстиславца, стали богослужебные рукописи того времени. Как И. Гутенберг веком раньше тщательно воспроизводил всю стилистику рукописной позднеготической книги, так и московские печатники тщательно передали в своих изданиях особенности русского полуустава с его подвижной упругой линией, контрастностью и легким наклоном знаков. Воспроизвели они и характер книжной страницы, ее пропорции и систему украшений — начиная с заставок старопечатного стиля (восходящих к западным прототипам, но уже использованным в русских рукописях). Применялись также гравированные на дереве строки вязи, широко использовалась двухцветная печать.

И на протяжении следующего XVII столетия русская печатная книга сохраняет этот вполне средневековый стиль и тесное родство с рукописной, как уже говорилось, продолжавшей свое развитие. Лишь к концу XVII в. нарастают в ней отдельные новшества, связанные с западными влияниями, все шире проникающими в русскую культуру в целом. В наибольшей степени они проявились в заимствованных элементах декора (мотивы орнаментики барокко), отчасти в иллюстрациях, для которых иногда применяется углубленная гравюра на металле.

## Золотой век гравюры на металле

## I

К концу XVI столетия репродукционная гравюра на металле достигает высокого совершенства. Ее золотым веком станет XVIIв. Жестковатая графичность более ранних гравюр постепенно сменяется без потери четкости формы, богатой пластичностью, плавной и сочной светотенью. Обогащается сама техника гравирования, разнообразнее и тоньше становятся ее приемы. Почти равномерный по толщине штрих вытесняется упруго и плавно утолщающимся и вновь сходящим на нет к концу. Штрихи изгибаются по форме, выявляя ее выпуклости и впадины. В густых тенях параллельная штриховка сменяется перекрестной.

Такая техника разрабатывалась К.Кортом, начинавшим свой путь у И. Кока в Амстердаме, а потом работавшим в Италии. Вслед за ним ее освоили Агостино Карраччи в Италии (один из основателей Болонской Академии) и Г. Гольциус в Нидерландах. Оба они гравировали как по чужим, так и по своим собственным оригиналам. Гравюрная техника Гольциуса отразилась и в строгости его виртуозных рисунков пером — в частности, более чем двухметровой композиции на грунтованном холсте, изображающей в типично маньеристических приемах Вакха, Венеру и Цереру.

Еще подвижнее, богаче и живописнее становится фактура больших по размеру гравюр с картин Рубенса, исполнявшихся в мастерской, устроенной в 1620 г. самим художником. Мастер внимательно следил за работой граверов, корректируя пером и кистью подготовленные для перевода на доску рисунки, а затем — пробные оттиски. Его интересовали передача эффектов освещения, текучая светотень, контрасты бархатистой черноты и сияющих бликов. Своих, пусть поначалу менее искусных, но точно исполняющих его указания учеников Рубенс предпочитал знаменитым мастерам, «поступающим, как им заблагорассудится»<sup>1</sup>. В результате такой методы эти ученики превращались в блестящих гравюров-репродукционистов, а мастерская Рубенса положила начало новому этапу европейской гравюры. Чисто живописная экспрессия рубенсовского барокко, фактурное богатство сверкающего металла,

<sup>1</sup> Письмо Рубенса П. ван Веену. Цит. по кн.: *Флекель М.И.* От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. М., 1987. С. 100.

пышных складок шелка и бархата, пружинная напряженность мускулов и мягкость меха виртуозно переводились резцом в мерцающую, вибрирующую сеть упругих, разнообразных штрихов. Как живопись, которую они передавали, гравюры были патетичны, зрелищны, темпераментны, и притом тщательно отделаны и закончены до мельчайших деталей. Лучше других воспроизводили дух Рубенса листы Л. Ворстермана.

Важной вехой в истории барочной гравюры стала выполненная теми же мастерами «Иконография» — серия портретов по артистически-изящным рисункам А. Ван Дейка. Среди сотни ее персонажей, наряду с изображениями власть имущих, были и портреты художников — Рубенса, самого Ван Дейка и др., а также и граверов, участвовавших в создании серии. 18 листов сам автор исполнил на досках офортной иглой, в подвижной, легкой, импровизационной манере. Но таковы лишь драгоценные пробные оттиски: потом доски дорабатывал резцом профессиональный гравер, доводя их до привычной в то время степени насыщенности, контрастности и законченности.

Портретная гравюра резцом переживает в XVII в. расцвет и во Франции. Возвышенная парадность сочетается в ней с зоркостью взгляда, конкретной точностью сдержанных характеристик. Лучшие мастера — классически ясный, лаконичный К. Меллан, более живописно-пышный Р. Нантейль гравировали как с чужих оригиналов, так и по своим собственным рисункам с натуры.

«Меллан строит свои резцовые портреты как строго рациональную структуру: редкие параллельные линии, почти без перекрещивания — чистая формула графичности, как бы воплощение картезианской логики»<sup>2</sup>, — отмечает исследователь. Графическая поверхность Нантейля сложнее, изощреннее. Лишенная красок гравюра способна все же передать впечатление живописного богатства. Оно создается подвижностью мягкой светотени в лепке лица и складок, а еще более — богатством фактуры, виртуозно передающей поверхности драгоценных тканей и кружев, упругую пышность париков, наконец, разнообразием и сложностью обработки всей поверхности гравюрной доски. Богатство техники все больше ставится на службу не специфически гравюрной выразительности, а почти факсимильному воссозданию эффектов живописи.

Торжественную парадность гравюры усиливает и ее обрамление, гравюруемое с почти иллюзорной рельефностью. Как правило, портрет заключался в овальный медальон, широкая, вы-

---

<sup>2</sup> Левитин Е. С. Несколько тезисов к истории гравюры // Музей. М., 1984. Сб. 5. С. 30

пуклая рама которого опиралась на архитектурно разработанное основание. И рама, и этот подиум обычно несли на себе сопровождающие изображение прославляющие тексты. По контрасту такое архитектурно-пластическое построение, занимающее значительную часть плоскости листа, оттеняет пространственность самого, погруженного в глубокую раму портрета и отдаляет портретируемого от зрителя, подчеркивая дистанцию. Такой медальонный тип обрамления перейдет и в портретную гравюру следующего, XVIII столетия.

Репродукционная гравюра была главным распространителем художественных идей и образов в эпоху, когда большинство подлинников было скрыто в малодоступных зрителям коллекциях. Постепенное осознание этой ее культурной роли дает ей некоторое обратное влияние на пути самостоятельного художественного творчества. Иные произведения живописи создавались в XVIII в. с прямой установкой на их тиражирование и широкое распространение в гравюре. Таковы серии небольших нравственно-сатирических картин англичанина У. Хогарта, которые он сам сравнивал с театральной пантомимой.

В самом деле, художник от сцены к сцене ведет подробный рассказ, наглядно воплощая эпизод за эпизодом в тщательно разработанных мизансценах и множестве «говорящих» подробностей. Таковы серии «Карьера проститутки» (6 картин, 1730–1731, гравированы в 1732 г.), «Карьера мота» (8 картин, 1732–1735, гравированы в 1735 г.), «Модный брак» (1743–1745) и т.п. Повествование, развернутое во времени, диктовало серийность продолжающих одна другую картин, а их назидательность, моральный пафос предполагали обращение к достаточно обширной аудитории. И оба эти обстоятельства настоятельно требовали перевода хогартовских серий в гравюру. В одних случаях гравюры эти выполнялись самим художником, в других — он заказывал их на стороне: принципиального значения это в данном случае не имело. Важна была не авторская рука, а наглядность рассказа, фактурной изысканностью Хогарт пренебрегал.

Другой характерный пример литературности в гравюре XVIII в. — большой цикл бытовых сцен французского рисовальщика и гравера М. Моро Младшего. Это тоже картинки нравов светского общества, однако трактованные не сатирически, а с несколько сентиментальной идеализацией. Моро не столь поглощен сюжетом, как Хогарт, зато уделяет внимание изяществу обстановки и костюмов, грации жеста. Сюжетную сторону доскажет за него потом литератор: гравюры были переизданы вместе с написанными по ним рассказами Н. Ретиф де ла Бретонна. И это не случайно, рисунки Моро достаточно близки по характеру к французской

У. Хогарт. Спящая паства. 1 гравюра на меди. Англия, 1736 г.

книжной иллюстрации второй половины XVIII в. Как и Хогарт, Моро часть гравюр по своим рисункам выполнил сам, часть — отдал другому мастеру. В обоих случаях техника гравирования носит репродукционный характер.

Напротив, совершенно непринужденный, живой и легкий почерк демонстрировал в своих рисунках и офортах Г. де Сент-Обен, тоже неутомимый и чуть ироничный наблюдатель изящного быта, костюмов, нравов, который, по выражению исследователя его творчества, «видел карандашом»<sup>3</sup>. Среди прочего его привлекал

---

<sup>3</sup> Кристеллер П. История европейской гравюры XV–XVIII вв. М.–Л., 1939. С.428.



быт художественный, он набрасывал выставленные в Салоне картины на полях каталога, а в насыщенном контрастами света и тени подвижном офорте запечатлел и сам луврский «Салон 1753 г.», тесно, рама к раме, увешанный академическими холстами.

Уже в XVII и особенно в XVIII вв. репродукционные гравюры все чаще исполняются целыми сериями и издаются в виде монументальных альбомов, посвященных определенному собранию или художнику. Принципиальным было издание произведений А. Ватто, предпринятое вскоре после его смерти — в 20–30-х гг. Существовало, что наряду с живописью были воспроизведены и рисунки мастера.

Рисунки Ватто носили живописный характер (как и вообще — рисование XVII–XVIII вв.), наследуя во многом графическую технику Рубенса. Большею частью это натурные подготовительные наброски к его картинам, свободные, мягкие, живо передающие осанку и движение изящных моделей. Он часто применял распространенную тогда технику цветного рисунка «в три карандаша» — черный и белый мел с сангиной на тоновой бумаге. Рисунки Ватто ценились еще при его жизни, их коллекционировали. Интерес к этой, по традиции вспомогательной, области творчества в XVIII в. усиливался. Устраивались специальные аукционы рисунков. Появлялись уже рисунки, претендующие на законченность самостоятельного произведения искусства. И естественно, рисунки начали воспроизводить в гравюре уже не как лишённые самостоятельного значения эскизы для резца (так бывало и раньше), а именно как ценные своими особыми качествами произведения графики.

И если репродукционная гравюра, при всем мастерстве воссоздания тонального и фактурного богатства живописи, могла быть по отношению к картине лишь весьма неполным «переводом» (гравёр по меди — это в сущности «прозаик, задавшийся целью перевести поэта с одного языка на другой»<sup>4</sup>, — иронически замечает Д. Дидро), то графику можно было пытаться передать буквально. Именно эта новая задача — воспроизведения рисунка (в том числе и цветного), сепии, акварели, ставшей уже, особенно в Англии, самостоятельным видом живописи, активизирует в XVIII столетии изобретение и использование многообразных техник гравюры, в особенности — тоновых и цветных, способных сохранить зернистую фактуру карандаша, плавный тон кистевого мазка, наконец, акварельно-прозрачный легкий цвет. Возникает и настоятельно разрешается задача строго факсимильного репродуцирова-

---

<sup>4</sup> Дидро Д. Салоны. М., 1989. Т. I. С. 198.

ния. Предметом забот гравера становятся тонально-фактурные и цветовые качества не столько изображенной натуры, сколько самого оригинала — его графическая техника, его язык.

Разумеется, специфическая выразительность гравюры как особого вида искусства при этом сглаживается, подчиняется языку оригинала и заслоняется им. Вот почему с несомненным техническим прогрессом репродукционной гравюры некоторые исследователи связывают ее относительный художественный упадок. Но их оценка продиктована взглядом на гравюру как на самостоятельную художественную ценность. Между тем для людей XVIII в. она оставалась по преимуществу искусством вспомогательным, средством, а не целью.

Многие виды гравюры, пережившие расцвет в это время, были изобретены много раньше, но широкого распространения тогда не получили. Так, пунктир, создающий тональные переходы сгущением и разрежением набитых пунсонами точек, появился еще в начале XVI в. (это была техника ювелиров), меццо-тинто — в XVII в. в Голландии. До совершенства же обе эти техники довели виртуозные английские мастера репродукционной гравюры на протяжении XVIII в. Упругая, напряженная пластичность резцовой гравюры не соответствовала больше духу и вкусу времени. Поэтому ее и вытесняла мягкая дымчатая светотень новых видов гравюры, способных передавать сложные эффекты освещения и сумеречную глубину пространства. Во Франции в середине XVIII в. была изобретена и вошла в употребление еще одна тональная техника — акватинта, особенно хорошо передававшая рисунок кистью с размывкой. Для сходной цели — факсимильной передачи свободной графики — использовалась близкая к пунктиру карандашная манера, воспроизводившая зернистую фактуру штриха.

И все эти техники широко применялись также в репродукционной цветной гравюре: сперва с помощью аккуратного нанесения нескольких красок на соответствующие участки одной доски, а затем печатанием с нескольких досок. Характерно, что уже в середине XVIII в. был применен Я.Х. Лебломом принцип изготовления многоцветного оттиска с помощью взаимного наложения трех основных красок, легший затем в основу фотомеханической цветной печати. Все-таки для изготавливаемой вручную гравюры он оказался не самым удобным и надежным. Иной раз для достижения факсимильности мастера комбинировали в одной работе несколько различных техник. К концу века техника воспроизведения в цвете акварелей, пастели, рисунков «в три карандаша» достигла совершенства.

## II

Первым из больших мастеров европейского искусства, для которого главным, в сущности даже единственным художественным языком стала гравюра, был француз Ж. Калло. Характерно, что для самостоятельного, лишенного каких-либо прикладных целей графического творчества наиболее подходящей гравюрной техникой оказался офорт, относительно подвижный, быстрый и не исключающий возможности импровизации.

Учился Калло главным образом в Италии у мастеров резцовой репродукционной гравюры, здесь же начал работать самостоятельно. Блестящий рисовальщик, увлеченный наблюдатель окружающей жизни, он наполняет свои офорты ее бесконечным кружением пестрой суетой. В сохранившихся набросках пером главное, что привлекает художника — живое, точно схваченное движение. Фигурки солдат в их профессионально-подвижных позах лихо управляются со своими копьями и пищалями, пьют из фляги, отдыхают вразвалку на земле. Непринужденность поведения сочетается с изящной легкостью поз и жестов.

Таковыми они переходят и в гравюры, выполненные детальнее, тщательнее, но с той же свободой жеста — естественного и в то же время театрально отточенного. Для Калло мир — в первую очередь зрелище, он весь театрален и отсюда любовь художника к пластическому изяществу жеста, к острой, нередко гротескной характерности своих героев — будь то уродливые, но нарядные карлики (серия «Горбуны»), «Бродяги» в живописных лохмотьях, горделивые кавалеры и галантные дамы («Дворянство») или же, наконец, впрямую — ломающиеся на подмостках традиционные персонажи-маски итальянской комедии.

Калло наслаждается стройно организованным зрелищем, изображая балет или турнир, процессию или представление трагедии. Он разворачивает их действие симметрично и ритмически изящно на большом листе в просторном, но замкнутом, архитектурно оформленном пространстве. Но столь же увлекательным зрелищем предстают у него и пестрая толпа на городской площади или осада крепости на бесконечной равнине, простирающейся вверх по листу, подобно географической карте. Театральным зрелищем выглядит не только экзотическая кавалькада цыган, но даже «Несение креста» (1623–1624), окруженное толпами зевак.

Художник, видимо, вообще был мало чувствителен к трагизму изображавшихся им, порой чудовищно жестоких сцен пыток и казней. Таково и знаменитое дерево, увешанное гроздьями казненных. Этот лист из серии «Большие бедствия войны» (1632–1633)

Жак Калло. Бедствия войны. Офорт 1632—1633 гг.

столь же строен и легок, симметричен и красив, так же полон балетно-изящными фигурками солдат, как и любой лист из его серий «Праздники» или «Турниры».

Но и при всей эмоциональной отстраненности от подобных, отнюдь им не избегаемых сюжетов Калло вглядывается в окружающую его жизнь очень зорко. Стройная целостность его больших листов сложена из бесчисленных остро наблюдаемых подробностей, они населены сотнями (иногда больше тысячи! — «Ярмарка в Импрунете», 1620) живых, подвижных, занятых своими делами человечков. Отношение целого и его частей в этой графике решительно изменилось, острый контраст большого и исчезающе-малого стал одним из главных ее художественных эффектов. Калло — первый изобразитель толпы, необозримой, не вмещаемой в пределы листа массы людей. Мир его небывало многолюден и, вопреки излюбленной симметрии многих композиций, разомкнут вовне, в бесконечное пространство. Удивительно, что в своем многолюдстве он умеет не потерять каждую отдельную фигурку, дать изящную графическую характеристику затерянным где-то в дальних планах громадного листа исчезающе мелким персонажам. Для этого, кстати сказать, Калло усовершенствовал технику офорта, заменив относительно мягкий лак твердым, позволявшим столь миниатюрное рисование.

Рембрандт, младший современник Калло, — второй великий офортист XVII в. и один из величайших мастеров мировой графики вообще. Он довел технику офорта до высочайшего совершенства, выявил в ней художественные возможности, недоступные предшественникам и оплодотворяющие дальнейшее развитие офорта вплоть до наших дней. Вместе с тем все его новшества непосредственно вытекали из тех необычных творческих задач, которые себе ставил мастер.

Уже в своих свободных и беглых рисунках пером или кистью Рембрандт отказался от выработанного со времен Возрождения ясного графического языка. Рисуя, он видит и ищет не форму, которую надо построить, очертить, пластически вылепить штрихом и тоном, а изменчивое, подвижное мгновение жизни, которое хочет ощутить и пережить, сохранить в его целостности. Рисует он исключительно для себя, не видя в беглом большей частью наброске законченного, обращенного к постороннему зрителю произведения. Это только графический дневник, стенограммы зрительных впечатлений и мыслей. Они действительно кажутся открытыми для продолжения работы, всевозможных уточнений и дополне-

Рембрандт. Рисунок пером.

ний. А вместе с тем их внутренняя полнота, насыщенность образа, эмоциональная и пластическая выявленность художественного смысла не уступают сколь угодно отделанным с их внешней стороны вещам. Опущенное, недосказанное у Рембрандта всегда участвует в общем замысле, скрытым образом обогащает его.

Непринужденная свобода движения пера — любимейшего инструмента мастера в рисунке, решительные контрасты тонких и острых линий с широкими, жирными, — все это входит в ощущение пространства, света, движения, наполняющих лист. Человек в этих рисунках воспринимается в единстве с окружающей его средой, со светом, воздухом, с теплотой солнечных лучей или жаром камина. Рембрандт не чеканит форму, отделяя ее от пространства, не лепит объемы, вычлняя их из ненужной пустоты. Среда, атмосфера здесь не менее активны, чем материальные формы, и границы между ними у него не оказываются непроходимо жесткими, даже если он изображает не человеческую плоть, а каменную стену с проемами в ней. Техника его рисунков скупа — минимум необходимых штрихов. Зато он часто не считает лишним пройти по ним прозрачным тоном, дающим ощущение атмосферы, движения света и тени. Рисуя, он не признает изящества линии, которая у него передает не статичную форму, а

жест, эмоционально насыщенное движение. Бурная экспрессия стиля барокко порой не чужда ему, но преображена духовной активностью — это не внешнее, только физическое движение, а эмоциональный всплеск.

Зато Рембрандт убежденный антиклассицист. Он враг идеализации, приведения живого, реального к чему-то отвлеченно правильному, формально прекрасному. Он, как отмечает его современник Зандрарт, «не боялся спорить против наших художественных теорий, анатомии и меры частей человеческого тела, против перспективы и пользы античных статуй, против рафаэлева искусства рисовать»<sup>5</sup>.

Если рисунки оставались интимнейшей творческой лабораторией Рембрандта, то его офорты изначально были открыты зрителю, выступали обычно как законченные произведения самостоятельного вида искусства, ничуть не менее значительные, чем живопись мастера. Мир этих листов многообразен и может показаться пестрым, но он объединен цельностью эмоционального переживания обыденной в своих внешних проявлениях жизни. Живописные лохмотья нищих калек на дорогах, живые, быстрые наброски близких людей и более проработанные портреты, не лишенные даже иногда черт внешней парадности, контрастирующей с внутренней сосредоточенностью, погруженностью в себя многих его моделей. Многочисленные автопортреты, где от ранних попыток изучать в зеркале собственную, порой нарочито гротескную мимику мастер движется к все более полному воплощению своей внутренней человеческой сущности. Будничные, без каких-либо экзотических красот, низменные пейзажи Голландии с силуэтами мельниц и с крестьянскими оплывающими хижинами, лишенными архитектурно-четких линий. Далекие от классической правильности штудии обнаженного тела. Бытовые сценки, оборачивающиеся вдруг библейскими и евангельскими сюжетами, погруженными художником в обыденную жизнь своих современников.

Библию Рембрандт прочитал как драматическую книгу человеческих судеб и отношений, наполнил ее отсутствующим в древнем тексте психологизмом, напряженностью личных переживаний. Он как бы свел ее персонажей с высоких подмостков, приблизил к зрителю, открыв ему небывалую возможность сопереживания. При этом драматизм рембрандтовских офортов не только повествовательный, сюжетный. Они наполнены сгущениями тьмы и сиянием света, подвижной, мерцающей, не только физически

---

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Флекель М. Великие мастера рисунка: Рембрандт. Гойя. Домье. М., 1974. С. 20.

Рембрандт. Слепой Товий. Офорт. Голландия, 1651.

ощутимой, но и эмоционально насыщенной атмосферой. Его быстрая игла легко и точно намечает контуры в светах, лепит форму полутенью перекрестных штриховок и сгущает бархатистую темноту таинственных неосвещенных пространств. Эта сочная светотень вся в движении, она кажется неустойчивой, меняющейся, и это наполняет тревожным трепетом заполнившую большой лист пеструю толпу в таких офортах, как «Христос среди народа» («Лист в сто гульденов»), «Проповедующий Христос» или «Три креста», над которыми разверзается небо слепящим потоком яростных отвесных лучей.

Своеобразным и значительным мастером офорта был в Голландии XVII в. также Г. Сегерс. Его пейзажи насыщены драматичес-

ким напряжением, несут печать странной фантастичности. Он то стужает в своих офортах таинственный ночной сумрак, то вводит в них цвет, печатая их различными красками на окрашенной бумаге.

Свободный, артистичный офорт в XVII и затем в XVIII вв. привлекал многих итальянских живописцев. Характерны листы генуэзца Дж.Б.Кастильоне — живописно подвижные, часто пасторальные сцены в условных, несколько фантастических и нарядных декорациях. Декоративная фантастика этого рода складывается в XVIII в. в особый графический жанр «каприччи» — т.е. свободные сочинения, фантазии. Из них составляются серии подвижных, быстрых офортов, объединяемых не сквозными сюжетами или общей темой, но самой непринужденной свободой артистического фантазирования с офортной иглой в руке. Таковы прозрачные, воздушно-легкие листы мастера декоративных росписей венецианца Дж.Б.Тьеполо, где сатиры и нимфы непринужденно резвятся в просторном, еле намеченном иглой пейзаже.

Жанр «каприччи» включает и пейзажные, в частности архитектурные мотивы, живописно и произвольно скомпонованные (в противоположность документально-натурным «ведутам»). Те и другие составляют цикл офортов венецианского пейзажа Каналетто «Виды, одни с натуры, другие вымышленные» (1740-е гг.). Впрочем, разница между видами, любовно воспроизведенными с натуры и свободно составленными из произвольно выбранных, но тоже вполне реальных архитектурных мотивов не так уж здесь велика. Те и другие ведут наш глаз большей частью в уютно замкнутое и притом живописно нарядное городское пространство, мир мостиков, лестниц, каменных террас, лоджий и прикрытых ставнями окон на сияющей под солнцем стене, — все это готовые декорации для венецианской бытовой комедии. И ее же персонажи, лениво прогуливаясь, населяют и обживают пространство гравюры. Этой камерностью отличаются каналеттовские офорты от его величаво просторных, празднично-нарядных живописных ведут.

В меру внимательный к деталям, художник умеет в то же время растворить их в зыбкой подвижности мягкой световоздушной среды, которую передает трепетная легкость его ритмичных и быстрых, слегка разреженных штриховок.

Архитектурная ведута, и репродукционная, и выполненная по наброскам с натуры — один из основных жанров итальянской гравюры XVIII в. У Б. Белотто городские виды, как и в его живописи, суховато-конкретны, у величайшего из мастеров архитектурной гравюры Дж. Б. Пиранези полны величия и пафоса. «Красноречивые развалины наполнили мое сознание образами, подобных каким я не мог составить себе на основании тех, хотя бы и очень точных рисун-



ков, которые с них выполнил бессмертный Палладио»<sup>6</sup>, — писал художник в предисловии к одному из своих альбомов.

Пиранези создал свой, только ему принадлежащий, но осязаемо достоверный образ Рима, города памятников и туристов, живописного и запущенного, грязного и величественно-вечного. Он документально точен: по сочнейшим гравюрам с их великолепными светотеневыми эффектами рассыпаны цифры-номера объектов, расшифрованные художником-ученым в подробной экспликации. Но в противоположность своим землякам — венецианским ведутистам — Пиранези не пользовался камерой-обскурой, обходясь беглыми набросками с натуры. Он мог допустить ошибку, но не грешил фотографической сухостью. Его ощущение архитектуры не было абстрактно-обмерным, чертежным. Его здания до предела объемны, пластичны и весомы. Работа каждой колонны и арки, структура и тектоника ободранной стены и полуобрушенного свода не только ясны художнику, но и подчеркнуты им, выявлены без педантизма, но убедительно и мощно. Он мастер светотени, но его волнует не столько сияние выпуклостей и темный бархат провалов, сколько каменная плоть архитектуры, масса камня, сила конструкции. Он любит изображать ее открытой, лишенной опавших по воле времени облицовок. Он воспевает древность Вечного города, а не только его «древности», само Время, оставившее на них свой грубый след. Он не реконструирует утраченное, скорее подчеркивает разрушения. Циклопизм древней архитектуры борется с всевластием Времени, и гравер страстно следит за схватками достойных соперников. Поэтому ему нужны сооружения небывалой мощи, пусть не парадные, вообще не предназначенные для взгляда — своды древнеримских клоак, подземные каналы, обнажившиеся циклопические фундаменты Мавзолея Адриана.

В этих листах ключ к его архитектурной фантастике.

Художественное сознание XVIII в. было заражено страстным стремлением к грандиозному, к всеобъемлющей, тотальной архитектуре, вбирающей и организующей необозримое, бесконечное пространство — сияюще-прекрасное или драматически-страшное. Последнее с наибольшей мощью Пиранези воплотил в своих «Тюрьмах» (1745 и 1760 гг.). Это нагромождения колоссальных каменных арок, ярусами возносящихся друг над другом, деревянных балок с блоками и канатами, подъемных мостов и лестниц, уводящих в необъятную, безгранично распространяющуюся, но упруго сжатую каменными массами глубину. Мир жестокий и опасный —

---

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Сидоров А.А. Пиранези как архитектурный мыслитель // Сидоров А.А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985. С. 78.

всюду торчат какие-то шипы, угадываются орудия казней. Но какие же это «тюрьмы», если тянут идти по ним из зала в зал, от тьмы к свету, от него — во тьму, не встречая тупика, хотя, может быть, никогда и не выйдя наружу?

Архитектура их предельно динамична — вся движение по лестницам, мостам, переходам, с неожиданными возвратами назад, но уже на другом уровне, по другому мостику. Она рождена чувством руины — чего-то не полного, потерявшего в веках свое назначение и целостность. И недаром такими ветхими чудятся канаты мостов и даже их громоздкие брусья.

Это архитектурная фантастика в чистейшем своем выражении — предельно выразительная за счет разрыва со всякой мыслимой функцией: кто, когда, для чего мог громоздить эти сверхчеловеческие лабиринты? Два, три состояния листа — как два или три строительных периода — новые мосты через провалы, новые арки, пробитые в циклопических стенах. И от состояния к состоянию нарастает напряженность пространства, обостряется ритм, усиливаются контрасты света и тени. В ведутах, при всей их живописности, все четко, определено, обозримо. Поверхности камня обработаны параллельной штриховкой. В «Тюрьмах» бешеная пляска штриха лепит сумрак теней, плывущих по сводам. Перетравленный мрак углов оттеняет сияющие глубины.

## Глава 5

# Искусство книги в классическую эпоху (XVII — начало XIX века)

## I

На протяжении XV и XVI вв. европейская печатная книга отличалась в законченно строгие отточенные формы. Выработался тип книги, который можно назвать классическим. Он идеально отвечал как культурным и художественным потребностям эпохи, так и техническому оснащению и возможностям типографского производства. В результате тот облик, который обрела книга к концу XVI столетия, остался почти неизменным на протяжении более чем двух столетий. Сохранилась композиция разворота, титульных и спусковых страниц. Сравнительно мало менялись и шрифты — их основные типы воспроизводились, постепенно оттачиваясь.

То же можно сказать и о пропорциях. Дж. Бодони уже на самом исходе классического периода, в начале XIX в., говорит даже о каноне «наподобие статуи Поликлета, некогда служившей каноном для скульпторов», но считает, что, «основываясь на общепринятых пропорциях, необходимо в то же время допускать и неизбежные отклонения», особенно в малых форматах<sup>1</sup>. Пропорциональные отношения, отчетливо ощутимые в книгах этой эпохи, никогда не были исследованы математически и сведены в систему определенных правил. По-видимому, они воспроизводились интуитивно. В этом книга отличалась от ордерной архитектуры, канонизированной и математически расчисленной к тому времени очень строго. В книге же некоторым ограничителем ее пропорционального строя служила фальцовка. Бумажный лист имел более или менее определенные размеры и отношения сторон, удобные для производства. Форматы с четным числом сгибов — 4°, 16° — получали более широкие, коренастые, пропорции, нечетные же — 2°, 8° (а также 12° и 24°) — оказывались более стройными.

Все это не означает, разумеется, что развитие книжного искусства замедлилось с XVII в. Но после периода активного поиска новой формы для печатной книги оно совершалось теперь в уже найденных более узких рамках.

Наиболее существенные изменения произошли в области иллюстрации. Они отразились и на общей структуре книги. На рубеже XVII в. ксилография решительно была вытеснена из книги металлической гравюрой. Типографская техника тем самым усложнялась, технологическая цельность книги, печатавшейся до того вместе с иллюстрациями и украшениями с единой печатной формы, нарушилась. Теперь иллюстрации оттискивались отдельно, на другом станке, большей частью на особых вкладных листах. Они вpleтались между страницами текста или даже все вместе после него.

Между тем это выделение графики в отдельный ряд отчасти способствовало архитектурной четкости в построении основного, текстового ряда. Теперь текст почти никогда не нарушался вторжениями в него изображений, что бывало нередко с ксилографскими иллюстрациями. Цельность страницы, ее строгое осевое симметричное построение, единообразное подобие всех страниц в книге выявились отчетливее.

Иллюстрации выполнялись сперва в жестковатой технике гравюры резцом. Позднее ее начинает вытеснять офорт, более легкий и быстрый в исполнении и к тому же более воздушный и живописный.

---

<sup>1</sup> Бодони Дж. О письменности и книгопечатании // Книгопечатание как искусство. М., 1987. С. 63–64.

Однако еще долгое время офортные доски уточняются и дорабатываются резцом. Как правило, гравюра не была авторской, т.е. гравер-репродукционист воспроизводил не им выполненный рисунок.

Существенное усложнение типографской техники и связанная с ним дороговизна изготовления и печати иллюстраций компенсировались особыми возможностями металлической гравюры: ювелирной легкостью в передаче деталей, тонкостью переходов и вариаций тона, возможностями передачи фактуры, наконец, — чрезвычайной пространственной выразительностью, воздушностью штриха, становящегося в передаче дальних планов исчезающе-тонким. С такой гравюрой книга обрела новую изобразительность и незнакомые предыдущим векам пространственные качества.

На фронтисписах книг стали появляться портреты авторов, передающие не только их облик, но также фактурно-пластическое богатство барочной живописи воспроизводимых оригиналов. Наборному титульному листу в книге XVII в. нередко предшествовал гравированный. Это сложная пространственная композиция, большей частью аллегорически передающая смысл и значение самой книги и предмета, которому она посвящена. Структура ее напоминала нередко торжественный алтарь или триумфальную арку, открывавшую далекий вид в переполненное аллегориями пространство. Стилистика этих титулов — наиболее прямое проявление тенденций барокко в книге. Пластичные, полные динамики аллегорические композиции таких титулов исполнялись нередко крупными мастерами. Так, для Б. Моретуса, наследника К. Плантена, их часто рисовал Рубенс.

Текстовая часть гравированного титула обычно несколько короче, чем в наборном (где развернутое заглавие служило своего рода рекламной аннотацией книги), и занимала относительно скромное место. Но текст этот гравировался резцом вместе со всем титулом, и гравированные на меди резцом шрифты, получившие в барочной книге столь видную роль, оказали свое влияние на развитие шрифтов наборных. Линии, проводимые резцом, геометричнее и жестче, чем свободная линия пера каллиграфа, чья работа была прототипом прежних литер. Буквы на меди оказывались более контрастными, соединительные штрихи и серифы утончились. Наклонные оси утолщений в округлых буквах сменялись строго горизонтальными. Знаки стали более симметричными, геометрическая правильность построения взяла верх над сочной пластикой.

Распространение этих качеств на шрифты для набора происходило постепенно на протяжении двух столетий. Наряду с воздействиями гравюры поискам более конструктивных и строгих начертаний способствовали и классицистические тенденции, сменяв-

Наборный титульный лист с аллегорическими изображениями. Рамка гравирована на металле. Издатель Х. Плантен. Голландия, 1574 г.

шие патетическую динамику стиля барокко. Завершились эти рационалистические искания в шрифтовом искусстве уже на рубеже XIX столетия у Дж. Бодони.

Типологическое приспособление облика книги к текстам разного содержания еще не представлялось нужным издателям XVII в. Книга могла быть издана богаче или скромнее, монументальным фолиантом или в среднем, а то и во все более распространявшемся малом формате. Но ее основные элементы и композиционные принципы, характер шрифтов и украшений все тот же, будь это книга ученая или церковная, комментированное издание античного классика или современная литература. Тем не менее были определенные виды текстов, наиболее заметно влиявшие на общий характер книжной культуры времени. Один из них — книга ученая.

Мария-Сибилла Мериан. «Новая книга цветов», ч. III. Титульный лист. Гравюра на меди. Голландия, XVII в.

Мир ее по-прежнему не лишен торжественной важности (чему и служили открывающая том аллегорическая гравюра, а также нарядные инициалы и орнаментальные заставки). Доступ в него открыт, конечно, не каждому, однако и обращаясь к посвященным, наука XVII в. стремилась привести к образной цельности свои представления о мире. Научная иллюстрация барокко свободно и смело совмещала схематизм линейного чертежа с конкретной предметностью. Так, на страницах «Математических исследований» С. Стевина (Лейден, Эльзевир, 1634 г.) деятельные, объемно трактованные фигурки перетаскивали по страницам, наклоняя и поворачивая, вполне абстрактные плоские фигуры с буквенными обозначениями частей. Демонстрируемые этими гравюрами законы статики приобретали в таком изображении большую наглядность.

Гравюры на металле давали очень большие репродукционные возможности. Наряду с отдельными оттисками, с одной стороны, и целиком подчиненной книжным задачам иллюстрацией, с другой, теперь появились большеформатные издания-альбомы, воспроизводившие произведения изобразительного искусства, архитектурные увражи, атласы географических карт. XVII в. — эпоха ученых коллекций. Редкости, раритеты побуждали к познанию. С ин-

тереса к «куриозностям» начиналось научное познание. Изображение такой коллекции редких раковин или насекомых, гербария и т.п. в виде цикла объединенных в книгу гравюр связывало научные интересы с художественными.

Мария-Сибилла Мериан, немецко-голландская художница конца XVII — начала XVIII вв., начинала с гравированных альбомов цветов, предназначенных, в частности, для вышивальщиц. Но, увлекшись наблюдениями за превращениями насекомых, которых она вводила в свои композиции, художница обратилась в ученого-энтомолога, и альбомы, которые она продолжала гравировать, получали исследовательское значение. При их печатании со свежооттиснутых листов делались вторичные оттиски на бумагу, и эти бледные отпечатки шли под ручную раскраску, широко применявшуюся в подобных книгах-альбомах.

Художественное и научное восприятие связаны в XVII в. еще много теснее, чем впоследствии. Метаморфоз бабочек для М.-С. Мериан — и научный факт, и символ превратности мира, остро переживаемой барочным сознанием и явленной здесь человеческому глазу столь наглядно. Отсюда, видимо, идет экспрессивная пластика ее гравюр, воплощающая внутреннюю динамику жизни.

Наглядность была не средством популяризации знания (как теперь), а формой его существования. Видение оставалось орудием познания, видимость — демонстрацией сходств и различий, а не той оболочкой, которую нужно преодолеть, добираясь до сути. Она была объективна и символична в одно и то же время. Резец гравера оставался орудием познания.

Между тем наряду с великолепием цельногравированных и от руки раскрашенных фолиантов для книжной культуры XVII в. весьма характерны относительно скромные и недорогие издания небольшого формата, адресованные более или менее широким кругам небогатых читателей, в частности студентов. Специально разработан-

ные для них мелкие, но ясно читаемые шрифты обеспечивали достаточную емкость этих маленьких книжек. Этот тип книги культивировался, в частности, знаменитым голландским издательством Эльзевиров. Здесь выходили книги форматом 12°, а обширная серия путеводителей по разным странам мира (так называемые «Республики», 1630–1634) крошечным форматом 24° — приблизительно 9 × 4,5 см. Все они имели торжественные гравированные титулы, украшенные наборные инициалы, были снабжены указателями и скромно переплетены в гладкий желтоватый пергамен. Впервые с такой четкостью выступила здесь серийность издания — отдельные, вполне самостоятельные книжки разных авторов выстроились в связный ряд.

Малый формат подобных изданий был не просто техническим качеством, он имел и художественное значение, оказываясь чертой их стиля. Они, по словам исследователя, «благодаря своей дешевизне, высококачественному набору, научно-актуальному содержанию были не просто модой; они отучили связывать представление о научной авторитетности с внушительностью размера книги, они сделали науку и литературу портативными и мобильными»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Люблинский В. С. Ранняя книга как ступень в развитии информации//Книга в истории человеческого общества. М., 1972. С. 102.



С. Стевин. Математические исследования. Разворот с гравированными (на дереве) иллюстрациями. Голландия, Лейден, 1634 г. Изд. Эльзевир.

## II

В XVIII в. на этом строгом фоне отчетливо выявляется, особенно во Франции, особая тенденция книжного искусства, создающая нарядную книгу как предмет изысканной роскоши. Главное место принадлежало здесь иллюстрации. И конечно, это была уже по преимуществу не ученая, а художественная литература. Изящно-пикантный Лафонтен, баснописец и крупнейший мастер «легкой поэзии» предыдущего века, иллюстрировался наиболее роскошно. Эстетизированная эротика ценилась весьма высоко.

Иллюстрируется и драматургия, в частности комедии Мольера, и в этих гравюрах особенно ясны театральные истоки их стиля и композиции. Это искусство мизансцены и демонстративного, «говорящего» жеста. Господствует средний план — герои в рост,

как на авансцене, несколько отдаленные от зрителя. Это подчеркивается и нередко окружающей иллюстрацию орнаментальной рамкой, обычно довольно скромной и узенькой, но в иных случаях, напротив, весьма богатой и сложной.

Здесь нет никаких аллегорий, торжествуют прямая повествовательность, живой рассказ о событиях и ситуациях, комические или драматические столкновения конкретных литературных персонажей. Это картинки быта, но всегда изящного, аристократического. Сюжет разворачивается в нарядной гостиной, пилястры и резные панели которой переданы очень прилежно; в богатой спальне с кроватью под роскошным балдахином; за ширмами, придающими особую интимность эротической сценке; наконец, в парке подле скульптурной группы, как бы невзначай поясняющей смысл изображенного события. При этом даже герои «Декамерона» Боккаччо наряжены в костюмы XVIII столетия. Историческая дистанция и достоверность мало волнуют иллюстратора.

В качестве иллюстраторов выступали нередко крупнейшие живописцы эпохи — Ф. Буше, О. Фрагонар, но было немало специалистов, занятых только графикой. В иных богато иллюстрированных книгах собран целый букет известных художников. Цельности впечатления это ничуть не мешало. Манера рисования и композиционные приемы были, в общем, едиными и еще больше нивелировались при переводе оригиналов в гравюру. Изящный типаж тоже был задан временем и модой и в значительной степени сглажен, лишен индивидуальных черт.

Рядом с несколько бравурной экспрессией французской рокайльной иллюстрации небольшие офорты крупнейшего немецкого мастера XVIII в. Д. Ходовецкого, иллюстрировавшего Г. Лессинга и В. Гете, Ф. Шиллера и Т. Виланда, отличались сдержанностью, атмосферой несколько сентиментального бюргерского уюта.

Для любителя изящной книги иллюстрация в ней — главная ценность. Книга формируется ради нее. К иллюстрациям Буше для некой несостоявшейся книги сочиняется новый текст, чтобы был повод издать их. К циклу бытовых эстампов Моро Младшего, одного из лучших иллюстраторов эпохи, посвященному «костюмам и нравам», писатель Ретиф де ла Бретон пишет рассказы, превращая их в книгу. Не поспевшие к изданию рисунки Ю. Гравело к «Новой Элоизе» Руссо выпускаются вслед книге отдельным альбомом с пояснениями сюжетов, которые Руссо первоначально делал для художника.

Расцвет иллюстрации (так же как репродукционной, внекнижной гравюры) обогатил и утончил технику гравирования на металле, доведя ее до особого изящества и богатства оттенков и пе-

Ф. Буше. Иллюстрация к комедии Мольера. Франция, 1734 г.

реходов. Использовались, но главным образом для репродукционных целей, новые гравюрные техники, создающие богатство тоновых переходов: меццо-тинто, пунктир, акватинта. Делались и опыты многоцветной печати изображений. Ксилографская техника сохранялась в основном в декоративном оформлении книги. Обогащающие нарядную книгу цветочные заставки и концовки чаще всего резались на дереве (крупнейший мастер орнаментальной ксилографии — француз Ж.М. Папильон) и могли затем отливаться в виде политипажей.

Облик книжной страницы и разворота, титула и спусковой полосы меняются от XVII к XVIII в. лишь в частности, не очень

Заставка из мелких типографических украшений.  
Набор. Россия, 1765 г.

на первый взгляд заметных. И все-таки ощущение книжного пространства оказывается здесь иным. Все большую роль играют жанры литературы, обращение к личности, к «душе», а не только к разуму. Контакт с текстом делается более интимным. Книга выглядит изящнее и наряднее, тешит глаз, не стремясь поразить его важностью. Усиливается роль орнамента, в том числе наборного, он становится подвижнее и активнее. Орнамент, в частности, сбивает масштаб, мельчит его. Увеличивается и замкнутость страницы, применяются всякого рода разделительные линейки, например для выделения вступительных строк главы. Нередко они украшены посередине и на концах скромным орнаментом. Используются и рамки — не только вокруг иллюстраций, но и на титульных листах, а иногда и на текстовых страницах.

В набор начинают постепенно переходить и символические элементы книжного оформления — по мере их типизации и унификации аллегорического языка. На смену принципу «остроумия» эмблемы, разгадывавшейся в эпоху барокко как ребус, выдвигается система общепонятных, закрепленных постоянным употреблением знаков. К началу следующего столетия и затем — в первые десятилетия XIX в. — эти расхожие эмблемы тиражируются все шире и накапливаются в типографиях всех стран Европы во все больших количествах в виде металлических отливок — политипажей.

Став модным товаром, изящная книга подвержена воздействиям моды и вынуждена меняться в соответствии с ее капризами. «Мания *маленьких форматов* сменила любовь к громадным полям, которые так ценились пятнадцать лет назад. Тогда приходилось ежесекундно перевертывать страницы; вы покупали больше чистой бумаги, чем текста. Но это нравилось любителям», — пишет Л.-С. Мерсье в 1781 г.<sup>3</sup> Даже книга серьезного содержания риску-

---

<sup>3</sup> Мерсье Л. С. Картины Парижа. М.—Л., 1936. Т. 2. С. 298.

### «Мраморный» форзац. XVIII в.

ет оказаться всего лишь изящной безделушкой в шкафу модного щеголя. Сатирик иронически благодарит книгопродавцов «за то, что они превратили **Циперона** в Адонида, **Тацита** в петиметра, **Сенеку** в щеголя <...> они одели их прелестным образом в небесный цвет, в вердепомовый (яблочно-зеленый. — *Ю.Л.*), в алый <...> А малые разумы малых писателей, напечатанные в **шестнадцатую долю листа**? Как это нравится! Как это хорошо прибрано!»<sup>4</sup>.

Переплеты из кожи, окрашенной в яркие цвета с богатым кружевным тиснением золотом на корешке и обеих крышках, — тоже дань моде на изящную книгу. В то же время облик переплета обычного, не парадного характера несколько упрощается. Украшен тиснением и названием книги (обычно на цветной наклейке) в нем лишь корешок. Сторонки не всегда покрыты кожей, она защищает лишь углы их, остальное может быть оклеено бумагой с разводами под мрамор. Эта же «мраморная» бумага, обычно более светлая и яркая, используется нередко для форзаца, тоже внося в облик книги нарядную узорчатость. Для форзацев же предназначалась и бумага с печатным узором, вроде набойки, или гладкоокрашенная.

К концу века манерное изящество рококо отступает под воздействием более строгих, классических вкусов. Сдержаннее применяется орнамент, асимметричные цветочные композиции вытесняются мотивами, близкими к архитектурным. Суховатая скульп-

---

<sup>4</sup> Париж в мелкой живописи. М., 1789. С. 85—86.

птурность форм и монументальная строгость композиции берут верх в гравированной иллюстрации над воздушностью и игривой подвижностью, господствовавшими еще в середине века. Строже становится и шрифт. В Англии уже в 50-х гг. создает свою геометрически-четкую, очень контрастную антикву издатель и типограф Дж. Баскервилл. Он опирался на еще более ранние работы У. Кезлона. Впоследствии шрифты Баскервилла оказали влияние на работы Ф.А. Дидо во Франции, Дж. Бодони в Италии и Ю.Э. Вальбаума в Германии.

В 90-е гг. английский скульптор-классицист Дж. Флаксман иллюстрирует Гомера, Эсхила, позднее Данте, рисуя «очерком», т.е. гибкой и тонкой линией контура без всякой тушевки. Прототипом этого строго классического стиля иллюстрации были, видимо, широко распространенные тогда архитектурные увражи с обмерами античных памятников, где тонким чертежным контуром изображались не только архитектурные формы, но и связанные с ними рельефы и статуи. Строгий язык подобного чертежа ощущался ценителями на рубеже наступающего XIX в. как живой голос самой античности. Этот способ иллюстрирования оказал заметное влияние на европейскую книгу начала нового века, в том числе и на русскую, где его виртуозно применял Ф. Толстой

Дж. Бодони. Образцы украшенных титульных шрифтов. Италия, Парма, 1771 г. Набор.



Титульный лист журнала «Немецкий Меркурий». Набор. Германия, 1773 г.

(в частности, в знаменитых иллюстрациях к «Душеньке» Ф. Богдановича, 1820–1833 гг.).

На общем фоне европейских изданий XVII–XVIII вв. заметно выделяются немецкие книги, сохранившие готический шрифт. Из двух его вариантов, известных в XVI в., — швабахер и фрактур — побеждает второй (швабахер иногда использовался для выделений, т.е. играл роль курсива). Наборная страница и титул сохранили более тяжелую, чем при наборе антиквой, нагрузку цветом, беспокойную напряженность ритма, графическую усложненность.

Между тем немецкая книга восприняла уже с конца XVI в. классическую структуру титула и текстовой страницы, использовала большей

частью те же украшения, что применялись вместе с антиквой или подобные им, гравированные на меди пространственные иллюстрации и т.п. Все это вступало в некоторое противоречие со шрифтом, сохранявшим в большой мере средневековый характер, с его массивными, причудливо орнаментированными инициалами. В иных случаях на титульном листе готические строки соседствовали с напечатанными антиквой (например, при введении в текст латинских слов или фраз). Все это создавало трудноразрешимые стилевые противоречия и делало облик немецкой книги несколько архаическим.

Возобладавшие в конце XVIII в. классические тенденции ведут к попыткам реформы шрифта, с одной стороны, к опытам трансформации фрактуры, придания ей большей ясности, удобочитаемости, более спокойного ритма (И.Ф. Унгер). С другой же стороны, появляются требования решительной замены ее антиквой, к тому времени уже нередко применявшейся в швейцарских немецкоязычных изданиях. Однако эта реформа не получила полного развития и завершения.

По-иному была разрешена проблема национального книжного шрифта в России в начале XVIII в. В первом десятилетии нового века по приказу Петра I был разработан и изготовлен в Амстердаме новый наборный шрифт. Впоследствии его будут называть «гражданским» — в противоположность «церковному», т.е. допетровскому наборному полууставу, которым продолжали печатать богослужебные книги. Вместе со шрифтом эти церковные издания сохраняют и весь строй книжного искусства конца XVII в. Новый петровский шрифт не был латинским. В структуру большинства букв были заложены старые кириллические графемы. Однако он приобрел пропорции и общий характер начертаний, свойственные европейской антикве. От нее было заимствовано отношение ос-

новных и соединительных штрихов, характер их соединений и пластика скруглений, серифы. Некоторые знаки полностью совпали с латинскими. Известное воздействие оказала, видимо, на новый шрифт канцелярская скоропись. Благодаря этому некоторые знаки получили далеко выходящие за строку петли и росчерки.

Вместе с новым шрифтом, сознательно приближенным к западноевропейскому, книга в России осваивала в петровское время и другие особенности западной книжной культуры. Воспроизводится структура титульного листа, спусковых и концевых полос, заимствуется характер книжных украшений и гравированных иллюстраций — как сугубо деловых (в научной, технической и военной литературе), так и аллегорических фронтисписов. Уже несколько архаичный для Западна патетический язык барочной аллегории переживает в России новый взлет как в книге, так и в различных областях декоративно-агитационного искусства.

Moriz wollte freilich ein größeres Gemälde daraus machen, oder vielmehr, die angefangene Geschichte, in einer Gallerie fortlaufender Gemälde, durchführen. Hier ist der Gegenstand derselben, mit aller Treue nach einem Verzeichnisse, aufgestellt.

Die Liebe der jungen Leute erkennt, verflücht, und äussert sich. Das Mädchens Vater erscheint vor den Folgen, die den bürgerlichen Theil am härtesten betreffen müssen; findet aber Mittel seine Tochter dagegen zu sichern. Das Blut der Familie Braschi empört sich, vor dem Gedanken einer Mißheirath. Der junge Marschese Maria wird ein Staatsgefangener, um ein solches Hauptanlassvorbrechen un-

Страница из книги К.Ф. Морица «Новая Цецилия». Германия, конец XVIII в. Набор шрифтом И.Ф. Унгера, 1794 г.



# рЕЕСтрѢ

азбучнымъ чиномъ, ко изобрѣтеню скорѣйшему вещи потребности, обрѣтающихся въ книзѣ сей.

да вѣстѣ любомудрѣи читателѣ.

Число на краяхъ, фигурѣ мѣстныхъ таблицъ, а что въ срединѣ, то значить страницы.

		страницы			страницы
А			В		
А	кисѣ что.	33	В	аль круглы.	33
	Акутѣ утолѣ : акутан-			Валь гла изруженне начер-	
	гулѣ.	17 : 122		тны.	227
	Амбалгонуѣ.	22		Ватерная линея.	13
	Антулѣ что.	17		Въ другѣ всѣ линеи на равныя до-	
	Аркуѣ что.	27		ли раздѣляѣ.	71
Б				Вещѣ болши невели частѣ.	43
Б	акѣ что.	21		Видя линея.	13
	Болши вещь невели частѣ.	43		Внутренни утолѣ.	18
	Бунажиѣ тетраедруѣ			Внѣ фигурѣ шестипо точки асма-	
	или дощечки како издѣланы. 229			жесъ умалити.	209
	Бунажиѣ октаедруѣ : кубѣ			Водоизмерная линея.	13
	: додекаедруѣ како издѣланы.	230. 231		Водѣравная линея.	13
				Высательныя фигурѣ.	129
				Вторая книга.	87
				Вырѣзокъ циркуля:	27
				Вы-	

Книга «Геометрия». Москва, 1708 г. Предметный указатель. Набор.

Гражданским шрифтом печатались ставшие для этой эпохи программными книги светского содержания — политические, технические, учебные. Среди них было много переводных, но и оригинальные несли русскому читателю вместе с новыми идеями обновленную европеизированную лексику, незнакомую терминологию. Новая книга потребовала специального аппарата, справочных сведений, расшифровок терминов, выносимых нередко на поля («амбиция — честолюбие», «министр — боярин», «субсидии — помощные деньги»), указателей. Вырабатывалась специфическая



Титульный лист. Набор. Москва, 1778 г.

культура делового издания, рассчитанного на активную работу с текстом и иллюстрациями.

С этого времени книга в России включается в общеевропейское стилевое развитие, проходит характерные для него этапы. Уже во второй трети XVIII в. выравниваются и исправляются некоторые преувеличения и неуклюжести первых петровских литер — неудачные изломы основных штрихов, громоздкие выносные элементы. Сокращаются избыточно многословные тексты титульных листов, не помещавшиеся вначале на странице и переходившие на ее оборот.

## Графика конца XVIII–XIX веков

## I

Рубеж новой художественной эпохи ознаменован деятельностью великого мастера, стоящего во многих отношениях особняком в искусстве своего времени — испанца Ф.Гойи. Блестящий живописец, он обратился к гравюре уже в немолодом возрасте, после 50 лет, и стал, вероятно, первым после Рембрандта художником, в руках которого офорт оказался не периферийным, камерным видом искусства, как у большинства его современников, но мощным средством постановки и разрешения главнейших творческих и социальных проблем времени. Связывая графическую культуру XVIII и XIX вв., Гойя возвышается над той и другой. Завершая и преобразая существенные линии развития творческой гравюры XVI–XVIII вв., он предвосхищает те новые тенденции, которым предстоит развиваться спустя десятилетия.

Первая большая серия его офортов с акватинтой была выполнена во второй половине 1790-х гг. и называлась «Капричос». Это слово (правда, не в испанской, а в итальянской транскрипции) нам уже встречалось в истории графики. «Каприччи», т.е. «причуды», «фантазии», — это в сущности обозначение особого жанра вымышленных, произвольно скомпонованных изображений (в противоположность достоверно натурным или каноническим по сюжету), которым отдали дань многие мастера европейской графики — от Калло до Тьеполо и Пиранези: живые, легкие, иной раз декоративные по замыслу, изящно-манерные наброски иглой. У Гойи все оказалось намного серьезнее и глубже. Эмоциональный строй его фантазий сумрачен, порой трагичен. Сквозного сюжета в этом цикле нет, хотя некоторые группы листов и объединены определенной смысловой близостью. Темы отдельных композиций возникают непредсказуемо, чередуются по сложным ассоциативным связям. Между тем серия, не в пример традиционным «каприччи», ощущается как развивающееся, внутренне цельное повествование, своего рода графический «роман в офортах».

Самые фантастические образы рождаются из гуши непосредственных повседневных наблюдений. Жизнь втягивается в мощный поток размышлений и переживаний художника и преобразается в нем: обычаи и пороки общества и его сословий, народные суеверия, грубая жестокость властей, церковных и светских. Все, что

Ф. 1 оия. «Сон разума порождает чудовищ». Из серии «Капричос».  
Офорт, Испания, 1790-е гг.

может воплотить его чувства, идет в дело: бытовая сценка и аллегория, беспощадный гротеск, деформация, басенные подмены человека животным (обезьяной, ослом) или немыслимым чудищем.

Странный многоликий мир «Капричос» объединен характерной сгущенно-мерцающей атмосферой, то плотной и таинственной, то несколько просветляющейся. Для ее создания мастер виртуозно использовал новую тогда технику акватинты. Трепетный, вибрирующий офортный штрих Гойи также сообщает свою зыб-

кую подвижность его персонажам. Он ничего не имеет общего с господствовавшей на рубеже веков в европейской графике холодной плавностью линий классицизма.

Короткие подписи на листах тоже открыто эмоциональны. В них — прямой голос художника, его мрачновато-ироничные интонации, его восклицания, часто горестные. Не мешая чисто пластической выразительности офортов, они в них активизируют литературный, сюжетный драматизм и многозначную символичность образов. Сам Гойя постоянно присутствует в своих офортах, обращается напрямую к зрителю, ищет в нем соучастия и сочувствия. Не случайно вводным листом к серии служит автопортрет художника, очень точно отвечающий ее духу своей психологической напряженностью, сдержанным драматизмом.

Вторая серия офортов Гойи — «Бедствия войны» (1810—1820) была начата десятилетием позже «Капричос», среди драматических событий — захвата Испании войсками Наполеона и отчаянного народного сопротивления. Взаимная ярость сражающихся, доводящая людей до озверения, казни, пытки, насилия переполняют эти офорты. «Я видел это»... «И это тоже», — пишет под своими листами художник, требуя, чтобы и мы увидели то, на что «невозможно смотреть»... Но и в этой серии, как и в «Капричос», чудовищные образы реальности, кровавые и гнусные эпизоды военных будней сплетаются с образами фантастическими и гротескными, с трагической символикой Гойи, обобщаются и осмысляются через нее. Лошадь, отбиваемая копытами от стаи волков, уродливый летописец войны с когтями на руках и ногах и крыльями нетопыря вместо ушей... «Правда умерла» — называется предпоследний лист с тучей призраков над телом молодой женщины. «Воскреснет ли она?» — спрашивает художник в последнем.

Многие темы «Капричос», самые мрачные темы бесправия и обмана, господства злых страстей и предрассудков вновь, с новой энергией повторяет Гойя и в этой серии. Еще гуще в ней сумрак смутного фона, нерасчленимы в динамичных композициях клубки спутанных тел, яростная экспрессия офортной иглы рвет все нормы традиционного рисования. И, наконец, в позднем альбоме Гойи «Диспаратес» — «Безумства» (1818) трагическая фантастика художника обобщается, получает мрачно-величественное звучание.

От офортов Гойи идут мощные импульсы в графику XIX и XX вв.; через поколение — к романтической фантастике литографий Э.Делакруа, к сатирическому пафосу О.Домье; через целое столетие — к взрыву страстей в гравюрах немецких экспрессионистов, к социальному трагизму К. Кольвиц, к страстным порывам Э. Барлаха.

## II

Первая четверть XIX в. в основном еще время господства классицистического по характеру рисунка и репродукционной академической гравюры. Рисунок по-прежнему почти никогда не выступает в роли самостоятельного вида искусства. Блестящие рисунки мастеров классицизма, прежде всего Ж.Л. Давида и большинства его учеников, как правило, лишь подготовительные этапы создания картины: беглые композиционные эскизы и тщательно проработанные с натуры детали.

В структуре классицистической живописи роль рисунка основная и решающая, колорит играет подчиненную роль, фактура, экспрессия письма сглаживаются. Отсюда идет культура строгого, отточенно-холодного рисования, плавная чистота контуров идеализированной, проверенной античными образцами натуры. Именно таковы рисунки школы Давида, сочетающие линейную ясность с мраморно-прозрачной пластикой светотени.

Суховатой отточенностью линий и форм отличается немецкий рисунок первых десятилетий XIX в., и не только у строгих классицистов, но и в романтических исканиях. Недаром романтики-назарейцы, обращаясь к национальной традиции, преклонялись перед мастерством Гольбейна и Дюрера. Некоторые из них культивировали «очерковый» (линейный, контурный) тщательно детализированный рисунок. «Не мог быть карандаш достаточно жесток и остер, чтобы им обводить до тончайшей детали контуры, твердо и определенно»<sup>1</sup>, — говорит один из назарейцев. Жесткость контуров защищал от упреков Ф. Пфорт, основатель (вместе с Ф. Овербеком) назарейского «Братства святого Луки» и связывал ее с «четкостью», существующей, по его представлениям, в природе<sup>2</sup>.

Вполне самостоятельную роль законченного художественного произведения нередко играет в начале XIX в. лишь рисунок портретный. Потребность в достоверном, конкретном и притом камерном изображении близких людей порождает в это время новый жанр графики, которому отдают дань крупнейшие мастера.

Таковы в первую очередь портретные рисунки Ж.О.Д. Энгра.

Свободный, точный и легкий рисунок карандашом едва ли не впервые претендует здесь на равноправие с живописью, на строгую законченность и самооценность. В искусстве классициста Энгра линейное, графическое начало является вообще ведущим. «Рису-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Сидоров А.А. Рисунки старых мастеров. М.—Л., 1949. С. 132.

<sup>2</sup> Письмо Пассавена 6.1.1808 г. // Мастера искусства об искусстве. М., 1976. Т. 4. С. 40.

Ж.-Л. Давид. Рисунок к картине «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами». Карандаш. Франция, 1799 г.

нок содержит в себе все, кроме цвета»<sup>3</sup>, — говорил художник. Энгр в самом деле — величайший виртуоз рисунка, его листы поражают прежде всего своим артистизмом. Рисунок тонок, воздушен, его кружевная прозрачность не нарушает исконной белизны бумаги, не тяготит ее. Никто, как Энгр, не умел сочетать конкретность, убедительную точность достоверной передачи натуры с изяществом певучей линии. Его рисунки сравнивают с звучанием скрипки, а

---

<sup>3</sup> Энгр об искусстве. М., 1962. С. 56.

Ж.-О.-Д. Энгр. Портрет Паганини. Карандаш. Франция, 1819 г.

сам он требовал от учеников «умения верно петь карандашом или кистью и так же хорошо, как голосом»<sup>4</sup>. Между тем певучая линия Энгра лишена динамичности смелого графического жеста, она не струится по плоскости, а лепит форму. Отделанность насыщает его листы множеством деталей костюма, аксессуаров, узоров ткани, зафиксированных точно и ясно. Но все они занимают свое скромное место в системе целого, безукоризненно подчинены ему. «Детали — это важничающая мелкота, которую следует урезонить», — поучал художник.

При всей своей строгой гармоничности графические портреты Энгра отнюдь не лишены хорошо скрытых внутренних контрастов, точнейшей уравновешенности противоположных начал: зоркости индивидуальных характеристик с тонкой идеализацией, ка-

---

<sup>4</sup> Там же. С. 57.



мерности звучания с некоторой отдаленностью художника от натуры, с которой он избегает интимных душевных контактов. В листах этих есть всегда холодок светскости, знания необходимых приличий, исключающих какие-либо попытки психологического проникновения в образ.

Эта традиция светского портретирования, утрачивающего, однако, гармоническую ясность и остроту энгровских характеристик, продолжится в карандашном и литографском портрете середины XIX в., распространяющегося во многих странах Европы. В Россию, где искусство рисунка

О.А. Кипренский. Портрет А.А. Олениной.  
Карандаш. Россия, 1828 г.

в целом было еще почти полностью во власти академических традиций «облагораживания» натуры, искусство карандашного портрета принес в самом начале XIX столетия поляк А.О. Орловский — один из немногих значительных мастеров того времени, чей талант проявил себя преимущественно в графике. Его творческий темперамент противоположен энгровскому: это открытое, подвижное, преимущественно живописное рисование, где важную роль играет экспрессия графического жеста художника и фактурная сочность штриха карандашом или сангиной. В его портретах проявляется склонность к шаржу, живет романтическое начало, господствует пластическая острота формы и эмоциональная энергия модели.

Интимный карандашный портрет переживает настоящий расцвет в России главным образом в творчестве О.А. Кипренского. При строгой точности рисования, Кипренский далеко уходит от суховатой классичности линейной манеры. Его рисунки скорее живописны и фактурны. Приемы и степень законченности листа свободно изменяются от работы к работе, соотносятся с конкретной образной задачей художника. Непринужденные позы его персонажей, их тесное размещение в поле листа создают ощущение близкой дистанции общения с ними. Прирожденный портретист, Кип-

ренский развернул в своих рисунках целую галерею разнообразных живых характеров, в которых сумел ощутить и передать романтическое напряжение богатой духовной жизни.

### III

Второй четвертью XIX в. открывается эпоха массовой печатной графики. Она в буквальном смысле слова выходит в это время на улицы больших городов, адресуется каждому, потребляется всеми, формирует характер визуального восприятия мира рядовыми людьми. Разновидности печатных изображений, сферы их применения множатся необычайно. Декоративно-символическую виньетку теснит сюжетная иллюстрация (с 1830-х гг. это на протяжении нескольких десятилетий преимущественно торцовая ксилография). К журналам нередко приложены модные картинки: изящные кавалеры и дамы в тщательно прорисованных нарядах, обычно это раскрашенный офорт или литография. С конца XVIII в. появляются и специальные модные журналы. Отдельными листами или в специальных изданиях-альбомах, нарождающихся иллюстрированных журналах распространяются портреты знаменитостей и виды городов.

Злободневная, острая карикатура, бытовая и политическая собирает толпы зрителей у витрины продавца эстампов, выставяющего продолжающиеся серии сатирических листов. Ее же широко разносят по миру специальные юмористические журналы.

На первый план выдвигаются печатные графические техники, способствующие скорости изготовления, дешевизне и большому тиражу. В книге и журнале это торцовая ксилография, в листах или дорогих альбомах — литография. Они и определяют художественный почерк и фактуру массовой графики XIX столетия.

Родившаяся на рубеже XIX в. литография дала графике очень для нее принципиальные художественно-технические возможности, способствовала обогащению ее изобразительного языка и обеспечила ей широчайшее распространение. Она сблизила печатную, массовую графику с свободным карандашным и перовым рисунком (так как техника рисования на камне была достаточно близка к тому, что делалось на бумаге) и избавила художника-автора от посредничества гравера-репродукциониста. Ее художественные возможности успел еще оценить в конце жизни Ф. Гойя, выполнивший на камне несколько энергичных и свободных рисунков серии «Бой быков». Сочными контрастами света и тени, пластической энергией и тонко разработанной фактурой отличались литографии Т. Жерико, изображающие лошадей.

Во Франции вторая четверть XIX в. выдвигает популярных мастеров ностальгического жанра, прославляющего отшумевшие наполеоновские походы и поддерживающего романтический культ свергнутого императора в литографиях Н. Шарле и О. Раффе. На первый план все больше выходит графика художественно-прикладного, информационного характера. Широко распространяются литографированные виды городов, тщательно и достоверно прорисованные с натуры, официальные портреты и проч. Наконец, литография дала активный, броский язык развивающейся графической сатире.

Проникая в обыденную жизнь, обслуживая ее потребности и вкусы рядового обывателя, графика обнаруживает тенденцию к снижению образа. Возвышенное все чаще сменяется прозаическим, идеализация вытесняется суховатой достоверностью. Это сказывается, в частности, на графическом портрете, будь то широко тиражируемые изображения царствующих особ, генералов и государственных мужей или более камерные, обращенные к семейному зрителю. Там же, где традиционно высокая стилистика продолжает культивироваться, — например, в салонно-историческом жанре (чаще всего это репродукции картин), все яснее ощущаются искусственность, внутренняя пустота и фальшь. Романтический, а тем более классицистический, пафос стандартизируется, оборачиваясь пошлостью, набором привычных поз.

Зато буйно расцветает сатира, выдвигая множество язвительных и зорких наблюдателей жизни, владеющих приемами гротеска, и прозрачным иносказанием, а порой — гневным пафосом отрицания. Остроумные подписи, удачно подслушанные в жизни разговоры реальных прототипов, забавные каламбуры сочинялись самими художниками или их друзьями-писателями. Графика становилась все более литературной, рассказывающей, представляющей зрителю законченные житейские ситуации и сцены.

Карикатура как специфический жанр массовой печатной графики получила заметное развитие в Англии уже в начале XVIII в. Там она, впрочем, считалась итальянским изобретением. Газета «Спектейтор» дала в 1712 г. неплохое определение нового жанра. Речь шла о «бурлескных картинах, которые итальянцы называют карикатурами; в них искусство состоит в том, чтобы сохранить в искаженных пропорциях и преувеличенных чертах некоторое сходство с изображенным человеком, но таким образом, что самая привлекательная красота превращается в самое чудовищное уродство»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Дукельская Л.А. Английская бытовая карикатура второй половины XVIII в. М.—Л., 1966. С. 4.

Ж. Гранвиль. Гордость и низость. Карикатура. Франция 1854 г.

Бытовые и политические карикатуры выполнялись в офорте и большей частью ярко раскрашивались. Выставленные в витринах издававших их торговцев эстампами пестрые, забавные, полные злободневных намеков листы собирали немало зрителей и покупателей. От тяжеловатой нравоучительности сатирических циклов У. Хогарта это искусство все дальше уходит в живую, но довольно поверхностную насмешливость. Представляя всякого рода комические ситуации, оно широко пользуется приемами изобразительного повествования, подкрепляя его краткими текстами, вырабатывает незамысловато-броские приемы гротеска. Расцвет жанра пришелся на рубеж XVIII и XIX вв., когда в нем работали Дж. Гилрей, Т. Роуландсон и десятки других рисовальщиков и граверов.

Во Франции, не считая графических насмешек над модой и модниками в XVIII в. и вспышки грубовато-лубочной по характеру карикатуры в годы Великой французской революции, золотой век сатирической графики начинается в 30-х гг. XIX в. Карикатуре, сперва главным образом политической, а после ее запрета в 1835 г. бытовой, были посвящены несколько специальных журналов с ксилографиями и авторскими литографиями. Печатались и отдельные литографские оттиски, выставлявшиеся и продававшиеся в лавках эстампов. Многие циклы карикатур издавались в виде альбомов.

Это искусство выдвинуло плеяду наблюдательных и остроумных, свободно владеющих гротескным рисунком мастеров. Плодовитый Ж. Гранвиль эксплуатировал басенный прием, изображая самодовольных буржуа в виде различных животных. Художником, которому литографская техника пришлась особенно по руке, а пафос сатирического срывания любых благопристойных масок —



О. Домье. Рисунок.

по темпераменту, стал О. Домье. Он рисовал на камне широко, энергично и свободно, решительными движениями карандаша, обобщая и укрупняя форму, скрадывая подробности. Его графика не линейна, а пластична, широкие зернистые штрихи будто лепят гротескных персонажей из тени и света. Недаром многих постоянных героев его ранних карикатур — политиков Июльской монархии, Домье сперва вылепил в виде небольших остро сатирических бюстов, помогавших ему затем при создании литографий. «У этого парня под кожей мускулы Микеланджело!»<sup>6</sup>, — заметил о Домье Бальзак, очерки которого тому случилось иллюстрировать.

Домье — художник сильных чувств, им владеют гнев или презрение, он не опускается до поверхностной насмешки. Поэтому злободневные когда-то листы сохраняют свою свежесть и силу для последующих поколений зрителей. Владея при надобности оружием иносказания, убийственной метафоры, Домье не склонен злоупотреблять им. Его средства — выразительный жест, резкая мимика. Его герои в политическом, общественном или буднично-бытовом театре жизни играют свои привычные роли, но так, что за каждым, будь он даже сатирическим портретом определенного деятеля, мы видим целый социальный слой, все сословие ему подобных. Иной раз персонаж и в самом деле приходил со сцены, как Робер Макер — авантюрист и делец, с его развязными жестами профессионального шарлатана (серия «Кариктюрана», 1836–1838). Но фарсовым спектаклем предстает у Домье и суд, расчетливо-циничная игра оплаченных адвокатов, фальшь которой он умеет подчеркнуть и разоблачить. Республиканец и демократ, он органический враг жестокого самодовольства власти, цинизма и скупости дельцов, мещанской ограниченности рантье.

Другой мастер сатирической литографии 40–50-х гг. П. Гаварни мягче, его не лишенная порой грустного сочувствия ирония

<sup>6</sup> Цит. по кн.: *Калитина Н.* Оноре Домье. М., 1955. С. 37.

обращена к быту и нравам разных слоев парижского общества, которые он передает в живых, подвижных сценках с краткими подписями-диалогами. И его литографский карандаш легче, чем у Домье, подвижный серебристый штрих лишен скульптурной плотности, скорее живописен и сочен.

Традиция повествовательной, сатирически-бытовой литографии была продолжена во Франции конца XIX — начала XX вв. в социально заостренных уличных сценах Т.А. Стейнлена, в лаконично-острых набросках Ж.Л. Форэна. Графика этих поздних мастеров нервнее и лаконичнее, чем та, что была в середине века. Живая подвижность импрессионистического рисования, ломающий форму драматизм экспрессионистов успели изменить и обострить само ощущение графичности. Но основной путь развития самостоятельного графического искусства идет уже не через эти сюжетные жанры.

В 1866 г. в Париже было основано «Общество аквафортистов», предпринявшее издание авторских альбомов офортов своих членов. Среди его участников представители разных поколений — крупнейшие мастера французской живописи: К. Коро, Ж.Ф. Милле, О. Домье, Ш.Ф. Добиньи, Э. Дега, К. Писсарро и связанные с Парижем мастера других школ — Дж. Уистлер, И.Б. Йонкинд.

Т.А. Стейнлен. Журнальный рисунок.  
Франция, рубеж XIX–XX вв.

При всех стилевых и индивидуальных различиях офорт для них — камерный и свободный графический язык, удовлетворяющий потребность в глубоко личном лирическом переживании мира. Таков он в сущности даже у сурового реалиста Милле, тем более у таких мастеров лирического пейзажа, как Ш.Ф. Добиньи и К. Коро.

Едва ли не раньше, чем в живописи, начало проступать в офорте новое ощущение подвижно-трепетной жизни природы. В пейзажных листах работавшего преимущественно в Париже голландца И.Б. Йонкинда уже в 60-е гг. ощутимо это влажное мерцание воздушной среды над морем, оттеня-

Ж.Л. Форэн «Наконец одна».

Журнальный рисунок.

Франция, рубеж XIX—XX вв.

емое острыми силуэтами ветряных мельниц и парусов. Вибрация пересекающихся подвижных штрихов наполняет жизнью, движением статичный, на первый взгляд офорт «Закат солнца в Антверпенском порту» (1868) — вероятно, лучшую гравюру Йонкинда.

«Импрессионизм и гравюра — очень сложная проблема, — отмечает исследователь. — В гравюре есть все, казалось бы, что отталкивает импрессиониста: монохромность, ясность линии, известная плоскостность, ведущая роль рисунка»<sup>7</sup>. Между тем вклад импрессионистов в гравюру (и в графику вообще), хотя и небольшой по объему, значителен. Подвижная, нервная светотень пейзажных офортов Дж. Уистлера, оттененная сгущениями мрака светоносность их воздушной среды; мерцающая, романтически-таинственная атмосфера обогащенных часто мягкими тонами акватинты листов Э. Мане, артистически преобразившего на свой лад традицию Ф. Гойи; дымчатая, серебристо-воздушная, насыщенная светом фактура литографий О. Ренуара — все это открывало новые выразительные возможности традиционных техник печатной графики.

---

<sup>7</sup> Левитин Е. Проблема графического языка в европейской гравюре второй половины XIX в. // Западноевропейское искусство второй половины XIX в. М., 1975. С. 171.

И.Б. Йонкинд. Деревянный мол в порту Онфлера. Офорт, 1865.

Конец XIX в. — время кризиса старых художественных традиций и многообразных поисков еще не испытанных путей в искусстве — дает и в графике целый спектр противоречивых тенденций.

Сложнее, напряженнее становятся отношения графики с живописью. 1890-е гг. — время первого расцвета творческой цветной литографии. В первую очередь ее утвердил А.Тулуз-Лотрек в плакатах и станковых эстампах. Именно у него активный, острый цвет оказывается неотъемлемым элементом графического образа, а динамика четкого контура, отточенные силуэты — необходимыми средствами живописи. Он смело фрагментирует композицию, усиливает до гротеска заостренные пластические характеристики напряженностью цветовых контрастов. Зоркий, несколько циничный бытописатель парижских ночных кабаре и публичных домов, он при том вовсе не повествователь — его графика передает как бы мгновенные вспышки почти болезненно обостренных впечатлений.

Одновременно в той же технике начинают работать П. Боннар, Ж. Вюйар, М. Дени и др. На их увлечение эффектами цветной печати оказывали воздействие и их опыт живописцев и увлечение японской гравюрой, дававшей образцы плоскостного, декоративно богатого цвета. В работе на камне они сохраняли непринужденную свободу кисти, фактурную легкость цветного мазка.



Индивидуальные по-  
черки, неповторимо-личное  
начало в искусстве значи-  
тельных мастеров проявляет-  
ся с конца 1880-х гг. силь-  
нее, чем какие-либо объеди-  
няющие стилевые начала.  
Ритмичные, четко разделен-  
ные штрихи поздних рисун-  
ков В. Ван Гога, то прямые,  
отрывистые, то волнистые,  
завихряющиеся, закручива-  
ющиеся в тугие спирали  
(«Кипарисы», 1889), завора-  
живающая рябь пятнышек  
туши несут в себе глубокое  
переживание пластической  
жизни натуры. В карандаш-  
ных рисунках неомимпрессио-  
ниста Ж. Сера бесконтурная  
дымчатая среда размывает  
формы фигур и предметов,

В. Ван Гог. Кипарисы. Рисунок пером.  
1889 г.

обволакивает их тончайшими перетеканиями света и тени, съедая  
детали, обобщая, лишая индивидуальных черт и наполняя рису-  
нок мерцающей таинственно-зыбкой атмосферой, более активной  
и конкретной, чем растворяющаяся в ней пластическая форма.

Гораздо более поверхностной представляется демонстративная  
маэстрия шведа А. Цорна, свободная широта его офортного штри-  
ха в сочетании с сочностью восприятия натуры, цепкой зоркос-  
тью глаза опытного портретиста.

Активны на рубеже веков различные формы символизма в гра-  
фике. Единого пластического языка это течение, однако, не имеет.  
С одной стороны, в нем сильна литературная, аллегорическая об-  
разность — смесь эротики с демонизмом в офортах бельгийца  
Ф. Ропса; торжествующие скелеты у его соотечественника Дж. Эн-  
сора, олицетворения страстей и скорби в графике немца М. Клин-  
гера и норвежца Э. Мунка, томительные абсурдистские кошмары  
француза О. Редона. С другой же стороны, символисты ищут спо-  
собы чисто графически, вне сюжета, передавать душевное напря-  
жение, томление духа: как бы светящиеся из черноты фона, вы-  
лепленные тончайшими переходами зернисто-серых тонов скорб-  
ные лица-маски литографий Э. Карьера, таинственная, мерцающая  
светотень О. Редона; неуловимые деформации и диспропорции в

офортах Дж. Энсора; наконец, обобщенная и почти болезненно обостренная пластика Э. Мунка, прокладывающая путь к нарождающемуся в начале XX в. экспрессионизму.

## IV

Русская графика середины и второй половины XIX в. шла в основном общими с Европой путями, оставаясь притом на ролях искусства второстепенного и служебного, более или менее прикладного. Она имела великолепных мастеров рисунка — от К.А. Брюллова и П.А. Федотова до И.Е. Репина, но почти не знала крупных художников, для которых бы имела самостоятельное творческое значение. Рисунок оставался интимной лабораторией живописца, средством накопления впечатлений и формирования образов, а печатная графика — виды городов, портрет, жанрово-сатирический, нередко полулубочный эстамп, не выходили далеко из своей информационно-документальной или развлекательной бытовой роли.

В 1871 г. вслед за парижским было создано в Петербурге «Общество русских аквафортистов», издававшее свои альбомы. Самостоятельное значение здесь имели довольно многочисленные лесные пейзажи И.И. Шишкина — темноватые и углубленные, очень тщательно проработанные в деталях, обогащенные тонкими эффектами освещения. Чувство погружения в природу, непосредственного соучастия в ее тихой жизни (а не «вид» на нее откуда-то со стороны) выражено в них очень сильно.

Лишь к концу века графическое начало в русском искусстве заметно усиливается. Острее выявляются индивидуальные почерки в рисунках крупнейших мастеров. Вибрирующий, нервный, будто электричеством заряженный карандашный штрих М.А. Врубеля, ритмичный иногда почти до орнаментальности, в то же время способен воплотить в своей острой чувствительности духовное напряжение портрета, передать трепетную легкость складок ткани, упругую нежность шелковистого лепестка, неуловимые переливы перламутрового нутра раковины. Непринужденно свободна, разнообразна и подвижна уверенно точная графическая линия В.А. Серова.

В их творчестве возникают задачи, для которых именно графическое, камерное разрешение оказывается не только естественным и достаточным, но часто и предпочтительным. Психологически точному портретному рисунку или литографии небольшие размеры листа, быстрота исполнения и наглядная открытость техники придают особую интимность, сокращают дистанцию между моделью и зрителем. Обширная графическая галерея портретов Серова

весьма разнообразна по технике и манере рисования, всегда примененным к данной конкретной модели. В его рисунках ясно воплощено личное отношение к человеку — не взгляд со стороны, а живая творческая беседа с ним. Впрочем, человеческая симпатия не мешает зоркости глаза, умению передать живой характер в движении, повадке, взгляде. Особое обаяние излучают его детские образы, притом столь же многообразные и психологически насыщенные как и взрослые. Графический портрет этого типа популярен на рубеже веков, значительные его образцы дали, наряду с В.А. Серовым, Л.С. Бакст и другие рисовальщики из круга «Мира искусства», в котором графическое начало оказывается ведущим. Наряду с свободно-пластичным и преимущественно натурным рисунком здесь культивируется собственнo «графика» в узком тогдашнем смысле этого слова — строгая игра черного и белого, каллиграфически выисканных линий и контрастных силуэтов.

Новые пути открыли мирискусники в графическом городском пейзаже. Красота классического Петербурга, считавшегося до них городом казенным и холодным, утверждалась в иллюстрациях А.Н. Бенуа; в рисунках М.В. Добужинского, порой до гротеска сгущавшего контрасты масштабов и стилей, обострявшего повседневную суету городского быта, наконец — в отточенно строгих и декоративно-нарядных черных и цветных ксилографиях А.П. Остроумовой-Лебедевой.

## Глава 7

### Книги XIX века

#### I

С начала XIX в. в книжной культуре европейских стран происходят значительные изменения, в сравнительно короткое время преобразившие структуру и облик книги, типологию изданий, технику производства. Причины этого были многообразны, но действовали более или менее в одном направлении: изменялись роль книги в обществе и сам характер чтения; менялся художественный стиль времени, а с ним и характер иллюстрирования и сама «архитектура» книги; быстро развивалась полиграфическая техника и рождались новые способы воспроизведения изображений.

Активно расширяется круг читателей. Уже в 1811 г. французский очеркист Ж.П.Пюжу пишет, пусть даже иронически несколько

ко преувеличивая: «Адвокат без клиентуры, актриса без ролей, скушающий холостяк, чувствительная супруга и бесстыдная куртизанка, рантье на своем убогом ложе, ханжа в уединении, одинокий торговец в лавочке, крестьянка в ту пору, когда ее муж в поле, кухарка, снимающая пену у котла, чистильщик сапог в ожидании прохожего, — все читают»<sup>1</sup>. С новым читателем изменяется и сам характер чтения. «О, небо! Что это за чтение! Оно осуждает само себя уже тем, что так безудержно стремится к новинкам, которые в действительности не представляют собой ничего нового», — восклицает в самом начале века А.В. Шлегель<sup>2</sup>. Современный немецкий исследователь Р.Энгельзинг называет даже этот перелом «читательской революцией» и продолжает, — «До конца XVIII в. типичным для постоянного читателя было интенсивное чтение, при котором снова и снова читают небольшое количество книг или одну-единственную книгу, с конца XVIII в. — экстенсивное чтение, при котором читают множество книг, возвращаясь к прочитанному редко или вообще не возвращаясь никогда»<sup>3</sup>.

Эта «читательская революция» отразилась не только на тиражах и количестве издаваемых произведений, но и на самом облике книги. Все заметнее книга воспринималась не как замкнутая и самоценная вещь, но как отрезок пути, звено некоей бесконечной цепи. Распространялось издание книги выпусками, часто — по мере того, как она еще писалась. Это давало возможность покупать книгу как бы в рассрочку, не вкладывая сразу большие для малоимущего читателя деньги. Появление издания стало не одномоментным актом рождения книги, а процессом, растянутым во времени. Книга сблизилась с периодическими изданиями, родившимися еще в XVII в., но широко развернувшимися к началу XIX в. Конечно, выпуски можно было собрать и переплести (то же нередко делали с комплектом журнала). И все-таки динамическое ощущение книги, прочитываемой от выпуска к выпуску равномерными порциями, неизбежно отражалось и на построении книжного пространства, и на самом ощущении книги как чего-то незаконченного, длящегося, возникающего на глазах. По мнению исследователя, такой книге свойствен активный характер обратной связи автора с читателями при постепенном издании еще не оконченной книги. Небезынтересны с этой точки зрения «письма к автору с просьба-

---

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Гривнина А.С. Об истоках французской иллюстрации XIX в.// Проблемы развития зарубежной графики. Л., 1986. С. 39.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: Романенко С.А. Критика книгопечатания в творчестве романтиков//Известия Академии наук: Сер. Литература и язык. 1985. № 5. С. 408.

<sup>3</sup> Там же. С. 410.

Наборные украшения. Из книги «Оттиски литер ... типографии  
Августа Семена». Москва, 1818 г.

ми, пожеланиями и даже угрозами относительно дальнейшей судьбы действующих лиц»<sup>4</sup>, под воздействием которых порой менялись детали и целый план повествования.

Рост тиражей шел параллельно с быстрым развитием технических средств тиражирования. На рубеже нового века механизмируется бумажное производство, появляется рулонная бумага, изготавливаемая непрерывной лентой. В 1812–1814 гг. строятся в Англии первые скоропечатные машины. Разрабатывается техника

---

<sup>4</sup> Алексеев М. П. Из истории английской литературы. М.—Л., 1960. С. 444. (Статья «Теккерей-рисовальщик»).

стереотипирования набора. Типография из ремесленной мастерской постепенно превращается в промышленное предприятие.

Для облика книги значительно большее значение имело столь же энергичное развитие средств воспроизведения иллюстраций. В конце XVIII в. А.Зенефельдер изобретает литографию. Она была дешевле гравюры на металле и давала широкий доступ в книгу живому почерку рисовальщика пером или карандашом. Однако и она требовала печатания отдельно от набора. Как правило, она попадала в книгу в виде вкладных листов. Существеннее было возвращение в книгу, и притом в новом качестве, гравюры на дереве. Уже в 70-х гг. XVIII в. английский гравер Т. Бьюик заменил доски продольного распила поперечными, оказывающими во всех направлениях одинаковое сопротивление инструменту, а нож в руке гравера — штихелем, орудием резцовой гравюры по металлу. Он иллюстрировал в этой технике ряд книг, главным образом естественно-научного содержания. Новая техника была более легкой и быстрой и в то же время позволяла обогащать и разнообразить фактуру оттиска. На протяжении первых десятилетий XIX в. торцовая гравюра начинает использоваться в книге и к началу 30-х гг. становится одной из главных репродукционных техник, органически входя в книжный набор и свободно размещаясь на полосах среди текста.

Стилистически книга первых десятилетий века оставалась еще в жестких рамках классической системы. То, что именуется обычно стилем ампир, и есть последний этап европейского классицизма, очень ясно выявившийся, в частности, в книге. Усиливается строгость и ясность композиции книги, очень скупно применяются наборные украшения, строже и конструктивнее становятся шрифты, их ритмика равномернее, чем в предыдущем столетии.

На рубеже XIX в. парижское издательство Дидо выпускает роскошные издания французских и римских классиков большими томами инфолио с резцовыми гравюрами на фронтисписах по ри-

сункам художников школы Давида — статуарными, суховато пластичными с возвышенно-театральными жестами. Изображаются обычно драматические диалоги на фоне монументальной строго классической архитектуры. Заставки, выполненные архитектором Ш.Персье, к изданию Горация (1799) имели вид античных барельефов. Тиражи этих полиграфических шедевров составляли 200—250 экземпляров.

Что касается торцовой гравюры, то она в это время используется, видимо, для создания небольших виньеток-эмблем, применявшихся в качестве концовок или же на обложках, заменявшихся, как правило, переплетами. Виньетки эти не предназначались для определенных изданий. Они размножались в виде политипажей и входили в наборные кассы и в книги «образцов» типографий, откуда по мере надобности заимствовались для набора. По стилистике и выдержанной антикизированной тематике они вполне отвечали монументальной пластичности стиля ампир, перекликаясь с декоративной лепниной архитектуры того же времени.

## II

К концу 20-х гг. складывается во Франции тип недорогой книги, обращенной к относительно широкому читателю. В ней несколько иллюстраций, воспроизведенных торцовой ксилографией — на фронтисписе, титульном листе (его нередко повторяет печатная издательская обложка) и еще 2—3 в тексте. С этих книжечек среднего формата — в 8° начинался расцвет нового литературного и художественного направления — романтизма. С такими писателями, как В. Гюго, А. Дюма, Э. Сю, Ш. Нодье, здесь сотрудничает новое поколение художников — Т. Жоанно, А. Монье, Ж. Жигу, С. Нантейль и др.

Характер романтической иллюстрации решительно отличался от того, что ей предшествовало. У нее иная фактура, более плотная, резкие контрасты черного и белого цвета. Лишенная рамки, она приближает своих героев к зрителю гораздо интимнее, чем всегда отдаленная от него, как бы приподнятая на подмостки классическая иллюстрация. Гораздо теснее она взаимодействует и с текстом, на ходу выхватывая из него драматический эпизод или характерное лицо. На смену несколько сглаженному, идеализированному типу графики XVIII в. она выдвигает именно характерность, порой сознательно обостренную до гротеска. Герои этой иллюстрации (как и литературы, которую она сопровождает) большей частью ближе к реальной жизни, к быту. Бытовая обстановка

действия изображается лаконично — лишь немногими, но конкретными деталями. На первых порах ее оттесняют динамика действия и характеры.

Романтизм утверждал себя в культуре рубежа 20—30-х гг. в страстной полемике с представителями старых, враждебных ему направлений. И в этой борьбе иллюстраторы выступили соратниками писателей. Как отмечает исследователь, «в то время <...> была такая целеустремленность желаний, такое единство намерений, что работа иллюстратора и издателя как бы дополняли

Т. Жоанно. Иллюстрация к Бальзаку.  
Гравюра на дереве. Франция, 1831 г.

литературный текст и его комментировали. Искусство малых форм изготовления и украшения книги имело характер импровизации и дружбы. А. Девериа рисовал виньетку для романа своего друга Жана-Бенедикта Нантейль гравировал фронтиспис для той драмы Гюго, с бурного представления которой он только что возвратился и где он сам организовывал шторм»<sup>5</sup>.

Наряду с ксилографией, преобразившей в эти годы книгу, продолжают использоваться и другие графические техники. С начала 20-х гг. появляются целые серии роскошных изданий в лист, посвященных архитектурным и художественным памятникам, путешествиям и проч. «Смелый литографский карандаш, более свободный, более оригинальный, более быстрый, чем резец, кажется, будто бы специально изобретен, чтобы фиксировать свободные, оригинальные и быстрые впечатления путешественника»<sup>6</sup>, — пишет Ш. Нодье в предисловии к первому тому предпринятого им многотомного «Живописного и романтического путешествия по старой Франции» (с 1820 по 1878 г. вышло 20 томов). На камне же нарисовал Э. Делакруа иллюстрации к «Фаусту» В. Гете (1828) и

---

<sup>5</sup> К. Асселино. Цит. по ст.: Гривнина А. С. Книжная иллюстрация и основные типы иллюстрированных изданий во Франции 1-й пол. XIX в. // Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина: Сер. Искусствоведение. Л., 1970. Вып. 3. С. 51.

<sup>6</sup> Цит. по ст.: Гривнина А. С. Основные типы французских иллюстрированных изданий 30—40 гг. XIX в. // Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1971. Вып. 1. С. 16.



«Гамлету» У. Шекспира (1834—1843). Использовались в книге и офорт, а также новая техника резцовой гравюры на стали, дававшей невозможные прежде большие тиражи углубленной гравюры.

Действенный характер новой иллюстрации, активно включавшейся в развитие сюжета, интерес к облику и характеру многочисленных персонажей какого-нибудь романтически-авантюрного романа не позволяли удовлетвориться несколькими картинками. Романтическая иллюстрация тяготела к подробному изобразительному рассказу. Сравнительно недорогая и быстрая ксилографская техника сделала такое обогащение книги тесным рядом иллюстраций вполне возможным. Рисунки исполнялись обычно карандашом непосредственно на загрунтованной белилами торцовой доске, переходившей за тем в руки профессионала-гравера.

В 1830 г. вышла книга Ш.Нодье «История короля Богемии и его семи замков» — романтический сборник легенд, в ней было 50 иллюстраций Т. Жоанно. Во второй половине десятилетия появляются уже издания с сотнями иллюстраций: в однотомном «Жиль Блазе» А.Р. Лесажа (1835, худ. Ж. Жигу) — их 580; в двухтомном издании пьес Мольера (1835—1836, худ. Т. Жоанно) — около 800, «Дон Кихоте» С. Сервантеса (1836—1837, худ. Т. Жоанно) — 756, в «Путешествиях Гулливера» Дж. Свифта (1838, худ. Ж. Гранвиль) — 400 и т.д. Иной раз для такого издания собирается, можно сказать, целая бригада иллюстраторов: «Поля и Виргинию» Б. де Сен-Пьера иллюстрируют Жоанно, Мейсонье и др. В книге, вышедшей в 1833 г., было 450 гравюр в тексте и 29 на целых листах.

Издания эти получают широкую популярность, их иллюстрации повторяются в виде полиטיפажей и распространяются за пределы страны. Так «Дон Кихот» с иллюстрациями Жоанно уже в 1838 г. издается в России.

«Жиль Блаз» издается выпусками ценою по 5 су, как говорит издательская реклама, «чтобы сделать это роскошное издание доступным большому количеству людей»<sup>7</sup>. Точно так же выходят и другие иллюстрированные издания — «Поль и Виргиния», «Дон Кихот».

Выпусками же издаются в Англии в 1836—1837 гг. «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса. Эта книга была задумана ее первым художником Р. Сеймуром (большая часть иллюстраций выполнена после его гибели Физом) как продолжающаяся

---

<sup>7</sup> Цит. по ст.: Гривнина А.С. Книжная иллюстрация и основные типы иллюстрированных изданий во Франции 1-й пол. XIX в. // Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина: Серия «Искусствоведение». Л., 1970. Вып. 3. С. 58.

серия юмористических приключений. Диккенс писал очередные выпуски одновременно с изданием предыдущих. В 1838 г. выпусками же издается и его «Приключения Оливера Твиста» с иллюстрациями Г. Крукшенка.

Инициатива художника, предполагавшего, что Посмертные записки «Пиквикского клуба» будут писаться по готовым рисункам, по мере их создания (хотя и перехваченная в данном случае писателем), характерна. Весь замысел, очевидно, восходит к популярным в Англии продолжающимся сериям карикатур. Оттенок гротеска более или менее свойствен не только этим, но и многим другим английским иллюстрациям 30–50-х гг. XIX в.

Выпусками в 1847–1848 гг. выходит и «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея, иллюстрированная самим автором. Исследователь отмечает влияние такого способа издания на саму структуру романа, считая, что этим определяются эффектные концовки его глав, как литературные, так и графические<sup>8</sup>.

1830-е гг. — время активнейшей «визуализации» книжного искусства. Зримый образ, иллюстрация, становится не только украшением и обогащением книжной формы, не только ее стилистическим камертоном, концентрировавшим в себе самый дух капризного рококо или возвышенно-холодного классицизма. Теперь это почти неотъемлемый соучастник самого процесса восприятия текста. Иллюстрация прочитывается вместе с ним, делает зримыми, закрепляет в сознании мелькнувшее в тексте лицо или эпизод действия. Поэтому «мы желаем иллюстраций, книготорговец желает иллюстраций, публика желает иллюстраций»<sup>9</sup>, — восклицает в 1834 г. Э. Тьерри, писатель и критик. «Перо слабо рисует природу. По одному описанию трудно составить о чем-нибудь полную идею; описания недостаточно для удовлетворения любопытства читателя. Видеть и видеть — девиз любопытства и вот отчего описания с изображениями одарены таким всеобщим успехом»<sup>10</sup>, — вторит ему А.Ф. Вельтман (писатель и редактор одного из первых русских иллюстрированных журналов «Картины света») (1836–1837).

Русские журналы этого типа (самым первым явилось «Живописное обозрение» (1835–1844), чьим негласным составителем был опальный тогда Н. Полевой) следовали за лондонским «Пенни мэгэзин», появившимся в 1832 г. и имевшим необычайный успех: уже в первый год выпуска его тираж достиг 200 тыс. экземпляров. Все рисунки русских аналогичных изданий получались в виде по-

---

<sup>8</sup> Алексеев М.А. Указ. соч. С. 444.

<sup>9</sup> Цит. по ст.: Гривнина А.С. Указ. соч. С. 54.

<sup>10</sup> Картины света. 1836. № 1. С. (2).

литипажей оттуда же. Репродукционная ксилография развивается в самой России лишь с начала следующего десятилетия. Вслед за лондонским появились подобные издания и во Франции: «Магазен питtoresк» и «Музе де фамий».

Журналы эти, довольно большого формата, печатались в две колонки. Гравюры свободно размещались среди текста, иногда вмещаясь в колонку, а часто занимая ширину обеих. Были и крупные иллюстрации во весь лист. Так вырабатывалась новая, динамичная и свободная форма разворота, применявшаяся не только в журналах, но и в иллюстрированных книгах. Сюжеты журнальных иллюстраций были познавательные: далекие города, памятники архитектуры (особенно введенная романтиками в моду готика), экзотические животные, произведения искусства, портреты исторических деятелей. Иллюстрированный журнал подогревал привычку и потребность читателей в активном словесно-зрительном синтезе и утверждал более свободную и динамичную, чем прежде, книжную форму.

С начала 1840-х гг. популярным и активно влияющим на характер книги и иллюстрации литературным жанром становятся социально-бытовые (или, как их тогда называли, «физиологические») очерки. Вслед за писателями и художники переносят внимание с романтического вымысла на точные и меткие характеристики образа жизни и типичных характеров самых разных слоев общества. Вслед за Парижем и Лондоном появляются такие издания и в России, где их иллюстрируют представители нового художественного поколения, выдвинувшегося в это время и определившего одну из самых ярких страниц в искусстве русской книги: В.Ф. Тимм, А.А. Агин и другие мастера сатирической бытовой иллюстрации. Наряду с очерками «Наши, списанные с натуры русскими» (14 выпусков начиная с 1841 г.), «Физиология Петербурга» (1844) они придают зримую реальность персонажам, ситуациям и обстановке юмористической поэмы И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже» (1840–1844, худ. В.Ф. Тимм) и повести В.А. Соллогуба «Тарантас» (1845, анонимные илл. Г.Г. Гагарина). Сами книги эти, благодаря иллюстрациям, становились художественными событиями, предлагая русскому читателю новый для него тип синтетического, словесно-изобразительного повествования. Внося в книгу своеобразное игровое начало, художник иногда остроумно переосмысляет форму заглавной буквы, придает ей неожиданную изобразительность в заглавном инициале.

Наиболее значительными оказались 100 рисунков из сочинения Н.В. Гоголя «Мертвые души» А.А. Агина, выходившие выпус-

ками, начиная с 1846 г. без текста (из-за отказа писателя разрешить иллюстрированное издание книги). Агину удалось придать гоголевским типам убедительную пластичность, материализовать не только облик, но и свойственный каждому из них характер движений. В отточенных мизансценах он разыграл основные эпизоды поэмы.

Потребность в жизненной достоверности, бытовой конкретности графического повествования распространяется с современных и на исторические сюжеты. Таковы ставшие знаменитыми иллюстрации молодого немецкого художника А. Менцеля к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера (1840), где король предстает в многообразии жизненных ситуаций, в живом общении с окружающими, в скупой, но ясно намеченной обстановке.

Впрочем, основные тенденции иллюстрированной книги еще связаны в Германии середины XIX в. с позднеромантическими стремлениями. У Л. Рихтера сентиментальная идиллия немецкого мещанского быта с трогательными хороводами кудрявых благонаправленных детей, которыми любят взрослые, с бабушкой, рассказывающей обступившим ее внукам сказку, разворачивается в тесном уголке живописного дворика, в замкнутом, обжитом пространстве улочки маленького городка, где все — добрые соседи и с рождения знают друг друга. Этот домашний мирок изображается неторопливо и любовно, изобилует подробностями, населяется множеством добродушных персонажей. Быт слит с национальным фольклором, и действие немецкой сказки совершается у Рихтера среди тех же людей, в том же уютно обжитом ими мире.

Сложнее построены сказочные иллюстрации М. фон Швиндта, где реальный быт переплетен с романтической фантастикой. В единый лист художник заключил сюжет целой сказки, размещая в перетекающем, нераздельном пространстве множество разновременных ее эпизодов.

А.А. Агин. Ксилография  
Е.Е. Бернардовского. Из 100 рисунков  
к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя.

Новый строй иллюстрированной книги, рожденный послеклассической эпохой, иная организация ее изобразительного пространства связана с более широким и общим стилевым переломом, преобразившим на рубеже второй четверти XIX в. европейскую книгу в целом. Гармонически уравновешенная архитектурная система построения книги, основы которой были сформированы еще в XVI в., переживает кризис, распадается вместе с ордерной системой в архитектуре, с изменениями в прикладных искусствах, в организации жилища и быта. Книга получает теперь гораздо более динамичную структуру, а ее графические и знаковые элементы становятся экспрессивными по преимуществу.

Прежде всего решительно обновляется шрифтовое оформление книги. Можно сказать, что уже с начала XIX в. готовилась и в 20–30-е гг. разразилась настоящая «шрифтовая революция». Новые шрифты появляются сперва в Англии еще в первом десятилетии века. Первым был уплотненный, жирный вариант обычной классицистической антиквы, применявшийся для выделений в торговой рекламе. Позднее он играет ту же роль на титульных листах некоторых книг. Этот шрифт с чрезвычайно резким контрастом основных и волосных штрихов образует впоследствии также и варианты, применявшиеся в сплошном текстовом наборе. В России в 30–40 гг. его русский аналог носил название английского шрифта.

Следом за ним появляется множество титульных шрифтов весьма резко, порой демонстративно удаляющихся от классической конструкции: египетский — тяжелый, жирный шрифт с такими же широкими отсечками, гротеск, где все штрихи были равной толщины; наконец, итальянский, где жирные штрихи заняли место волосных и наоборот. Разработаны были украшенные шрифты, где массивное тело основного штриха заполнялось сложным орнаментом, белые оконтуренные литеры, оттененные, как бы возвышающиеся над страницей знаки и т.д. В результате шрифт уже не держит строгую плоскость набора, одни строки тонут в белизне бумаги, другие резко из нее выступают.

С середины 1820-х гг. титульные листы и обложки книг все чаще набираются именно так — все строки шрифтами разного рисунка и насыщенности, взаимно оттеняющими свое несходство. Обычно для наиболее крупных, ударных строк выбираются шрифты самых экзотических начертаний. Под стереоскопически выпуклой строкой набирается проваливающаяся в глубину, поверхность вибрирует выпуклостями и впадинами. За знаками непропорционально широкими следуют столь же резко сжатые и узкие. Весь ритм титульного набора стал иным — резко контрастным, экспрессивным. Интонационная связь масштабных выделений с звучанием

Титульные наборные шрифты. Страница из книги образцов  
словолитни Ревильона в Петербурге. 1841 г.

текста ослабилась. Новые приемы предполагали скорее не прочи-  
тывание подряд связного многострочного заглавия, а мгновенное  
выхватывание главных строк.

Вслед за титульными меняется и облик текстовых страниц. Соседство черной гравюры требует более жирных и контрастных шрифтов, включение иллюстраций в текст способствует новым средствам объединения наборной полосы, страницы иногда обводятся тонкой рамкой, получая определенно выраженный пространственный, «втягивающий» характер.

Аналогичные изменения совершаются и в орнаментации книги. Она становится обильнее, сложнее, многообразнее. Преобразуются и стиль наборных элементов орнамента и способы их компоновки. Сдержанная нарядность ампирных рамок на обложках усложняется контрастами, выделяются и резко утяжеляются их углы. Линии узора на глазах теряют прежнюю упругость, становятся прихотливыми, извилистыми, капризными, умножаются и измельчаются всевозможные завитки, усики, ритм становится беспокойным и дробным. Вместе с тем перегруженность поверхности создает некоторую аморфность. Уже в 30-х гг. появляется новый тип наборного орнамента, заполняющего поверхность страницы мельчайшим бесконечным кружевом из звездочек, колечек, петелек и т.п. Из таких мелких орнаментов выстраиваются иногда на титульных листах своеобразные «архитектурные» обрамления в виде узорчатых воротец.

Вслед за орнаментами разрастается количество находящихся в употреблении наборных виньеток — ксилографий или политипажей с них. Среди них и старые, строгой классической стилистики, и новые, где возвышенный аллегорический язык ампира вырождается в прозаизмах новой эпохи — в дробности светотеневой пространственной прорисовки, многословности и натурализме деталей. В альбомы типографских готовых «образцов» все чаще наряду с композициями эмблематическими вторгаются вполне конкретные изображения животных, механизмов, орудий труда, какие-то иллюстрации к уже неведомым романам (и равно годные в любой расхожий роман). Случайными политипажками — взамен специально заказанных иллюстраций или в дополнение к ним — нередко наполняются страницы недорогих изданий 1830–1850-х гг.

### III

Книга во второй половине XIX в. заметно дифференцируется функционально и стилистически. Былое единство художественного облика в книгах разного назначения и адреса сменяется довольно широким спектром возможностей и тенденций. Все больше различаются издания «роскошные» и обычные, нередко аскетич-

чески бедные. По-разному оформляются книги для удовольствия, развлекательные и деловые — научные, технические, учебные. Подобная деловая литература теперь отчетливо осознается как инструмент, как нечто утилитарное по преимуществу. Поэтому какие-либо украшения, нередкие в ученой книге прошлых веков, представляются сперва просто излишними, а вскоре и совершенно чуждыми прагматичному деловому отношению к ней читателя. Возвышенность знания, утверждавшаяся обликом старой книги, сменяется сухой практичностью.

Отсюда и характерный устойчивый облик таких изданий: убогий тесноватый шрифт, по надобности — некрупные, отвечающие делу, но не претендующие на художественное обогащение книги иллюстрации, никаких орнаментов и символики внутри или снаружи. Строки на титульном листе расположены по единой традиционно симметричной схеме с четким выделением главной строки заглавия. Титульные шрифты, вопреки их все накапливающемуся многообразию, выбираются суховатые по рисунку, нередко зауженные, если нужно вместить в строку побольше слов. Сухой прозаизм этого оформления отчетливо выступает даже при сравнении с самыми скупыми и строгими образцами более ранних времен.

Дело было, однако же, не в одной только дифференциации издательских жанров. Программный утилитаризм ополчается на художественную сторону книжного дела вообще, противопоставляет ей строгий интерес к смыслу текста. «Внешность и обертка все еще считаются едва ли не важной принадлежностью книги, целые кипы Парижских и Брюссельских изданий почти еженедельно присылаются в великосветские дома... Переплет, виньетка и прочее в этом роде еще играют довольно важную роль... Ah, comme c'est charmant! и книжки складываются в сторону», — иронизирует безымянный автор русского «Книжного вестника» в начале 1860 г.<sup>11</sup> Разночинское просветительство презрительно отвергает великосветский эстетизм.

Поветрие это оказалось достаточно устойчивым. Уже в конце 70-х гг. литературный секретарь крупнейшего петербургского издателя М.О. Вольфа М.О. Песковский проповедовал те же принципы. Он утверждал: «Книга должна оставаться книгой, а все эти заставки, иллюстрации и разные “финтифлюшки”, имеющие будто бы цель придать книге красивую внешность, роняют значение книги как самостоятельного продукта человеческой мысли... Издавайте их отдельно, альбомами, как произведения искусства, <...> а кни-

---

<sup>11</sup> О средствах чтения в Москве и о московской лубочной литературе//Книжный вестник. 1860. № 3—4. С. 33.



№ 103. На кегль 36.

**ЕРМАКЪ ТИМОФЕВИЧЪ ПОКОРИТЕЛЬ СИБИРИ.**

№ 104. На кегль 36.

**СЕРПУХОВЪ. LONDON.**

№ 105. На кегль 36.

**ТАЛИЦЫ, ПУШКИНО.**

№ 106. На кегль 36.

**34. Графъ Bismarck. 28**

№ 107. На кегль 36.

**ЦВѢТУЩАЯ НЕЗАБУДКА**

№ 108. На кегль 48.

**ВАШИНГТОНЪ 46.**

№ 109. На кегль 48.

**СНОВРРОДЪ**

Титульные наборные шрифты. Из книги «Образцы шрифтов и украшений в типографии И. Н. Кушнера в Москве». 1874 г.

гу печатайте лишь хорошим удобочитаемым шрифтом, на простой, удобной для чтения бумаге, без всякой роскоши... Когда я вижу в тексте какой-нибудь книги, в особенности книги серьезной, ценной, украшения, рамки, бордюры, заставки, узорчатые инициалы и пр., и пр., мне всегда вспоминается дрезденская со-

бирательница древних статуй, которая одевала статуям в своем музее шляпы, башмаки, платье»<sup>12</sup>.

Такая принципиальная забота об абсолютной чистоте печатного слова приводила и к отрицанию иллюстраций. «Это профанация классиков! — восклицал М.О. Песковский. — Разве художник в состоянии передать то, что пишет великий писатель? Разве Гомер или Данте недостаточно иллюстрируют словами те мысли и образы, которые они желали распространить?» И в детской книге М.О. Песковский считал иллюстрации вредными: «Надо приучать ребенка с самых ранних лет перевоплощать в фантазии слова писателя в живые образы»<sup>13</sup>.

Впрочем, это была лишь одна идейно-художественная тенденция эпохи, и она уравнивалась не менее активной противоположной. Украшенная, иллюстрированная «роскошная» книга активно развивается и получает характерные новые черты. В то время как в облике даже самых дорогих и богатых изданий времен классицизма и даже барокко сохранялась известная сдержанность, экономия художественных средств (однородные по рисунку, конструктивно построенные шрифты, подчиненные естественным членениям книги украшения), время эклектики заметно тяготеет к нагромождению орнаментов, нередко разнородных и разнотильных, к особой пространственной активности иллюстраций, к щедрости дорогими материалами, массивностью и громоздкостью.

Романтическая иллюстрация создала мощную традицию, не заглохшую, но существенно трансформированную в эклектической книге второй половины XIX в. Судьба ее в наибольшей мере связана с творческим Г. Доре, можно сказать, олицетворявшим иллюстрацию как вид искусства. Необычайно одаренный самоучка, с пятнадцати лет — сотрудник парижских сатирических журналов и автор нескольких альбомов карикатур, Доре непринужденно совмещал в своих иллюстрациях пафос с гротеском, жизненную наблюдательность с неисчерпаемой фантазией. Его творческий темперамент требовал большого масштаба, энергичного действия, резко выраженных характеров. Он тяготел к главным книгам человечества, брался за Данте и Библию, Рабле и Сервантеса. Не без его участия вырабатывается самый тип монументально-парадной иллюстрированной книги этого времени — большой формат, массивный, обтянутый яркой тканью переплет с богатым рельефным тиснением цветом и золотом, плотная и тяжелая лощеная бумага,

---

<sup>12</sup> *Либрович С.Ф.* На книжном посту. Пг. и М., 1916. С. 379–380; Репринт. Таллинн, 1993.

<sup>13</sup> *Там же.* С. 380, 381.

Г. Доре. Титульный разворот.  
О. Бальзак «Озорные сказки». Париж, 1855.

крупный шрифт и многочисленные, большей частью страничные рисунки, тщательно воспроизведенные искусными ксилографами (как большинство иллюстраторов середины XIX столетия Доре рисовал прямо на доске, отдаваемой затем граверу. Позднее — после 1863 г. нужда в этом отпала — его рисунки переводились на дерево с помощью фотографии). Вслед за Францией монументальные тома с этими гравюрами выпускались затем издателями других стран, в частности — в России.

Доре — повествователь, художник действия по преимуществу. С его помощью мы присутствуем при событиях, которые были в тексте лишь словами рассказаны, а он их материализовал перед нами с убедительностью зримой реальности. Даже самым гротескным персонажам и ситуациям он умеет придать эту подлинность, подкрепленную множеством остроумных и отчетливых деталей, дополняющих и расширяющих повествование. Он стремится к полноте впечатления, почти стереоскопической объемности своих героев. Романтическим пафосом художник насыщает декорации этих сцен — грандиозные, втягивающие в свою необозримую глубину

Г. Доре. Иллюстрация к «Дон Кихоту» Сервантеса, 1863 г.

мрачные пространства дантова ада, бушующую стихию моря, опасные теснины ночных переулков средневекового города. «Его удивительный карандаш заставляет облака принимать неясные формы, воды — сверкать мрачным стальным блеском, а горы принимать разнообразные лики. Художник создает атмосферу ада: подземные горы и пейзажи, хмурое небо, где никогда нет солнца»<sup>14</sup>, так восхищался в 1861 г. Т. Готье только что изданными иллюстрациями к «Божественной комедии».

---

<sup>14</sup> Цит. по кн.: Дьяков Л.А. Гюстав Доре. М., 1983. С. 15.

Иллюстратор весь во власти фабулы, не текста, но лежащей за ним мнимой реальности, проступающих сквозь слово потрясающих ситуаций, которым он стремится придать еще большую конкретность. Конечно, он всегда несколько переигрывает со своими театрално-романтическими эффектами. Все же, чтобы оценить масштаб и возможности творчества этого мастера, стоит сравнить его с близкими по общим тенденциям иллюстраторами его времени. Таков, в частности, М.Зичи, венгр, много лет работавший в России. Его рисунки к Лермонтову, Руставели, к венгерским поэтам отличаются подобной же законченной картинностью композиций, эффектными драматическими мизансценами. Притом они лишены свойственной Доре грандиозности, дробны в их назойливой повествовательности и слащаво салонны в выборе типажа, характеристиках и мелочной отделке.

Новые тенденции в иллюстрации второй половины XIX в. существенно меняют стилистику и строй художественной книги в целом. Другим становится ее ритм, замедляемый подробными, претендующими на разглядывание большими рисунками. Ее пространственный строй усложняется картинной замкнутостью этих иллюстраций, их обособлением от текста и перспективной глубиной. Наконец, фактура графической поверхности трансформируется новыми приемами гравирования на дереве, соответствующими изменившейся технике оригиналов и их пространственному характеру. От контрастной штриховой манеры 30–40-х гг. репродукционная ксилография развивается к все большей слитности. Теперь она плавными переходами тона моделирует объемы, передает свет, воздушную среду, глубину пространства. Эта тоновая ксилография, характерная для последней трети XIX в., воплощала стремление времени к полноте зрительной иллюзии, позволяющей читателю как бы непосредственно проникать в пространство действия, погружаться в его мир. По своему весьма виртуозная, она отказывается от собственной выразительности гравюрного штриха ради более полной передачи светотеневого и фактурного богатства тонального рисунка кистью, живописного или даже фотографического оригинала.

Пространственная глубина изображения подчеркивается в этих иллюстрациях все настойчивее. Их композицию охотнее строят в глубину, по оси, перпендикулярной странице, а не плоскостно, вдоль по течению рассказа. Такой рисунок провоцирует уход зрителя в свой иллюзорный мир. Поверхность листа зрительно дематериализуется, передний план как бы прорывает ее, выступая «наружу». Образуется «композиция-воронка», втягивающее иллюзионистическое пространство. Эффект его бывает особенно подчеркнут

обрывом рамки, пересекаемой частью изображения. Сама рамка получает нередко скругленные углы, иногда форму неполной окружности. Все это тоже выявляет глубинность иллюстрации. На спусковой полосе пространственная иллюстрация порой сливается в одно целое с объемным, предметно трактованным инициалом.

Еще одна характерная тенденция повествовательной иллюстрации второй половины XIX в. — сведение в одну композицию целой серии последовательных эпизодов. У каждого из них при этом свое пространство, иногда отделяемое от соседних изогнутыми ленточками орнаментов. В других случаях оно неопределенно перетекает или делится принадлежащими как бы обоим сюжетам предметами: справа от дерева может быть один эпизод, слева — другой, по смыслу переносящий нас в иное время и место. С точки зрения сколько-нибудь строгих архитектурных систем построения книги такие композиции создают пространственный хаос, и это было одним из мотивов позднейшей критики книжного искусства эклектики. Для нее, однако, важнее были не архитектурная стройность, а повествовательная полнота, занимательные подробности рассказа.

XIX в. — время бурного технического развития книжного дела. Типография механизмуется, ручные процессы изготовления книги вытесняются более экономичными и быстрыми машинными. То же самое происходит и с производством полиграфических материалов. Рождаются новые способы печати, в частности иллюстрационной, несущие в книгу разнообразные фактуры оттиска. Многие из них основаны на различных фотографических процессах. Перевод любого изображения в полиграфическую, книжную форму все больше воспринимается как задача техническая, а не художественно-ремесленная.

К концу века распространение различных форм и способов фотомеханического репродуцирования помогает родиться характерному типу богатой книги со сборными иллюстрациями, для которых используются разнохарактерные оригиналы, как подобранные (например, из произведений станкового искусства), так и специально заказываемые. На смену естественной целостности изобразительного ряда приходит своего рода энциклопедическая «книга-выставка» разнохарактерных изображений на заданную текстом тему. Их стилистическая неоднородность подчеркивалась еще различиями графической природы штриховых, тоновых и цветных оригиналов и полиграфических техник воспроизведения, качеством и характером оттисков на текстовых страницах и на вклейках разнофактурных бумаг. Очевидный эклектизм художественного решения возмещался широтой представляемого материала, а также демонстрацией новейших полиграфических возможностей, техническим

совершенством и богатством издания. В известной мере эти принципы, переработав, усвоила и познавательльно-визуальная книга XX в.

Между тем с распадением стилевой и пластически-пространственной целостности книги ее формирование все больше определяется индивидуальным характером каждого издания, его функциональным соответствием своему назначению и адресу. Постепенно складываются отчетливые признаки различных жанров и типов книжных изданий: уникально-роскошные, добротные рядовые, лубочно-массовые; художественные и деловые — технические, учебные, научные, наконец, детские.

Книга, специально предназначенная для детей, вообще весьма поздний продукт культурного развития (первые ее ростки — где-то в XVII—XVIII вв.). А свое особое лицо, зримые отличия от книги для взрослых, она постепенно вырабатывает лишь на протяжении второй половины XIX в. До этого не существовало ни самой идеи специально детской книжной структуры (того, что теперь называется «книжкой-картинкой»), ни специфического изобразительного языка графики для детей. Так, познавательные гравированные и раскрашенные от руки таблицы с изображениями различных животных и растений, издававшиеся для детей в конце XVIII в. немецким просветителем Ф.Ю. Бертухом (они распространялись и в России, снабженные специальным переводом текстов), ничем в сущности не отличаются от тогдашних иллюстраций в строго научных изданиях. Между тем здесь уже сознательно осуществлялась идея наглядности и многоцветности в детской книге.

Первые детские книжки нового типа были творениями осознавших не существовавшую ранее потребность в них дилетантов. В 1844 г. немецкий врач Г. Хофман, не найдя в книжной лавке ничего подходящего для своего маленького сына, исписал самодельными стишками, изрисовал и раскрасил тетрадку. Изданный вскоре его «Расстрепка» стал популярным и породил жанр веселой книжки-картинки. Другим его создателем был англичанин Э.Лир, поэт и художник, сделавший свою «Книгу чепухи» (1846) для детей лорда Дерби. Профессиональный художник, он позволил себе в этом случае рисовать не по правилам: свободно и быстро, имитируя забавную неумелость, пародируя «настоящий» рисунок — и это оказалось открытием.

В Германии в 1860-х гг. В. Буш создает ставший очень популярным жанр юмористических рассказов в картинках со стихотворными подписями: «Макс и Мориц» (1865) и др. В это же время в Англии развивается повествовательная и нарядная цветная детская книжка. Уже в середине века ксилограф-репродукционист Э. Эванс разработал тонкую технику цветной тональной ксилографии с использованием наложения красок, дававшую достаточно богатую шкалу мяг-



В. Буш. Макс и Мориц.

Иллюстрация. Гравюра на дереве, Германия, 1865 г.

ких переходов цвета. В этой технике он виртуозно воспроизводил изящные, несколько сентиментальные акварельные иллюстрации К. Гринауей, изображающие благовоспитанных и милостивых английских девочек, и развернутые в глубоком, тонко написанном пространстве природы бытовые сцены Р. Колдекотта.

Заметно выделяются в этом ряду цветные детские книжки У. Крейна. Опытный мастер декоративного искусства, сотрудник У. Морриса и последователь романтических принципов префаэлитов с их установкой на средневековые и раннеренессансные традиции, он создал иллюстрации, многими чертами предвосхищающие графический язык, выработанный лишь на рубеже следующего века, в эпоху стиля модерн. В основе их — четкий линейный рисунок, насыщенный подробностями. Уверенно упругая линия плотно лежит на бумаге, образуя густой узор, который делает еще более ковровым, плоскостным контрастная яркая раскраска. Художник уделяет много внимания узорности богатых одежд и обстановки. В то же время Крейн умелый повествователь, тянущий от разворота к развороту нить большей частью сказочного повествования. Он ощущает книгу как стройное декоративное целое, охотно вводит тексты, написанные своей рукой, изящной, чуть манерной каллиграфией, ритмически и композиционно объединяемые с рисунком.



## Фотография, фотомеханика, книга

93. I

На рубеже 40-х гг. XIX столетия родилась совершенно новая изобразительная техника, небывалый способ зрительного общения с миром, которому предстояло произвести настоящую революцию в визуальной культуре, — фотография. Новизна ее была отнюдь не только технической. Фотография давала, казалось, совершенно особые гарантии объективности, безусловного соответствия реальной натуре такого изображения, из процесса создания которого удалось с ее помощью исключить пристрастный глаз и неверную руку рисовальщика. Это качество ее отвечало настоятельной потребности времени, развивающемуся стремлению к полноте, достоверности и конкретности зрительной информации всякого рода.

Такая потребность вызревала исподволь, на протяжении столетий. Наметившись еще в эпоху Возрождения, она вела от схематичного рисования по представлению, по традиционному образцу и по памяти к изучению натуры, к прямому ее закреплению в рисунке; от «двигательной» плоскости листа к иллюзии перспективной глубины изображения. Еще Дюрер изобретал оптические приспособления для легкого и точного рисования с натуры. В XVII—XVIII вв. известный издавна способ получения оптического изображения в затемненном помещении с небольшим отверстием в ставне стал применяться в художественной практике для точного срисовывания видов с помощью специального прибора — камеры-обскуры.

В известном смысле это уже был способ фотографический. Ручная фиксация (обводка) оптического изображения сохраняла многие его особенности, не присущие обычному рисунку. Рука и глаз художника, перенося на плоскость его впечатление от натуры, неизбежно (и в большой мере нечувствительно для него) трансформируют изображение, подчиняют определенному порядку, существенно отличающемуся от того, в каком запечатлевает ее объектив камеры-обскуры, прототипа позднейшей фотокамеры. На ее экране возникают сложные, во многом случайные ракурсы, которые в рисовании на глаз значительно упрощаются, приводятся к плоскости листа. Камера создает иные соотношения близкого и далекого, целого и детали, главного и второстепенного, чем самый «объективный» и конкретный рисунок с натуры. Оставаясь «картинами» или «рисунками», сделанные с ее помощью изобра-

жения уже нечувствительно приучали зрителя к почти фотографическому восприятию пространства<sup>1</sup>.

Всего этого было еще, однако, недостаточно. В XIX веке понадобилось надежное и быстрое средство документально-точного запечатления окружающего мира. В нем нуждались быстро развивающиеся естественные науки, нарождающиеся средства общественной визуальной информации и даже частный быт, которому стала нужна массовая и дешевая, но притом убедительно достоверная техника портретирования. Изобретение фотографии было поэтому не случайностью, а удовлетворением этой потребности, результатом целенаправленных упорных поисков многих людей в разных странах.

Первой областью широкого практического применения новой техники стал портрет, первыми значительными мастерами — фотографы-портретисты. Однако блистательные снимки шотландца Д.О. Хилла, первого классика мирового фотоискусства, сделанные около середины 1840-х гг., были, по замыслу, всего лишь этюдами к большому групповому портрету, выполнявшемуся им в традиционной живописной технике. Фотография начинала свой путь служанкой живописи, ее вспомогательным средством, позволявшим ускорить работу и добиться притом строгой достоверности портретирования. Но в историю искусства вошли именно эти «рабочие» фотографии, а не выполненный на их основе заурядный академический холст. Они вовсе не были сырым «чисто документальным» иконографическим материалом. Вопреки примитивнейшей фототехнике, чудовишным на позднейший взгляд выдержкам (до трех минут!) Хиллу удалось в них добиться полноты и цельности впечатления, свободной естественности поз и мимики, выразительной светотеневой лепки формы, точности и остроты психологических характеристик. В портретном искусстве середины XIX в. эти снимки занимают место, сравнимое со значением крупнейших работавших тогда в этом жанре живописцев.

В ближайшие затем десятилетия фотография удовлетворяла массовый и все растущий спрос на портрет, почти уничтожив своей быстротой, дешевизной, но в немалой степени и своей безусловной достоверностью прежние формы бытового миниатюрного портретирования. Ее безусловная натурность легко совмещалась с необходимым достоинством обобщенно-портретных поз, выработанных к тому времени живописцами. Отточенные приемы передачи характера и манеры поведения модели, как и вся композиция снимков крупнейшего французского мастера Надара, вполне соответ-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Герчук Ю.Я. Фотография до фотографии//Мир фотографии. М., 1989.

ствовали методам современной ему портретной живописи или графики. Но он не имитировал их, а естественно следовал стилю времени, хотя и в иной технике. В свою очередь фотографический портрет, становясь со временем привычным массовым средством визуальной характеристики личности, не мог не оказывать воздействия на традиционные способы портретирования. Кисть живописца, карандаш рисовальщика и литографа должны были отвечать той мере непосредственной зрительной достоверности индивидуального облика портретируемого, какой без труда достигала даже заурядная ремесленная фотография.

Надар. Портрет Сары Бернар.  
Фотография. Франция, 1859 г.

Между тем в соревновании с традиционными искусствами

фотография ищет в середине XIX в. путь к «чистой» художественности, позволяющей отойти от снижающих ее, как казалось, документально-прикладных применений. Костюмные постановки с натурщиками и комбинируемые из нескольких снимков сюжетно-картинные монтажи давали, казалось, возможность преодолеть ограничения, накладываемые на фотоискусство коренным свойством фотопроцесса: способностью запечатлеть только то, что физически предстает перед камерой. Подобные «фотокартины» на исторические, мифологические, нравоучительно-аллегорические сюжеты делали швед О. Рейландер и англичанин Г. Робинсон. Последний был также теоретиком такого рода «живописной» фотографии и разрабатывал различные эффекты, сближающие фотографию с живописью (применение мягкорисующих объективов и т.п.). В России откровенно постановочные, картинные композиции (но без применения монтажа) исполнял А.О. Карелин.

С 1855 г. «художественная» фотография появляется в качестве самостоятельного вида искусства в парижском Салоне. Однако ее путь рабской имитации живописи, несмотря на довольно большое число сторонников, был тупиковым. Специфические возможности нового искусства, его эстетические особенности здесь отверга-

лись. Обязательная верность натуре была не недостатком, а силой фотографии, порождала новое художественное качество, эстетику достоверности. Вот почему постоянно растущее влияние фотографии на визуальный опыт времени шло не от этих квази-художественных попыток конкуренции с «высокой» салонной живописью, но из тех сфер, где она решала деловые задачи, не имевшие, на первый взгляд, отношения к искусству.

Фотограф заменил рисовальщика-документалиста, уже с XVIII в. обязательного участника каких-либо научных экспедиций. Новые виды растений и животных, характерный пейзаж малодоступных областей планеты, виды далеких городов и селений, древние руины, результаты археологических раскопок, одежду и татуировку экзотических племен — все это предпочитали теперь фотографировать, а не зарисовывать. Уже с 50-х гг. начинаются и специально фотографические экспедиции для запечатления «чудес природы» или труднодоступных памятников древних культур. Так, англичанин Ф.Фрит в 1856 г. фотографирует большой цикл египетских древностей. Фотография все больше теснит привычную гравюру как средство репродуцирования произведений искусства. Контакт с ними кажется более верным и тесным, когда посредником служит «объективный» снимок, а не рука и глаз другого художника.

Только что родившийся графический репортаж, в частности военный, почти сразу начинает вытесняться фотографическим. Крымскую войну с русской стороны документировали зарисовки В.Ф. Тимма (воспроизводившиеся затем в литографиях «Русского художественного листка»), а с западной фотографии Р. Фентона. В следующем десятилетии гражданскую войну в США запечатлевают снимки М.Брэди и еще нескольких фотографов. Они также служат оригиналами для гравюр и литографий.

Все эти фотографии в горах, пустынях, на полях сражений производятся еще очень несовершенной и неудобной техникой, громоздкими камерами, на мокрых фотопластинках, которые нужно было приготовить непосредственно перед съемкой и отснять, раньше чем они высохнут (коллодионный процесс). Фотограф должен был путешествовать вместе со своей лабораторией в специальном фургоне или в палатке. Так что вытеснение рисования съемкой объясняется отнюдь не ее удобством и легкостью, но именно особыми документальными качествами фотографии, ее достоверностью.

Широкое распространение фотографии, многообразие ее применений способствовали расширяющему ее возможности техническому прогрессу. Повысилась чувствительность материалов, это сделало возможными моментальные снимки. В 1870—1880-х гг. Э. Мьюбридж делает аналитические снимки, разделяющие на фазы

движения людей и животных. Фазы эти оказались существенно отличными от тех способов передачи движения в рисунке, к каким издавна прибегали художники. Мгновенно остановленное движение поражало неустойчивостью поз, случайностью незавершенных жестов. Художественные возможности такой фотографии еще предстояло освоить, сделать привычными.

В начале 70-х гг. появились сухие — желатиновые фотопластинки, в 80-х — гибкая лента, позволявшая делать подряд, без перезарядки, десятки кадров. Возможности съемки в неподготовленных специально, внестудийных условиях чрезвычайно возросли. Фиксация фотографией подвижной среды, случайно-мгновенного взаиморасположения прохожих в уличной толпе или играющих детей разрушала привычную уравновешенность картинных композиций, приучала к иному ощущению запечатленного времени и пространства. Быть может, не без влияния фотографии аналогичный процесс формирования динамической композиции происходил и в живописи — у импрессионистов. В картинах Э. Дега или О. Ренуара немало случаев непринужденно-случайной «кадрировки», срезов краем холста части фигуры, взаимодействия противонаправленных движений. А. Тулуз-Лотрек использовал чисто фотографические ракурсы с характерным укрупнением приближенных к зрителю деталей изображения. Фотоязык оказался к концу XIX в. едва ли не всеобщим визуальным языком времени, стал эксплуатироваться другими искусствами в качестве наиболее современного и эмоционально активного.

Эпоха модерна, рубеж столетий, активизировала индивидуальное начало в фототворчестве, поиски эмоциональной напряженности образа, установку на «художественность» снимка. Все это вызвало новую вспышку «пиктурализма», т.е. использования живописных и графических приемов в фотографии, специальных способов печати, создающих выразительные фактуры и позволяющих активное вмешательство на этой стадии авторской руки. Начались охота за необычными световоздушными, «импрессионистическими» эффектами, искусственные смягчения, растушевки, объединения и обобщающие снимок. Тенденциями модерна диктовались и манерные, часто аллегорические, постановочные снимки.

## II

Фотография — тиражируемое искусство. Практически одновременно с дагерротипами (уникальными снимками на посеребренной металлической пластинке) появились и фотографии, печатаемые на бумаге с негатива (первоначально — тоже бумажного). Эта

техника, поначалу менее совершенная, давала важную возможность многократно повторять отпечаток. Наряду с широко уже распространенными литографированными портретами, видами, репродукциями живописи в продажу начали поступать и фотографические изображения. Портреты известных лиц, деятелей культуры, политиков, актеров (в ролях и в собственном облике), архитектурные памятники и красоты природы, картины и статуи тиражировались фотографическими студиями, продавались в листах, наклеивались на паспарту или объединялись в альбомы.

Возможность применения фотопроцессов в тиражной графике привлекла художников. В середине XIX в. вошла в моду так называемая гелиография: рисунок процарапывался иглой на покрывающем стекло темном лаке, а потом печатался на фотобумаге, как с негатива. Такие работы делал, например, К. Коро.

Уже в 1844 г. Ф. Тальбот, изобретатель, разделивший негативный и позитивный процессы в фотографии, издал в Лондоне первую книгу «Карандаш природы», иллюстрированную вклеенными фотоснимками. Такого рода издания, иллюстрированные «натуральными» photographиями, появлялись и позднее. Однако техника эта была все-таки слишком сложной и дорогой для массового применения при сколько-нибудь значительных тиражах. Нужны были способы перевода фотографии в печатаемое на обычной бумаге клише. Вначале это делалось ксилографами вручную, точно так же, как воспроизводились в гравюре графические оригиналы.

Уже в 1860-х гг. светочувствительный слой был нанесен прямо на торцовую доску, которая переходила с отпечатанной на ней фотографией в руки гравера. Выполнявшаяся таким образом ксилография получала, разумеется, свою, уже не фотографическую фактуру и попадала в ряд «обычных» гравюр. Между тем это было все-таки фотографическое в своей основе изображение — по композиции и пространственной структуре, по отношениям целого и деталей, по характеру передачи движения, наконец, по своей натурной, документальной основе. Вероятно, зрителями это в большинстве случаев не осознавалось. Но тем сильнее оказывалось влияние фотографии на художественные особенности гравюры XIX в. Подобным же образом использовались фотооригиналы, портретные или видовые, и для литографирования.

Тем временем на протяжении второй половины XIX в. велись бесчисленные опыты непосредственного (без участия глаза, руки и инструментов гравера или литографа) превращения фотоизображения в клише для печати. Некоторые из найденных техник (они станут впоследствии называться фотомеханическими) получили более или менее длительное и широкое применение в книге.

Уже в середине века была изобретена цинкография — способ обтравливания на цинковой пластинке штрихового изображения, перенесенного на нее сперва вручную, а вскоре и фотографически. Травление углубляло фон, защищенный от него рисунок превращался в выпуклое клише для высокой печати, которое можно было печатать вместе с текстовым набором. Но возможности применения этого относительно простого и дешевого способа ограничивались тем, что цинкография не могла передавать тоновые оригиналы. Зато легко стало воспроизвести живой, быстрый набросок пером, сохранив непринужденную подвижность линии и свободно выбрав масштаб его уменьшения или увеличения (это делалось при фотосъемке оригинала).

Тончайшие переходы тона позволила получать в оттиске фототипия, изобретенная в 1855 г. Печатной формой для нее служило толстое стекло, покрытое светочувствительным желатиновым слоем. После экспонирования негатива этот увлажненный слой приобретал способность неравномерно воспринимать жирную краску в зависимости от степени его засветки. Мельчайшее зерно фототипии заметно лишь при увеличении. Но способ этот дорогой, медленный и сравнительно малотиражный: печаталась фототипия отдельно от книжного набора, в книге это всегда вклейка. Примерно то же можно сказать и о гелиогравиюре, изобретенной также в 50-х гг. Это техника глубокой печати, близкая к акватинте, но с фотомеханической обработкой металлической доски. Печатаемая лишь на ручном станке гелиогравиюра способ еще более медленный и дорогой.

Решающее изобретение, революционизировавшее фотомеханику и открывшее широчайший доступ тоновой фоторепродукции в массовую печать, было сделано лишь в 1880-х гг., когда немецкий гравер Г. Мейзенбах впервые применил растр — мельчайшую сетку, разбивающую при пересъемке оригинала изображение на регулярно расположенные точки, размеры которых соответствуют градациям тона. Цинкографское клише, выполненное с применением растра (эту технику стали называть автотипией), на многие десятилетия оказалось наиболее распространенным видом фотомеханической репродукции. С ней пришла в книгу характерная новая фактура изображения — серовато-зернистая с плавными переходами тонов, достаточно близко передающими еще более слитную поверхность фотографии, а также и любых других тоновых оригиналов.

Многочисленные дальнейшие изобретения и усовершенствования уже на рубеже веков и в начале нашего столетия обогащали возможности введения фотоизображения в книгу, делали его одним из главных ее формообразующих элементов. С широким применением фототехники были, вслед за высокой, механизированы

глубокая и плоская печать, появилась многоцветная фотомеханическая репродукция. Во многих полиграфических процессах фототехника стала необходимым посредником в воспроизведении не только изображений, но и текстов. Ее экспансия изменила зримый облик книги новейшего времени, диктовала новые пропорции, иную, чем прежде, композицию разворотов. Но влияние ее было еще более глубоким. Она несла с собой новые представления о достоверности, документальности, факсимильности книжной иллюстрации, создавала новые формы иллюстрирования и визуального повествования, определяла дальнейшую визуализацию книги, открывая пути прямого отображения в ней многообразия зримого мира.

## Глава 9

### Рождение плаката

Начальные ступени истории плаката восходят к самым истокам европейского книгопечатания и гравюры. Но в ранние времена предназначенные для расклейки печатные объявления издателей и книготорговцев, вербовщиков или бродячих цирковых трупп (иные из них уже в XVII—XVIII вв. нередко украшались лубочной гравюрой) еще не обрели собственного художественного лица. Они терялись среди прочих видов печатной информации и графики. Лишь с конца XVIII в. можно говорить о плакате как особом явлении искусства.

Великая французская революция породила плакат политический, игравший, впрочем, еще довольно скромную роль. Он нес на улицу революционные лозунги — «Единение и свобода», «Свобода, равенство, братство или смерть». Наряду с типографским набором применялась нарядная кустарная техника цветной печати через трафареты. Лозунг, выписанный крупным, классически-строгим шрифтом, обрамлен дубовым венком с трехцветными лентами и знаменами, фасциями и фригийским красным колпаком. Все это — символы революции, усвоившей себе торжественную античную стилистику. Такой плакат в одном ряду с декоративным искусством тех лет — фаянсовой посудой, табакерками, игральными картами, украшавшимися подобной символикой и лозунгами. Та же красивая техника цветных трафаретов применялась и в торговой рекламе, изображая, например, кавалера и даму, распивающих под яблоней «прекрасный сидр Дизињи», который им



подносит мальчик. Если в листе с политическим лозунгом чувствовалась умелая рука профессионального декоратора революции, то скромная, хотя и не лишенная своеобразного наивного изящества реклама сидра представляла собой, разумеется, вариант народного лубка. Она явно родственна живописной вывеске, которая тоже, значит, была в чем-то предшественницей современного плаката. Разумеется, все эти ранние плакаты безымянны.

Около середины XIX в. появились на улицах Парижа довольно большие листы, отпечатанные литографией обычно в одну краску, подписанные достаточно громкими именами известных иллюстраторов и карикатуристов. Большей частью они рекламировали выходившие из печати книги с собственными рисунками. П. Гаварни представлял романы А. Дюма и Э. Сю, С. Нантейль — драмы Ж. Расина, Г. Доре — роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», Ж. Гранвиль — свои альбомы «Сцены из частной и общественной жизни животных». Разумеется, эти литографии — плоть от плоти книжного искусства своей эпохи. Это может быть просто увеличенный рисунок из книги с добавлением необходимого текста, но чаще — специальная композиция, органически включающая в себя рекламный текст и близкая по стилю к торжественным фронтисписам тогдашних книг. Такова нарядная цветная литография Ж. Гранвиля, на которой обезьяна-живописец раскрашивает прямо на стене большое объявление о выпуске его альбома. Изображение плаката в плакате было удачной находкой, прием этот многократно повторялся и не только во Франции.

Очень быстро мода на художественный книготорговый плакат достигла России. О выходе в свет в 1846 г. первого выпуска «Старисунков к “Мертвым душам” А.А. Агина оповещала большая литография, на которой герои поэмы проносят сквозь толпу увеличенный титульный лист издания. А о выпуске годом раньше роскошного иллюстрированного издания «Тарантаса» В.А. Соллогуба объявлял плакат с иронично-символическим изображением запряженного в тарантас пегаса. Плакат этот до нас не дошел и известен лишь по одобрительному отклику Белинского. Можно думать, что существовали и другие подобные произведения, неизвестные нам, потому что к ним тогда не относились всерьез и никто не позаботился о том, чтобы их сохранить.

Все-таки эти ранние книготорговые плакаты, выполнявшиеся мастерами иллюстрации, лишь начинают нащупывать специфику нового искусства. Они слишком повествовательны, полны требующих специального внимания подробностей, масштаб изображения относительно мелок, не рассчитан на взгляд издали. Еще не найдена единственная, функционально оправданная и только

плакату принадлежащая графическая форма, отличающая это искусство от иллюстрации или журнального рисунка, сатирического эстампа и лубочной картинки — от всех, довольно многочисленных в середине XIX в. разновидностей печатной графики.

Создателем же настоящего плакатного стиля оказался не кто либо из крупнейших графиков прошлого столетия, а художник относительно небольшого дарования Ж. Шере. Он начинал учеником гравера-литографа, делал эскизы разного рода мелкой прикладной графики, вроде меню парадных обедов, работал в Англии, где познакомился с новейшей литографской техникой. Один станок, позволявший печатать листы большого формата, он там и купил для своей литографии, которую открыл в Париже. В конце 60-х гг. из нее вышли на улицу громадные по тем временам и яркие цветные листы, рекламировавшие главным образом парижские увеселения.

Ж. Шере не только увеличил размер плаката, но и резко урупнил масштаб изображения, выдвинул на передний план большие фигуры, всегда в живом энергичном движении, в вихре танца. Взгляд, мимоходом брошенный оттуда — с листа на зрителя, приглашал и его присоединиться к общему веселью. Ж. Шере не просто сделал цвет обязательным элементом плаката, но сумел упростить его, сведя к плоскостным, контрастным заливкам. При всем том, как сказано, это был художник не крупный, поверхностный, слащавый, однообразный. Одни и те же веселые девицы лихо отплясывали чуть ли не на каждом его плакате, порхали и кружились сверкая кокетливыми улыбками, вовлекая зрителя в свой бесконечный хоровод. Развлекающийся ночной Париж ресторанов, кабаре, бульварных театриков нашел в нем своего певца — умелого и эффектного, но поверхностного.

В работах Шере плакат уже обрел собственный язык, но подлинный и при том бурный расцвет этого искусства произошел позже — в самом начале 1890-х гг. У его истоков — работы французских живописцев нового, постимпрессионистического направления. В 1891 г. появился первый плакат П. Боннара, рекламирующий французское шампанское, во многом еще использующий приемы Ж. Шере, но более лаконичный, плоскостной и легкий, построенный на капризной гибкости своевольной текучей линии. В том же году делает свой первый плакат А. Тулуз-Лотрек. Его экспрессивный живописный язык нашел в плакате органически ему родственное поле, на котором с особой остротой и демонстративностью могли решаться художественные задачи эпохи. Можно думать, что и «прикладной» плакат со своей стороны обогащал и обострял живопись А. Тулуз-Лотрека, помогал и на холсте доби-

ваться той же меры обобщения и экспрессии, которые были столь естественны в работах на литографском камне.

Плакаты А.Тулуз-Лотрека посвящены большей частью постоянным персонажам его искусства, танцорам и певцам парижских кабаре, навсегда кем-то был художник. Образы Ла Гулю и Валентина, Жанны Авриль, Аристида Брюана, уже отточенные в его живописи и графике, обобщались в плакатах до степени лаконичной графической формулы. Композиция этих плакатов часто строится парадоксально — на резких стыках фрагментарно и крупно взятого переднего плана с дальним, на сочетании острых ракурсов с плоскостностью цветных силуэтов. В их изысканной колористике и отточенной линейности контуров ощущаются жадно осваиваемые искусством постимпрессионизма и модерна уроки японской гравюры. Шрифт, выдержанный в том же ритме, свободный и небрежно текущий, органично включен в композицию.

Здесь многое предвещает (или даже начинает собой) складывающийся в эти годы стиль модерн — и сам факт обращения живописцев к искусствам, непосредственно вторгающимся в повседневную жизнь, преобразующим и формирующим современную городскую среду, и напряженная структура плоскостного изобразительного пространства и, наконец, изощренная графичность, до манерности острая подвижность линий и силуэтов.

Все эти качества очень быстро оказываются всеобщим достоянием, живым языком не одного только прирожденного и великого плакатиста, но языком улицы, подхваченным и распространенным массой умелых и часто талантливых плакатистов-профессионалов. 90-е гг. XIX в. — время настоящего плакатного взрыва. Отвечая вдруг проявившейся широкой потребности, плакаты множатся с невероятной быстротой, заполняют собой заборы и брандмауэры, специальные стенды или возятся по улицам на тележке. В это же время они осознаются как своеобразные явления искусства: в разных странах Европы устраиваются специальные выставки плакатов и афиш. В России «Первая международная выставка художественных афиш» была показана в Петербурге, а затем в Москве в конце 1897 г. Русских работ на ней было еще немного — 28 листов из 700.

Вместе с архитектурой и декоративным искусством плакат был настоящей лабораторией стиля модерн, где вырабатывались существенные особенности его визуального языка. Недаром к плакату обращались многие из основоположников или прямых предшественников стиля — архитекторы А. Ван де Вельде, Ч. Макинтош, Х. Гимар, Й. Хоффман, графики О. Бердсли, Т.Т. Гейне и др. Наряду с изобразительным, модерн культивирует орнаментальный или чисто шрифтовой плакат, доводя при этом до предельной

остроты ритмические и декоративные качества шрифта. Художники модерна бесстрашно ломали конструкцию знаков, избегали привычных начертаний, порой в явный ущерб их читаемости. Прямая линия могла искривиться, округлая — выпрямиться, вертикали и горизонталы — склониться. Буквы тесно сплетались в строки, подобные орнаментальным бордюрам строки заполняли плоскость листа подвижным сплошным узором. В России прекрасный образец такого плаката выполнил в 1902 г. М. Врубель для «Выставки работ 36 художников». Переплетения букв вносят в новомодный шрифт неожиданный элемент стилизации, сближая его с древнерусской декоративной вязью.

Изошренная нарядность плаката стиля модерн нередко открыто тяготела к плоскостным формам архитектурного декора. Он имитировал фактуру мозаики или жестко оконтуренные цветные поверхности витража. Характерные образцы такого рода создавал работавший в Париже чех А. Муха. В России лучшие образцы декоративного плаката относятся уже к началу XX в. Это работы, впрочем, немногочисленные, мастеров «Мира искусства» — Л.С. Бакста, Е.А. Лансере, К.А. Сомова, И.Я. Билибина. Очень индивидуальные, тесно связанные стилистически с их гораздо более многочисленными книжными работами (прежде всего с обложками), эти плакаты лишь отчасти соприкасались с модерном, главным образом своей плоскостностью, изысканным орнаментализмом и линейностью, иногда — характером стилизации шрифта. Они, однако, избегали быстро и широко распространившихся банальных орнаментально-символических элементов этого стиля и его навязчиво-манерной ритмики. За грань модерна выводят их и характерный мирискуснический ретроспективизм, изящные стилизации графического языка искусства XVIII — начала XIX вв.

Плакат — лишь одна из разновидностей печатной прикладной графики, активно развивавшейся и формировавшейся на протяжении XIX — начала XX вв. Фабричные ярлыки, этикетки, а позднее — упаковки товаров, извещения о свадьбах и меню парадных обедов проходят путь от скупых, простейших, чаще всего наборных форм к декоративно-изобразительным (чаще всего, как и в плакате, этому служила литография), от черного рисунка — к цветному, обогащаемому порой тиснением и позолотой (это уже главным образом в конце XIX—XX вв.). А в стилевом отношении — от строгой классичности ранних образцов к многословной и дробной эклектике второй половины века, к бесчисленным произвольным стилизациям и, наконец, к модерну. Он входит в эту область в значительной степени в банально-упрощенной, схематизированной расхожей форме. В отличие от плаката «малой» прикладной графикой сколько-нибудь серьезные художники, как правило, не занимались, зато нередко были работы наивного, по существу лубочного характера.

Между тем, осваивая все новые сферы применения, разрастаясь количественно и обретая целенаправленную рекламную активность, эти виды вспомогательной, служебной графики все заметнее окрашивали собою бытовую среду. Прикладная графика, во всех своих многочисленных разновидностях, стала одним из наиболее массовых видов искусства, порожденных XIX веком.

## Глава 10

# Эпоха красивой книги

## I

«Я начал издавать книги, надеясь, что некоторые из них заслужат право считаться красивыми — и в то же время легко читаемыми, ибо они не будут ослеплять взор причудливой формой шрифта и причинять читателю излишние хлопоты»<sup>1</sup>, — этой фразой начинается У. Моррис небольшую статью о своей деятельности издателя-типографа.

Издавать книги специально для того, чтобы они *считались красивыми*, печатать «для красоты» значило совершенно переломить

---

<sup>1</sup> Моррис У. Заметки о моих намерениях при основании Kelmscott Press//Книгопечатание как искусство. М., 1987. С. 87.

основную тенденцию книгопечатания XIX в., и не только экономичного, массового. В не меньшей степени это желание противостояло и опыту богатой «любительской» книги, превращенной в подобие феерического зрелища, тянувшей в таинственные глубины многочисленных повествовательно-картинных иллюстраций, эклектически перегруженной разнохарактерной орнаментикой и демонстрацией всех технических новинок типографского прогресса. Само общение читателя с новой книгой, красивой по преимуществу, должно было стать не путешествием по ее неведомым мирам, но эстетическим любованием ею самой, как вещь не столько роскошной, сколько совершенной.

У. Моррис говорит о простейших элементах книги, с которых он начинает свою реформу: бумага, шрифт, композиция набора. И лишь в конце, едва ли не оправдываясь, упоминает орнаменты: «Совершенно естественным было то, что я, декоратор по профессии, пытался украшать мои книги соответствующим образом; могу лишь заметить по этому поводу, что я всегда рассматривал мои орнаменты как составную часть наборной полосы»<sup>2</sup>. И ту же, в основном архитектурную роль отводит он иллюстрациям: «Мой друг, сэр Эдвард Берн-Джонс, создавая свои восхитительные, неподражаемые гравюры, которые украшают многие мои книги, <...> также исходил всегда из этого основополагающего принципа — и поэтому его искусство не только одарило нас множеством прекраснейших иллюстраций, но и способствовало тому, чтобы оформление печатной книги оказалось наиболее гармоничным»<sup>3</sup>.

У. Моррис, английский поэт, художник, утопист, теоретик социализма и реформатор всей сферы декоративных искусств, обратился к книгопечатанию лишь в последние годы своей жизни. Основанная им типография «Кельмскотт-Пресс» успела выпустить при нем в свет с начала 90-х гг. чуть больше полусотни изданий. Но все они были принципиальными и обозначили важнейший рубеж в искусстве книги. Типографское творчество было лишь новой сферой приложения очень давних идей художника и его методов гармонизации предметной среды, уже реализованных в самых разных видах декоративных или, как он их называл, «малых искусств».

Наследник прерафаэлитов, Моррис отвергал буржуазный технический прогресс, машинную технику, не способную, по его убеждению, производить качественные, эстетически полноценные вещи. Он возвращал книгу к традициям высокого художественного ремесла первых типографов, к готике и Раннему Возрождению.

---

<sup>2</sup> Там же. С. 94.

<sup>3</sup> Там же.

Для его книг была изготовлена ручным способом специальная бумага из льняного тряпья, подобная итальянским образцам XV вв. «Экономить на бумаге значило встать на ложный путь»<sup>4</sup>, — считал Моррис.

Образцом для шрифта, спроектированного самим У. Моррисом, была выбрана ранняя антиква Н. Йенсона. «Предметом моих изысканий были литеры ясной формы: строгие и цельные, без ненужных украшений, без контраста между утолщенными и тонкими штрихами <...>, и, наконец, не слишком убористые» — пояснял Моррис. В самом деле, он ушел от жестковатой геометричности и резкой контрастности позднейших европейских образцов, сделал свой «золотой» шрифт (названный так по книге «Золотая легенда», для издания которой он проектировался) округлым и пластичным, широковатым и довольно массивным. Набор его весомо лежит на бумаге, создавая ощущение скорее рельефа, чем глубины. Эта плотность набора была предметом специальной заботы. («Очко литеры должно быть заполнено таким образом, чтобы между буквами не возникало уродливое зияние. Далее, расстояния между словами должны быть, во-первых, не большей величины, чем это необходимо для разделения слов, а во-вторых, по возможности одинаковыми. <...> Не следует чрезмерно увеличивать интервал между строками»<sup>5</sup>.) При этом шрифт Морриса не лишен и декоративных качеств, хорошо вяжется с упругими плотными орнаментами — тугим плетением, чаще всего из виноградной лозы, также восходящими к образцам эпохи Возрождения. Антиква Н. Йенсона была прозрачнее, легче и лаконичнее этого шрифта.

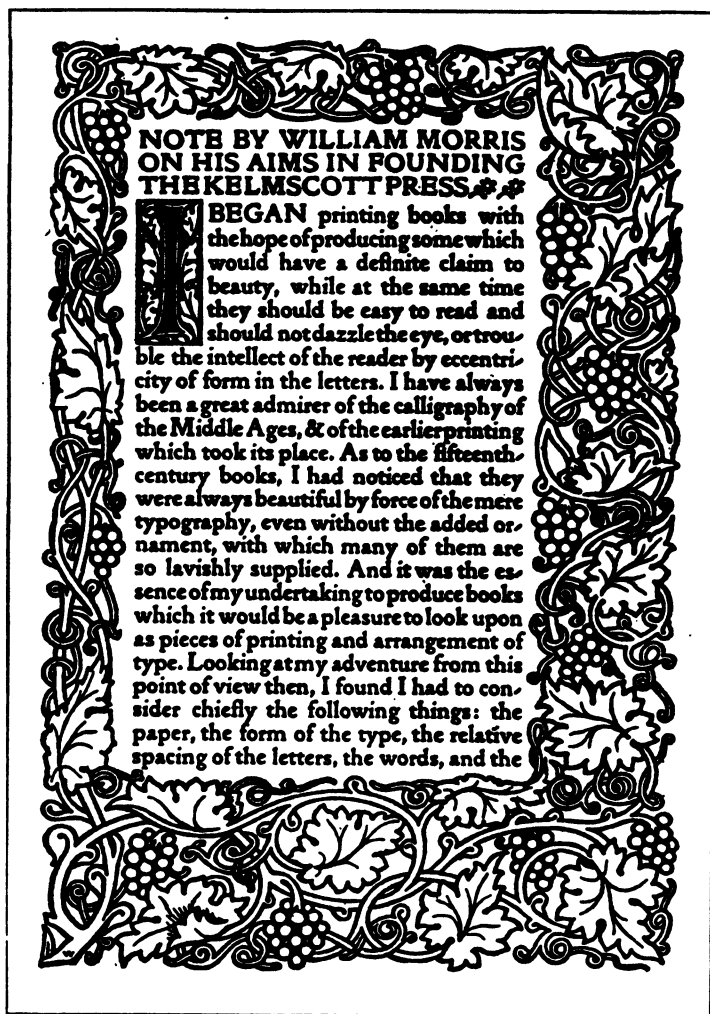
Позднее Моррис выполнил два готических шрифта: «Троя» (для книги «Собрание повествований о Трое») и более мелкий «Чосер», опираясь также на образцы XV в. и добиваясь ясности и четкости рисунка, сближающие эти шрифты с антиквой. Он признавался в том, что предпочитает именно эти шрифты. Впрочем, в своей работе Моррис, видимо, стремился, смягчая противоположности, снять альтернативу, в единый образ слить то, что нравилось ему в строе позднесредневековой и раннеренессансной книги, объединить насыщенную декоративность и предметность первой с рационалистической ясностью построения второй.

Структура текстовых страниц с многочисленными нарядными и массивными (белый узор на черном) инициалами и еще больше — страниц украшенных, где в широкую орнаментальную раму плотно включены и текст с его инициалами, и иллюстрация со

---

<sup>4</sup> Моррис У. Указ. соч. С. 87.

<sup>5</sup> Там же. С. 84.



У. Моррис. Заметка о моих намерениях при основании Kelmscott Press.  
Страница в гравированной рамке. Набор «золотым» шрифтом Морриса.  
Англия, 1898 г.

своей тоже узорной рамкой, восходит не к печатным образцам, а к богато иллюминированным готическим рукописям. Сами же иллюстрации, статичные, стилизованные, орнаментально-ритмичные, очень тесно графически связанные со всем наполнением страницы, опираются на традиции итальянской книги конца XV в., но



более насыщены цветом, детализированы и картинны. Гравировал их на дереве сам Моррис по рисункам своих друзей и сотрудников, художников прерафаэлитского круга Э. Берн-Джонса и У. Крейна.

Разумеется, издания У. Морриса, печатавшиеся на ручном прессе в его маленькой типографии тиражом обычно в 300 экземпляров, при вложенной в них массе любовного художественного труда, были дорогими любительскими книгами. Между тем они оказали огромное влияние на культуру книги конца XIX — первых десятилетий XX в., в первую очередь — английскую и американскую. В Англии в эти годы складываются и работают несколько

О. Бердсли. Дама с камелиями.  
Тушь. Англия, 1894 г.

небольших издательско-типог-

рафских предприятий, ориентированных на художественно-цельную книгу. В той или иной мере они вдохновлены идеями У. Морриса и культивируют выработанные им приемы, стилистику, характер декора.

Структура и стиль моррисовских книг заметно отразились в первой большой работе О. Бердсли — иллюстрациях и украшениях к роману Т. Мэлори «Смерть Артура» (1893). В их основе — также итальянская книжная гравюра XV в., претворенная под влиянием прерафаэлитских стилизаций. Однако Бердсли отказывается от гравирования, он рисует пером, вполне доверяя цинкографской технике воспроизведения. И перо его остро и капризно, гораздо более современно, чем штихель в сознательно архаизированных изданиях «Кельмскотт-Пресс». Не удивительно, что У. Моррис почувствовал в ней этот новый и чуждый ему индивидуалистический дух и отнесся к творчеству двадцатилетнего художника отрицательно.

В самом деле, в последующих работах рано умершего рисовальщика эти новые черты выступили с полной ясностью: капризная подвижность извилистых тонких и твердых линий, вырезные контуры черных заливок, манерная изломанность пикантных образов, изящная и дразнящая эротика. Отточенная, плоскостная, ор-

наментально-нарядная, изысканно-ироничная графика О. Бердсли оказала огромное влияние на книжную и графическую культуру рубежа веков во многих странах, в том числе и в России. Под ее обаянием складывалась иллюстрационная, а отчасти и орнаментальная книжная графика стиля модерн.

Стиль этот, порожденный сознательным стремлением к целостности, преодолению эклектики, яснее всего проявил себя в декоративной сфере. В искусстве книги он распространился широко, но почти не затронул ее структуру, отразившись главным образом в орнаментах, отчасти в начертании шрифтов, в том числе и наборных, в иллюстрациях, становящихся плоскостными и манерно-линейными, наконец, в характерной асимметрии титульных листов и обложек. Графике модерна, изобразительной и орнаментальной, свойственна напряженная подвижность гибких или остро ломающихся линий, своевольная изменчивость ритмов, свобода композиции. В орнаменте сильно выражено активное эмоционально-волевое начало, стремление не к рациональности, а к воплощению таинственных духовных сил. Многозначительный, он полон символами этих сил (Мировое Древо, Вечная женственность в образах томных масок с прядями распущенных волос и т.п.). В рисованных шрифтах нарушаются конструкция и пропорции знаков, прямые гнутся, округлые линии выпрямляются, пластика преобладает над конструкцией буквы, строка сливается в ритмически сложную орнаментальную ленту, пренебрегая удобочитаемостью.



П. Беренс. Шрифт. Пробный оттиск. Германия, 1902 г.

Интернациональный по духу, модерн был в некоторых ответвлениях все же окрашен попытками возрождения национального духа, фольклорными, сказочными стилизациями.

## II

Особое, небывало значительное место в книжной культуре рубежа XIX и XX вв. получила богато иллюстрированная детская книга, точнее говоря — многокрасочная «книжка-картинка» для маленьких. Это был совершенно новый тип высокохудожественного и в то же время относительно массового, рассчитанного на довольно широкий спрос издания.

В эти годы возникает активный и устойчивый интерес к психологии раннего возраста, к проблемам художественного воспита-

ния детей. Детство осознается как богатый, красочный мир, наполненный способностями своеобразного и необычайно яркого переживания жизненных и художественных впечатлений. Благодаря этому нарядная детская книжка познает свой первый расцвет, оказываясь желанным полем деятельности не случайных ремесленников, а изысканнейших мастеров декоративной и повествовательной книжной графики. «Книжка-картинка» обретает, наконец, характерную только ей принадлежащую форму. Как правило, это тоненькие, но большого формата тетрадки, где не меньше, а порой и много больше места, чем текст занимают иллюстрации — цветные, очень подробные, повествовательные и в то же время декоративные. Наряду с традиционными сказками все больше места в книжках для детей отводится картинам современного быта, уютного, несколько идеализированного, но зримо-конкретного — например, в иллюстрациях шведа К. Ларссона. Появляются красочные изображения исторических событий. Старинная битва до краев заполняет собой плоскость целого разворота с захватывающими подробностями, во всей красочности экзотических костюмов и причудливости форм древнего оружия.

Технически цветное богатство этих книжек передавалось обычно очень качественной литографской печатью.

### III

С конца XIX в. и особенно в XX в. роль и место искусства книги в художественной культуре России заметно меняются. В предшествующий период для книги работали в основном второстепенные графики или просто ремесленники. А в конце века к ней порой обращались ведущие мастера русской живописи. Работа их вся в области иллюстрации и остается в сущности эпизодической, включаясь часто в характерные для времени «сборные» книги, которые, как целое, этих художников не интересовали. Отдельные иллюстрационные серии выполнили в это время И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.А. Серов, В.М. Васнецов. Л.О. Пастернак делает рисунки к роману Л. Толстого «Воскресение» (1899), очень конкретные и психологически насыщенные. Они создавались параллельно с главами самого романа и сопровождали его первую публикацию в журнале «Нива». Художнику удалось достичь в них почти кинематографически достоверного ощущения соприсутствия читателя в художественной атмосфере толстовского повествования.

Наконец, к этому же десятилетию относятся иллюстрации М.А. Врубеля к произведениям М.Ю. Лермонтова, и среди них «Де-

мон» (1891), ставший и вершиной русской иллюстрации своего века, и смелым предвестием искусства века наступающего. Это не было случайностью. Образ Демона, именно в лермонтовской интерпретации, стал для Врубеля высоким и емким символом трагедии мятущегося духа, воплотился в целом цикле его живописных произведений. Между тем есть в этих иллюстрациях еще прямая связь с иллюстрацией-феерией времен эклектики и салонного романтизма М. Зичи. Эту феерию Врубель преодолевает изнутри — не сменой декораций и типажа, но необычайным напором духовной экспрессии. Психологический драматизм образов и могучий декоративный дар мастера взрывают постановочную оперность.

Начавшееся на рубеже веков и в России возрождение изящной художественно-целостной книги было связано почти целиком с деятельностью молодых петербургских мастеров из группы «Мир искусства». Хотя книга не была для них единственным полем деятельности, но именно в ней этим художникам удалось наиболее полно воплотить (как впрочем, и в театре) свои творческие устремления.

«Украшение книги из всех искусств, может быть, самое современное... Не правда ли? Книжная графика по психическому воздействию как-то особенно близка нашему балованному веку, и хотя у нее очень древнее происхождение, нам кажется, что ее никогда не было прежде и быть не могло, пока современный художник, изысканный модернист, не возлюбил всех тонкостей и прихотей «начертательной магии». На свете не перевелись еще добрые феи. Одна из них стала художницей от жалости к слишком трезвому человечеству, и с тех пор ее волшебная палочка превращает мир в графические сказки»<sup>6</sup>, — так писал С. Маковский во вступлении к роскошному тому, подводящему итоги мирискуснического периода русской книги.

Акцент, сделанный на «графической магии» книжных украшений, здесь не случаен. Книга «Мира искусства», в самом деле, по преимуществу украшенная, нарядная. Эта книга столько же для любования, сколько и для читателя. В стилевом отношении она откровенно ориентирована в прошлое, но не столь отдаленное, как книга У. Морриса. Через головы презируемой эклектики мирискусники обращались к книжной культуре XVIII и XIX вв., как русской, так и европейской. Используются старые шрифты, наборные украшения, рамки. Воспроизводятся композиционные приемы, пропорциональный строй книги эпох классицизма. Осмысливая свою работу, художники этого круга любят сравнивать кни-

---

<sup>6</sup> Маковский С. От составителя//Современная русская графика. Пг., 1917. С. XIII.

гу со зданием и хотят, чтобы все декоративно-изобразительные элементы были строго подчинены его общей архитектуре.

Но главным средством построения художественно богатой и стилистически ценной книги остается для них отточенная и нарядная, декоративная по преимуществу графика. Большие иллюстрационные серии с развернутым повествованием хотя и были созданы мирискусниками — А.Н. Бенуа («Медный всадник» А.С.Пушкина, 1903—1923), Е.Е. Лансере («Хаджи Мурат» Л. Толстого, 1912—1916), но в сущности для этого направления нехарактерны. Главным был для художника не рассказ, но воплощение стиля, создание эстетизированной атмосферы книги, ее целостной духовной среды. И потому в иллюстрациях становилось главным начертательное, собственно графическое начало, подчинявшее себе пространственную структуру и сюжетность.

Д.И. Митрохин. Иллюстрация  
к сказке В. Гауфа  
«Маленький Мук». Тушь. 1912 г.

Они входили в развернутый декоративный ансамбль виньеток, буквиц, заставок и концовок, орнаментальных линеек, изящных надписей, подчинялись ему. Мастера мирискуснической книги: А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, К.А. Сомов, Л.С. Бакст и др. — все были блестящими орнаменталистами, мастерами декоративного шрифта, стилизаторами. Изысканная неоклассика, обеспечивающая строгость стиля, получает пряную остроту от явственных у многих из них влияний модерна. Некоторая безличность используемых старинных образцов преобразуется в их интерпретациях несколько манерной грацией узнаваемых индивидуальных почерков. Именно обостренный индивидуализм художественной культуры XX в. делает мирискусническую книгу стилевой противоположностью тем классическим образцам, которым она так увлеченно подражала. А младших мирискусников — Д.И. Митрохина, С.В. Чехонина — неповторимо личный орнаментальный почерк уводит очень далеко от первоначальных классицистических установок.

При всем своем эстетизме все эти художники вполне доверяли современной им полиграфической технике. Их тонкая кружевная графика была плоскостной, силуэтной, линейной, без потерь воспроизводилась качественной цинкографией. Вводимый иногда цвет ложился на гладь бумаги плоскими заливками. Нужды в рукодельной гравюре эти мастера не испытывали.

В послереволюционные годы, когда резко изменились возможности книжного производства и сбыта, «роскошная» книга существовать не могла. Однако изящные издания для немногих еще выходили в маленьких частных издательствах. Теперь, на излете стиля, плоскостный кружевной декоративизм миriskуснической графики приобретает особенную камерность. Шедевром этого времени была изданная в 1922 г. повесть Ф.М. Достоевского «Белые ночи» с рисунками М.В. Добужинского. Не потеряв гармоничности, художник в ней обрел почти суровую сдержанность. Пустынные пейзажи спящего мрачного и величавого города, оттеснив живых персонажей, стали главными лирическими героями книги.

## IV

Во Франции на рубеже XIX — XX вв. вырабатывался особый тип любительского дорогого издания — «книга художника» или «художественная книга». Цель и смысл ее составляли иллюстрации, не случайно выполнявшиеся кем-либо из прославленных мастеров французского искусства, чаще всего — живописцем, иногда — скульптором (А. Майоль), но вовсе не профессиональным иллюстратором. Как правило, их графика выполнялась в какой-либо авторской технике — литография, офорт, гравюра на дереве, реже использовались факсимильные способы репродуцирования. Иллюстрации сочетались на страницах с текстом или же входили в книгу в виде отдельных таблиц, листы часто не сшивались, а помещались в специальный футляр. Выпускавшаяся тиражом в несколько сотен экземпляров, такая книга предназначалась для музеев и богатых коллекционеров и представляла собой в сущности оригинальную графическую работу художника, материализованную в форме книги. Этот тип издания оказался достаточно устойчивым и культивировался на протяжении последующих десятилетий.

Здесь графика подчиняла себе книгу, использовала ее как специально организованную пространственную среду, сферу своего существования и общения со зрителем. В этих своеобразных играх в книжную форму приняли участие едва ли не все крупнейшие ху-

дожники Франции XX в. — О. Роден и А. Майоль, П. Боннар и М. Дени, А. Матисс и Р. Дюфи, П. Пикассо и А. Дерен, Ж. Руо и М. Шагал, Х. Миро и С. Дали. Не удивительно, что отношения их графики с текстом книги и с ее физическим телом, с бумагой, шрифтовой композицией, пространственным и колористическим строем были чрезвычайно индивидуальными и разнообразными. Но имелась одна характерная и парадоксальная почти общая черта. Художники эти, как правило, — центральные фигуры авангардных направлений, господствовавших на протяжении нашего века во Франции. Между тем графическая острота их

художественного языка обычно встречалась в этих изданиях с отточенным, торжественно-строгим традиционно классическим полиграфическим решением: бумага ручной выделки, шрифты XVI — XVIII вв., спокойная симметричная композиция набора — все дышит величавой ясностью старинных фолиантов.

Взаимоотношения двух столь контрастных составляющих этого синтеза оказывались между тем тонкими и сложными. Возвышенно-гармоничный строй традиционной типографики придавал ультрасовременным и нередко весьма экспрессивным творениям художников оттенок вневременности, музейности. Между тем непринужденная свобода уверенного в себе маэстро вела острую игру с веками отточенным высоким ремеслом типографа. Раскованный смелый штрих литографского карандаша соседствовал с изысканно строгим набором, его цвет и шероховатая фактура, живые вольные ритмы подвижного рисунка оттенялись классически стройной архитектуроникой книги.

Начало этому было положено еще во времена импрессионизма. В 1875 г. вышло малотиражное издание поэмы Э. По «Ворон» в переводе С. Малларме с трепетно-подвижными, набросанными на литографском камне беглой и нервной кистью иллюстрациями Э. Мане. Их открытая, даже подчеркнутая субъективность, стремление передать не реальность, а тревожное, таинственно-сумрач-

Э. Мане. Иллюстрация к поэме  
Э. По «Ворон». Литография.  
Франция, 1875 г.



ное впечатление от нее, некую ирреальность видения прокладывали пути к важным тенденциям культуры следующего века.

Классический пример сотрудничества художника с поэтом — «Бестиарий или кортеж Орфея» Г. Аполлинера с обрезами ксилографиями Р. Дюфи удивительно сочетали древнюю традицию средневекового преображения зверя с графическим языком эпохи кубизма, реальность животных с декоративной сказочной фантастикой.

Представить в общем очерке длинный ряд книжных шедевров названных выше мастеров не представляется возможным. У него нет последовательной, связанной эволюции, каждый опыт представляет собой сугубо индивидуальное решение каждый раз заново поставленной творческой задачи. В совокупности художественный мир этих книг — это мир французского искусства нашего века в целом, не только книжный и графический, хотя и воплощаемый здесь в изысканно-книжной форме.

## Глава 11

# Станковая графика XX века

## I

Двадцатый век как никакой другой может быть назван веком графики. Впервые она, освободившись от прикладных, репродукционных задач, была осознана как полноценный вид искусства, не уступающий в своих творческих возможностях более «капитальным» громоздким и трудоемким живописи и скульптуре. В чем-то все более важном для времени она уже очевидным образом могла их и превосходить: в краткости, лаконичной полноте концентрированной изобразительной формулы; в способности к обобщению, опусканию всего малозначимого; в непосредственности реакций, мгновенной творческой активности. Отделанность, внешняя законченность, так же как убедительное жизнеподобие, ценятся теперь меньше, чем сила непосредственного впечатления, и потому острый набросок нередко принимается как самоценный, не требующий ни дальнейшей конкретизации образа, ни тем более перевода в иную изобразительную технику. Вот почему «графика — современнейшее из искусств»<sup>1</sup>, — как возглашает уже во втором десяти-

---

<sup>1</sup> Сидоров А.А. Вступительная статья//Шекотихин Н.Н. Феликс Валлотон. М., 1918. С. 5.

летию века один из ее исследователей. Как и прежде (быть может, еще больше, чем прежде) графикой постоянно и упорно занимаются живописцы и скульпторы. Но все чаще она становится профессией художника, его главным или даже единственным творческим делом.

Рубеж века, время заметно-го усиления графических тенденций в искусстве, ознаменовался, кроме того, характерной сменой господствующих техник. Вместо артистически изящно-

го импрессионистического офорта, повествовательной или декоративной литографии все активнее стала выдвигаться на первый план лаконичная и до грубости резкая гравюра на дереве. Теряя с успехами фотомеханики свою чисто техническую роль всеобщего репродукционного средства, она не только не умерла, но обрела новую силу как подвижный, нервный язык смелого художественного эксперимента. Разумеется, при этом она перешла в иные руки: от ремесленников к бунтарям, носителям авангардных тенденций.

На протяжении 1890-х гг. французский живописец из постимпрессионистической группы «Наби» Ф.Валлотон вырабатывает в нескольких сериях ксилографий строгий и скупой язык простейших контрастов черного и белого цвета. Отказавшись от всех ухищрений тональной репродукционной манеры, он избегает штриховок, вырывая из сплошной черноты доски резкими пробелами лишь отдельные светлые детали — лица, руки, жестко отобранные «говорящие» фрагменты обстановки. «Как будто острый луч света, быстро, как молния, сверкнул среди глубокого мрака — и тотчас же погас»<sup>2</sup>, — характеризовал его листы автор книги о ксилографии, выпущенной в Германии в начале нашего века. Эта решительная техника не только отвечает почти гротескной остроте его портретных характеристик, но и придает драматическое напряжение сюжетным композициям (серии «Музыка», «Intimités», «История одного убийства»).

В офортах, литографиях и гравюрах на дереве норвежца Э. Мунка ощущение трагизма жизни воплощается в контрастах света и тьмы, в экспрессии смелого, обобщенно-свободного штриха, в ос-

Ф. Валлотон. Ложь. Из серии  
«Intimités». Ксилография.  
Франция, 1890-е гг.

<sup>2</sup> Осборн М. Гравюра на дереве. 1905. Цит. по кн.: Шекожихин Н.Н. Указ. соч. С. 104.

ложненных характерными для времени символистскими подтекстами психологически напряженных мизансценах. Открытый эмоциональный напор этой подвижной, нервной графики готовит, вслед за работами П. Гогена и В. Ван Гога, развернувшееся в начале XX в. главным образом в Германии движение экспрессионистов. В этом кругу графика оказывается едва ли не главным видом искусства, наиболее активным, концентрированным и решительным.

К. Кольвиц. Автопортрет.  
Ксилография. Германия, 1923.

На рубеже столетий появляются первые графические серии К. Кольвиц — «Восстание ткачей» (офорт, литография) и «Крестьянская война» (офорт). С их мощным социальным пафосом приходят новые резкие ритмы, страстный порыв и смелая, подчас деформирующая пластику экспрессия. Оставив офорт, художница, наряду с литографией, обращается в начале 1920-х гг. к гравюре на дереве (серия «Война»). Тяжкие нерасчлененные массы черного цвета в контрасте с вспышками белого на лицах и руках трагически замкнутых, сурово-монументальных фигур оказываются у нее очень пластичными, создают почти скульптурное ощущение.

Раньше, чем Кольвиц, обратились к ксилографии художники из экспрессионистских групп: «Мост» (Э.А. Кирхнер, К. Шмидт-Ротлуф, Э. Хеккель, М. Пехштейн, Э. Нольде) и «Синий всадник» (В. Кандинский, Ф. Марк, Г. Кампендонк (в большинстве более молодые, чем она). Для них главным в этом материале была, пожалуй, его неподатливость, жесткость, которую приходилось преодолевать энергичным движением резца. Все они, при естественных различиях индивидуальных графических почерков, воюют с деревом, кромсают и рвут его. Угловатые, грубые штрихи, на белых плоскостях, как бы случайно оставшиеся, не срезанные до конца остатки черной поверхности — все это наглядная демонстрация самого процесса борьбы с доской, высекаания из нее схематичного, решительно упрощенного изображения. Выражение воли и энергии, преодолевающих косность материала, утверждающих свою власть над ним, закрепление в дереве собственного эмоционального жеста для них важнее объективной «правильности» в пере-

К. Шмидт-Ротлуф. Путь в Эммаус. Ксилография. Германия, 1918 г.

даче натуры. Они смело стилизуют ее, опираясь то на самые ранние образцы простодушно-угловатой ксилографии XV в., то на образы первобытного африканского искусства. Гравюра — прямая проекция душевного склада художника, а не его зрительных впечатлений. Никогда прежде эмоциональное начало в графике не порабощало до такой степени форму, пластику, само движение инструмента, не вело к столь открытым деформациям.

Эмоцией, а не натурой, диктовался и цвет, порой вводившийся экспрессионистами в свои гравюры контрастными и плоскими пятнами.

Подвижным, торопливо-нервным, рваным штрихом работали экспрессионисты и в литографии, а также в относительно редком у них офорте. Вот почему независимо от сюжетов этой графики, большей частью вполне мирных (городские пейзажи и обнаженная натура, сцены деревенского труда и портрет), она так насыщена драматизмом, вспышками страстей, психологическим перенапряжением. Выразительность, экспрессия оторвались от изображения и повествования, стали почти целиком качествами самого графического языка. И не случайно с экспрессионизмом связаны опыты неизобразительной графики у В. Кандинского (ксилографии «Малые миры», 1923). К почти абстрактному, порой при этом иронически осмысленному лаконичному знаку-иероглифу развиваются и своеобразные остролинейные рисунки П. Клее.

Вместе с тем шокирующе резкий графический язык экспрессионизма стал в годы мировой войны оружием политически тен-



Ф. Мазерель. Воспоминания о моей родине. Ксилография. Бельгия, 1921 г.

денциозной агитационной и сатирической графики. В рисунках тушью и ксилографиях бельгийца Ф. Мазереля острота контраста обобщенных черных и белых пятен, экспрессивная деформация, схематическая простота сюжетов и характеристик проникнуты антивоенным пафосом. Но тот же почти гротескный язык черного и белого вместе с плакатной однозначностью образов и ситуаций художник сохраняет и впоследствии, пытаясь разрешать с его помощью не только социально-критические, но и обобщенно символические или даже психологические задачи. Так строит он серии своих контрастных гравюр, составляющих порой связное повествование, своего рода наглядные «романы без слов». Деятельные

экспансивные человечки страдают, борются, выясняют отношения, безмолвно жестикулируют и гибнут в своем схематичном черно-белом мире.

Безжалостным и тотальным отвержением социальной действительности, убеждением в ее жестокой бессмысленности, уродливости и безнадежной пошлости пронизана графика немецкого художника Г. Гросса, гротескная, но и убийственно зоркая ко всем мерзостям окружающей реальности. Его образы, всегда социально заостренные, резко типичные, с холодной яростью анатомируются на глазах у зрителя, предстают во всей своей духовной и физической отвратительности. Критика социальная сливается здесь с эстетической. Послевоенная Германия осуждена не только за свою бесчеловечность, лицемерие, развратность, но в не меньшей степени — за свое чисто физиологическое вырождение, патологическое безобразие всех и вся.

Чтобы выразить это, Гроссу потребовался специальный графический язык — жестко линейный, как будто неуклюжий, неправильный, отдающий самым грубым примитивом уличного, заборного рисования, но притом убийственно точный в характеристиках,

пронизанных безгловым отращиванием ко всему, что изображается. Г. Гросс, конечно, впитал и претворил сильную традицию немецкой журнальной карикатуры довоенных лет (Г. Цилле, Т.Т. Гейне). Однако беспощадность его рисунков имеет уже иную художественную природу, насыщена волевым напряжением крайних авангардных тенденций начала XX в.

Художником, как и Гросс, пораженным преимущественно безобразными, отталкивающими сторонами реальности, был О. Дикс, соединявший подобным же образом экспрессионистическую перенапряженность образа с тем пристально-недобрым вглядыванием в конкретные подробности человеческого бытия, которую стали называть «Новой вещественностью». В резко политизированной общественной атмосфере Германии 1920-х — начала 30-х гг. это направление нередко приобретало, особенно в графике, характер острой социальной критики и прямой политической сатиры.

Открытым и острым драматизмом, апокалиптическим пафосом, так же как своей несколько отвлеченной метафорической образностью в сочетании с грубовато-энергичным, нарочито примитивизированным графическим языком с экспрессионизмом сближается альбом литографий Н.С. Гончаровой «Мистические образы войны», изданный в Москве в 1914 г. Русский футуризм, к которому принадлежало творчество этой художницы, был в известной мере параллелью этого течения.

Вообще в русской графике 1910-х гг. экспрессионистические тенденции (хотя и не оформившиеся в целостное направление) выразились достаточно ярко. Они ощутимы в рисунках М. Шагала — фантастических, остро субъективных, с неустойчивыми, порой странно разорванными фигурами, экстатическими жестами, нарочито сбитыми пространственными отношениями и драматическими контрастами черного и белого цвета.



Г. Гросс. Рисунок из сборника  
«Лицо господствующего класса».  
Германия, 1921 г.



М. Шагал. Рисунок.  
Тушь.

Страстным порывом пронизаны бесчисленные рисунки прессованным углем рано погибшего В. Чекрыгина, выполненные в начале 20-х гг. Вдохновенный утопической философией Н. Федорова, художник рисовал загадочный, таинственно-тревожный мир, где в бесконечном космически-неопределенном пространстве сияют на бархатистой черноте охваченные неодолимым стремлением обнаженные тела.

Иначе проявилось экспрессионистическое начало в артистичной графике Б. Григорьева, мастера натурного рисунка, иронического наблюдателя жизненной суеты. Но в его простых набросках скрыто мощное чисто пластическое напряжение. Широкая бархатистая линия Григорьева изгибается упруго и самовластно, несет в себе заряд энергии и воли. В цикле «Расея» (1917) в конкретных деревенских зарисовках художник ищет воплощения едва ли не мистической сущности

национально-русского начала, его косной, стихийно-бессознательной статики. В каменных лицах григорьевских мужиков и баб с их жестким, глаза в глаза, взглядом на зрителя в упор остро выражена психологическая непроницаемость модели. Не контакт с ней, а полная его невозможность, абсолютное отчуждение между горожанином-художником и глубинной деревенской «Расеей».

## II

Открытый субъективизм новой графики, воплощавшей не всеобщее, но личное видение художника, не одинаково проявлял себя в искусстве разных стран. В Англии в самом начале века Ф. Брэнгвин, начинавший свой путь помощником в мастерской гобеленов У. Морриса, ищет новый романтический и монументальный язык в камерном обычно искусстве офорта. Он работает на досках большого размера (до 70–80 см), глубоко травит штрих, добиваясь сочной, живописно богатой фактуры. Тематика его листов многообразна. В неизбежности античных руин, погруженных в текучую суету современной жизни, он как бы заново про-

читывает тему величественных гравюр Пиранези. Но ту же романтическую грандиозность он чувствует в современных мостах и вокзалах, в гигантских клетках лесов вокруг массива строящегося здания. Он видит микеланджеловскую мощь в людях тяжелых профессий, монументализирует труд пильщиков бревен, бурлаков, строителей. Неоромантические тенденции такого рода не чужды были и графике других стран. В России 1910-х гг. они проступают в офортах В. Фалилеева на сходные темы — классическая архитектура Италии и современное строительство (Казанский вокзал в Москве).

Французские мастера, заходившие порой дальше, чем немцы в своих покушениях на традиционный графический язык, были лишены истерического пафоса экспрессионистов. Их графика гармоничнее — и не только у склонного к лирике А. Матисса, но и у динамичного, непредсказуемо бурного П. Пикассо. Характерно и то, что графика здесь не стала ведущим искусством, ее самые главные мастера оставались по преимуществу живописцами, да и их рисунки, отчасти даже гравюры — лабораторией живописи. А потому французская графика послушно проходила основные этапы развития всего изобразительного искусства новейших времен — от фовизма, кубизма, сюрреализма к последним течениям второй половины и конца нашего столетия.

Разумеется, это не означает, что в ней не было чрезвычайно значительных, имеющих вполне самостоятельное, «чисто графическое» значение художественных явлений. Такова графика А. Матисса, рисунки и очень к ним близкие по художественному языку офорты. Все они — воплощенная гармония. Матисс поэтичен, ясен и замкнут в своем светоносном и чистом мире. Всего несколько плавных, легко, без нажимов текущих по бумаге линий: обнаженное женское тело в расслабленно-ленивом покое, задумчивое тон-



А. Матисс. Обнаженная.  
Офорт. Франция.



кое лицо, прозрачный натюрморт из плодов, узорчатой чашки, вазы с цветами. Его линии, свободные от академической застылости, мягко обнимают подвижную, пластичную форму, как бы лепят ее из белого фона бумаги.

В графике П. Пикассо, чрезвычайно обильной и многообразной по техникам, языку, творческим задачам, не сводимой к какому-либо простым формулам, отчетливо проступает мощное волевое начало. Художник не отображает мир, а создает, строит его по собственным, им самим декретируемым, но все-таки непреложным законам. Листы его эмоционально насыщены, активны, а диапазон воплощенных в них чувств, образов, душевных состояний необъятен — от дерзкой, нередко агрессивной эротики до взрывов отчаяния и ужаса перед демоническими злобными силами разрушения и хаоса.

Легки, воздушно-прозрачны свободные, непринужденные рисунки пером Р. Дюфи. Графическое, подвижно-линейное начало отчетливо проступает и в его нарядной живописи. Рисунки же привлекают декоративным изяществом своей кружевной поверхности и в то же время живым, очень непосредственным ощущением конкретной натуры, будь то обнаженное тело, пейзаж или остро схваченное характерное лицо. Живая, несколько нервная подвижность легкого, острого штриха, мерцающая прозрачность светлой поверхности листа и быстрый непосредственный контакт с натурой характерны для офортов и гравюры сухой иглой А. Дюнауае де Сегонзака.

Напряженно-неподвижная, как бы вибрирующая среда наполняет офорты итальянского живописца и графика Дж. Моранди. Обыденные натурные пейзажи, натюрморты из будничных предметов, крепко сбитые в ритмически выразительные группы, он погружает в мерцающее марево перекрестных косых штриховок. Эти зыбкие сеточки, то воздушно-прозрачные и светлые, то сгущающиеся в еле просвечивающий сумрак, создают ощущение таинственной одухотворенности изображаемого тихого мира.

Таким образом, беглое натурное рисование, главным образом пером или иглой, становится популярным около середины 1920-х гг., знаменуя определенную смену ритмов времени, переход от волевого и умозрительного конструирования образа к чуткому улавливанию непосредственных впечатлений, к эмоциональному контакту с живой реальностью.

В России этот стиливой перелом очень наглядно обозначился в творчестве одного из крупнейших графиков первой трети века — Н.Н. Купреянова. Он начинал на рубеже 1910–1920-х гг. с напряженно-пластичных, крупных по ритмам, насыщенно-черных

ксилографий. Как у экспрессионистов, обыденные сюжеты, портреты близких людей, пейзажи, изображения животных одухотворены в них мрачноватой романтикой и драматизмом. Однако пластика гравюры у Купреянова строже, у него нет рваных, неорганизованных штрихов. А с середины 20-х гг. он выступает как рисовальщик, главным образом кистью или пером, с натуры. Он лирически обживает среднерусский пейзаж с черными силуэтами деревенских лошадок и заиндевелых берез в снежной близне листа, стадо слитно текущее с пастбища через

Н.Н. Купреянов. В кухне. Натюрморт.  
Ксилография. 1920 г.

склоны пологих холмов, провинциальные семейные вечера у керосиновой лампы, чье сияние сжато бархатистой чернотой вечерней комнаты. Одним из его графических жанров становится в эти годы дневник, свободно заполняемый день за днем зарисовками и записями, которые композиционный талант художника непредумышленно претворяет в нечто целое — в книгу. Быстрый темп рисунка, точность фиксации мимолетных, но острых впечатлений бегущего мгновения культивировали на рубеже 20—30-х гг. художники группы «13» (Н.В. Кузьмин, Т.А. Маврина, В.А. Милашевский, Д.Б. Даран и др.).

К середине XX в. в мировой графической культуре становится заметным и своеобразным явлением гравюра Южной Америки, в первую очередь — мексиканская. Это было искусство резко политизированное, активно и целенаправленно подчиненное идеологии и целям левых революционных группировок. «Мастерской народной графики» называла себя группа мексиканских граверов во главе с Л. Мендесом. Здесь резались большие по размеру черные линогравюры агитационного, нередко плакатного характера, крупным, энергичным штрихом, с упругой лепкой несколько огрубленной формы. Традиции экспрессионистической ксилографии помогли мексиканцам создать полный гражданского пафоса графический язык социального протеста.

### III

Изобразительные искусства второй половины нашего века оказываются во все более трудных отношениях с реальностью, далеко уходя от задач ее прямого отображения или чисто пластического преобразования. Они охотнее обращаются непосредственно к смыслам, к отвлеченным понятиям и символам, а не предметному миру, вещи которого все чаще служат им лишь условными знаками, значения которых (в отличие от аллегорических языков европейского искусства XVI–XVIII вв. или художественных культур Дальнего Востока) не установлены заранее и не могут быть сведены в целостную систему. Мифология всеобщая свободно заменяется авторской, индивидуальной. Художник, чувствуя себя богом в своем мире, дерзает учреждать в нем собственные законы композиции, иерархию ценностей, устанавливая взаимодействия и связи. Он сам творит свой язык и придает значения символам, изобретаемым им самим или произвольно заимствуемым, откуда ему пожелалось.

Разумеется, все это непосредственно относится и к графике. Международные выставки последних десятилетий переполнены листами, нередко виртуозно исполненными в изысканно-сложных техниках, которые зрителю предоставляется разгадывать, как некие ребусы.

Распалась привычная система графических жанров; она ведь была основана на внешнем признаке — том или ином выборе предмета отображения. Теперь взгляд художника чаще обращен не наружу, а внутрь — к проблемам и методам самого искусства, к структурам его языка, границам изображения и знака, текста и зрительного образа. Более того, начинает размываться и традиционная система видов искусства, где графику определяли и ограничивали принадлежащие именно ей художественные средства, техники и материалы. Разумеется, это процесс далеко не всеобъемлющий и не однозначный. Есть и иные — противоположные, противоборствующие течения. Но такова господствующая тенденция авангардного, ориентированного на активную эволюцию, искусства.

К нам эта авангардная тенденция приходила с заметным запозданием, развитие искусства долгое время испытывало гнет идеологизированных (а по сути — грубо вкусовых) ограничений. Начиная с борьбы с «формализмом» в середине 1930-х гг., советская художественная политика насаждала предметность видения, повествовательность и назидательность.

Попытки преодоления этих официальных догм начались в пору хрущевской «оттепели» — на рубеже 50—60-х гг. На смену сюжетным композициям выдвигаются декоративное начало, открытый цвет лаконичных и плоскостных литографских натюрмортов и пейзажей. Излюбленной техникой молодых художников становится черная линогравюра. Ее энергичный, волевой язык, органическая экспрессивность помогают, не без влияния мексиканцев, переломить натуралистическую школу. Между тем в контраст этой «громогласной» технике эмоциональный тон новой графики был преимущественно лирическим. В больших листах Г. Захарова, И. Голицына — последних учеников В.А. Фаворского — обживалась будничная, непоказная Москва, поэтизировался повседневный быт. Вот почему увлечение линолеумом было недолгим. Броская лаконичная гравюра переживает инфляцию и вытесняется уже к концу десятилетия скромным карандашным рисунком, неожиданно выдвинувшимся из своей обычной сферы подготовительной «кухни» художника на роль самостоятельного, не требующего «перевода» в иные материалы графического языка. «В рисунок можно войти, как в дом, и выйти из него. Этим движением наслаждаешься»<sup>3</sup>, — писал И. Голицын.

Открылся путь в одухотворенное, очень лично ощущаемое пространство. А вслед за этим лирическим обживанием реальности нахлынула волна субъективно-эмоциональных, нередко — фантастически окрашенных графических образов-видений. Любимой техникой этого художественного поколения стал в графике офорт. В его таинственно-насыщенной романтической глубине даже будничные натюрморты, ветхий хлам, скопившийся в углу мастерской, наполняется эмоциональным напряжением, выступает проекцией душевного состояния автора.

Однако предметное, пусть даже и лирически претворенное отображение реальности все больше теснится обобщенным, отвлеченно-метафорическим, нацеленным сквозь предмет, сквозь материальный образ, на то, что несколько позже, уже на грани 90-х гг., критика назовет «искусством смысла», отметив при этом «пошатнувшийся приоритет натурного видения»<sup>4</sup>. Все сколько-нибудь значительные мастера новейшей русской графики упорно строят от листа к листу неповторимые, остро индивидуальные художественные миры.

---

<sup>3</sup> Голицын И. О рисунке // Советская графика, 73. М., 1974. С. 120.

<sup>4</sup> Ельшевская Г. Новый альбом графики. М., 1995. С. 5.

## Книга XX века

## I

Как раз во времена расцвета изысканно красивой мирискуснической книги появились в Москве, начиная с 1912 г., несколько небольших, малотиражных и курьезных, на первый взгляд, книжечек, где все было демонстративно наоборот: плохая, неровно обрезанная бумага, от руки коряво нацарапанный литографированный текст и похожие по почерку размашисто-примитивизированные рисунки. Отчетливо эпатажные издания воплощали программные установки русских футуристов — художников и поэтов, «пощечину общественному вкусу», как был озаглавлен их первый сборник.

Изысчеству «красивой книги» были противопоставлены воинствующий антиклассицизм, отрицание «вечных» канонов гармонического равновесия форм, грубая бедность и экспрессия энергичного самовыражения; артистической каллиграфии — шероховатая фактура литографского штриха, сознательно-неумелые почерки. Сам текст стихов В. Хлебникова, А. Крученых, раннего В. Маяковского получал в этих книжках особую фактурную осязательность.

Вслед за литографскими опытами футуристы экспериментировали и с набором, стыками литер, продуманно выбираемых из различных гарнитур и кеглей, разрушая плавность течения строки. Прием этот довел до высокой пластической отточенности поэт и художник И.М. Зданевич в нескольких книжечках, напечатанных им в Тифлисе в 1918—1920-х гг. Стремясь к активизации материала, В.В. Каменский напечатал свои стихи на обороте дешевых мешанских обоев с крупным, резким по цвету рисунком. Этот опыт дал неожиданно выразительный декоративный эффект. Наконец, использовались в таких книжках геометризированные наклейки цветной бумаги, гектограф, печатание резиновыми штемпельками и проч.

При всем демонстративном антипрофессионализме этих изданий, создававшихся при участии таких представителей крайних авангардных течений русского искусства, как М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, О.В. Розанова, К.С. Малевич, П.Н. Филонов, они несли не только разрушительные, но и созидательные тенденции, оплодотворившие уже вполне профессиональное развитие книжной культуры нового века. Нашупывались новые отношения буквы и звука, слова и графического образа, фактуры штриха и слова. Утверждалась

новая роль экспрессивных средств выражения в книге — асимметрии, грубой фактуры, энергичного графического жеста, огрубления и утяжеления формы.

В эти же годы аналогичные опыты экспрессивного, нетрадиционного набора делают в своих изданиях итальянские футуристы — Т. Маринетти, К. Карра («Слова на свободе»). Позднее их продолжают дадаисты в Германии (К. Швиттерс). Г.Аполлинер стремится связать слово и изображение в единый образ в своих «каллиграммах». Все это пролагало путь к более активной неклассической по строю и духу книжной форме.

Менее радикальными в разрушении классической формы книги, но весьма значительными для становления новых, более активных форм книжного искусства были работы немецких художников, связанных с экспрессионизмом. В книге они выступали как иллюстраторы, притом нередко — собственных литературных произведений, добиваясь редкого образного, стиливого и эмоционального единства текста с изображением. Таковы литографии и гравюры на дереве Э. Барлаха, скульптора и драматурга, где угловато-упрощенный лаконизм готической старонемецкой гравюры обостряется характерно-экспрессионистической борьбой с материалом, становится драматичным, насыщается психологическим напряжением.

В. Маяковский. Обложка  
к собственной книге «Я!».  
Литография. Москва, 1913 г.

Как и в станковую графику, экспрессионисты вводят в книгу рваный, колющий штрих, решительную деформацию, сбитое, перекошенное пространство. Образы персонажей большей частью гротескны, перенапряжены, истеричны. Гравированные обложки нерасчленимо сливают такую графику со столь же угловато-неуклюжими, нарочито примитивными шрифтами. Вместе с тем книги экспрессионистов отличаются большей частью архитектурной целостностью, организованы внутри четко и стройно. Цветовую тяжесть черных гравюр уравнивает плотный набор полужирным готическим шрифтом или лаконичным гротеском. Ритмическое и пластическое единство полосы организуется внимательно и умело. Иногда текст вместе с рисунками гравюруется или пишется на камне, составляя с ними единую композицию, отсылающую к традициям ранних немецких блокбухов.

## II

Еще большую роль, чем в немецкой книжной культуре первой четверти нашего века, сыграло возрождение творческой ксилографии в те же десятилетия в русской книге. Ее относительно широкому применению отчасти способствовали обстоятельства внешние: разруха, недостаток цинка и в связи с этим — недоступность фотомеханической репродукции, успевшей почти убить к тому времени тоновую полуремесленную ксилографию. Теперь, однако, эта техника представала в ином облике, уже как авторская и сугубо принципиальная в утверждении своего собственного энергичного и строгого графического языка. Такая гравюра определила собой целое направление в книжном искусстве и сформировала характерную художественную разновидность книги.

Суть была в том, что ксилография дала книге энергичный, волевой, пластически активный язык. Взамен белого измельченного штриха тоновой гравюры, передававшего в своем многообразии различные фактуры предметов, пространственную глубину и светотень, в нее вернулся лаконичный черный штрих, свойственный древнейшей обрешной гравюре. Ксилография обрела чеканную четкость, ювелирную точность линии (в противоположность нервному, рваному штриху экспрессионистической графики). Это, в частности, помогало добиться в книге особого строгого единства иллюстрации и типографского набора из пластичных четко выверенных по форме литер. На обложках же и титульных листах заголовки гравировались нередко вместе с изображением. Художники искали при этом новые начертания шрифтовых знаков, характер-

В.А. Фаворский. Натюрморт. Ксилография. Россия, 1919 г.

ные для этого именно материала, воплощающие твердость доски, напор режущей руки и точность хода бороздящего дерево резца.

Гравюра входила в книгу не только как ее органическая часть, но и как целенаправленная организующая сила. Черный штрих ее конструктивно и упруго строил изображение, объемность и динамика формы господствовали над средой, воздухом, глубиной пространства. Очень часто иллюстрация не замыкалась рамкой, ее динамика подчиняла себе свободную плоскость книжной страницы, а плотная форма ложилась на эту плоскость весомым рельефом. Герои книги жили прямо на ее страницах, а не в трехмерной пустоте перспективного пространства. И вся книга, даже небольшая, в бумажной скромной обложке, типичной для этого скудного времени, казалась от этого весомой, плотной и цельной.

Цельность же была одной из руководящих идей крупнейшего в этом кругу мастера книжной гравюры и книги, теоретика и педагога В.А. Фаворского. Книга, в его понимании, должна была становиться в руках художника стройной и строго организованной вещью, заключающей притом в себе сложный художественный мир — «пространственное изображение» литературного произведения. Весьма чуткий к выраженному в словесном рассказе характеру пространственных отношений, он стремится именно этот — каждый раз иной — пространственный строй сделать видимым, воп-



лотить в структуре своих иллюстраций и книги в целом. Именно в этом, а не во внешнем повторении графических и декоративных приемов той или иной эпохи виделся ему путь к зримому воплощению стиля данного текста.

Так, воплощая в современном издании библейскую «Книгу Руфь» (1924), В.А. Фаворский отказывается от привычных современному художнику принципов прямой перспективы, помещая величавые, размеренной поступью движущиеся фигуры ее героев как бы в центре некоего земного круга, заключающего их в свое плоскостное, во все стороны расходящееся пространство. Сюжеты гравюр обыденны, но персонажи их зримо соотносены с просторами холмов и полей, с светилами небес, с мирозданием. Символические знаки-образы, которыми переполнена книга, несущие ее внебытовые вселенские смыслы, включены в композицию, но лишь отчасти соотносены с пространством главного действия, отделены от него (сноп, летящая птица, лунный серп и солнечный диск).

В композиции обложек и титульных листов Фаворский отказывался от спокойной симметрии, смещал оси надписей и изображений, добиваясь впечатления сложного, напряженного равновесия. Плоскость листа оказывалась у него не нейтральной пустотой, а напряженным силовым полем, в котором знаки и символы, предметы и фигуры были незримо и упруго связаны друг с другом. Притом вслед за футуристами художник объединял в строке, в одном слове, буквы разной величины, насыщенности цветом и рисунка. Их связывало в цельную строку не единство начертания, а сложная ритмика и наглядное выражение звуковой динамики слова. Художник разрушал классическую традицию, был, казалось, своеволен, удивлял критиков, но они признавали, что «кажушаяся произвольность и фантастичность этих то разрастающихся, то полупрозрачных литер сразу, быть может, огорашивает, но в конце концов покоряет и убеждает своей внутренней логикой и редкой типографской гармонией»<sup>1</sup>.

Творческие принципы В.А. Фаворского, наглядно воплощенные в его многочисленных произведениях, но также в статьях, в лекциях, которые он читал студентам, были восприняты и продолжены множеством его учеников. Среди прочих темпераментный А.Д. Гончаров, холодноватый, аллегоричный М.И. Пиков, склонный к гротескной фантастике Л.Р. Мюльгаупт опирались в своем творчестве на учение и практику Фаворского — художника-мыслителя, основателя школы.

---

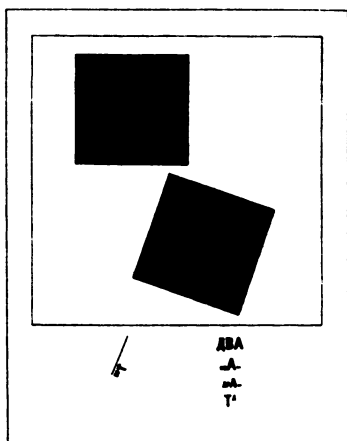
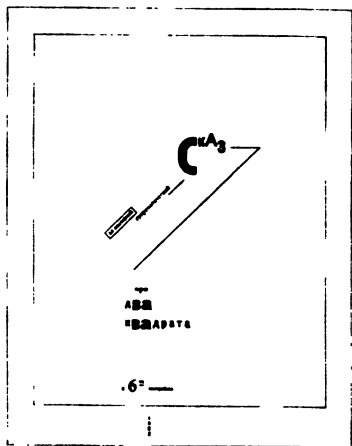
<sup>1</sup> Эттингер П.Д. Фаворский В.А. Казань, 1926. С. 21.

Другой мастер ксилографии, сформировавшийся в 1920-х гг., А.И. Кравченко нашел себя в иллюстрациях к Гофману («Повелитель блох», 1922), в романтических экспрессивных гравюрах, создающих нерасчленимое переплетение реальных и фантастических образов. Эту бурную фантастику он потом находил в «Портрете» Гоголя (1923), в «Деревянной королеве» Л. Леонова (1923) и «Фантастических повестях ботаника Х» А. Чаянова (1926). Его ксилографии сверкают острыми контрастами тьмы и света, рассыпаются веерами колючих штрихов, взрываются экстатическими жестами гротескных персонажей.

### III

В Берлине в 1922 г. были напечатаны две небольшие книжки, открывавшие, можно сказать, новую эпоху в искусстве книги. Относились они не к немецкой, а к русской художественной культуре. Сделавший их художник Эль Лисицкий (Л.М. Лисицкий) воспользовался пребыванием в Германии, чтобы осуществить замыслы, которым в России мешали гражданская война и разруха. Эскизы детской книжки «Супрематический сказ про два квадрата» были им сделаны еще в 1920 г. в Витебске, где художник испытал сильнейшее влияние возглавившего тогда местную художественную школу К.С. Малевича. А в работах Лисицкого отвлеченно-геометрические построения учителя оказались способными наполняться неожиданно конкретным содержанием — архитектурным, символическим, сюжетным. В детской книжке они обернулись декорациями и персонажами космической сказки: два квадрата, красный и черный, прилетают на Землю и делают на ней революцию. Абстрактный геометризм новейшего искусства осмысливается в детской игре: «Не читайте, берите бумажки, столбики, деревяшки, складывайте, красьте, стройте!» — призывает художник. Необычная, ни на что прежде бывшее непохожая книжка утверждала новую эстетику конструктивно-активного освоения мира.

В другой книжке — «Маяковский для голоса» Лисицкий совершенно по-новому использует переосмысленные им традиционные полиграфические материалы — содержимое наборной кассы. Устроена книжка по принципу записной, с вырубкой, выделяющей начало каждого стихотворения — как бы для чтеца на эстраде, чтобы сразу находить нужный текст. Стихотворение открывается иллюстрацией-символом, выполненной типографским набором из букв, знаков, линеек. Их четкая графика преображена нетрадиционным использованием, пересечением красных и черных линий, экспрессией диагональных композиций, по-новому организующих



Эль Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата.  
Титульный лист и страница книги. Берлин, 1922 г.

плоскость страницы. Наряду с лаконичными пиктограммами (корабль, якорь, человечек) использовались буквенные схемы, иллюстрирующие не сюжет, а фонетическую структуру и ритмику стиха: повторы, варьирование гласных в близких по звучанию словах. Энергичная, новая по стилю поэзия Маяковского обретала здесь родственную себе активную графическую среду.

С этих и еще нескольких аналогичных полиграфических опытов Лисицкого началось то, что станут вскоре называть на Западе «новой типографией», а в России — «конструктивизмом». Русская книжная культура впервые оказалась здесь в роли зачинателя и законодателя нового стиля — волевого и рационалистического, положившего в основу своего художественного языка строго функциональные формы современной ему промышленной техники. Из набора были почти полностью исключены шрифты типа антиквы, связанные с классической традицией. Предпочитался гротеск, появившийся еще в XIX в. среди многих новых рисунков для титульного и рекламного набора. Теперь он был переосмыслен и получил новое стилевое звучание: с его лаконичными начертаниями связывалось представление о строго утилитарной конструктивной форме.

И в рисованных (точнее сказать, жестко вычерченных) обложках, вытеснявших дорогой переплет в аскетически-бедной советской книге 1920-х гг., конструктивисты А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, А.М. Ган предпочитали угловатые, почти без скруглений

плоскостные буквы, лишенные контраста тонких и толстых штрихов. Поверхность бумаги плотно запечатывалась плоскими плашками краски — черной, красной, реже — других цветов. Отдельные буквы увеличенного размера попадают сразу в две или три строки, в два-три слова, объединяя надпись в единую жесткую конструкцию. Все формы утяжелены и укрупнены, броски, как в рекламном плакате.

Конструктивисты отвергают украшения, презируют орнамент, предпочитая членить страницу жирными черными линейками. Будучи типично авангардистским течением, конструктивизм унаследовал и продолжил поиски футуристов в области динамизации и активизации книжной формы, вводил диагональные построения, асимметричные композиции книжной полосы и разворота, прибегал в наборе к шрифтовым контрастам, выделениям масштабом, размерами, рисунком и цветом шрифта «ударных» частей текста. Наконец, стремясь всю книгу делать техническими средствами наборной кассы, они даже изображения, вслед за опытами Эль Лисицкого, пробуют монтировать из различных знаков, звездочек, линеек и литер, получая жестковатые, но порой по-своему выразительные и остроумные результаты (С. Телингатер и др.). Прием этот довольно широко разошелся в середине 20-х гг. по русским типографиям, в том числе и провинциальным.

Взамен рисунка конструктивисты энергично вводили в книгу новую изобразительную технику — фотографию, обновляя при этом ее изобразительный язык, обостряя его решительными ракурсами вверх и вниз, приемами кадрирования, монтажом фрагментов. Характерно, что сами художники взялись за фотоаппарат (А.М. Родченко решительно повлиял на развитие фотоискусства XX в.) или обратились к различной обработке и монтажированию своих и чужих снимков (Эль Лисицкий). Фотоискусство активно искало свой независимый от живописи, «чисто фотографический» изобразительный и выразительный, порой патетический язык.



Н.В. Ильин. Наборная обложка.  
Россия, Нижний Новгород,  
1926 г.

Активизируется композиционная роль фотографии в книге. Вырабатываются характерно-конструктивистские приемы верстки фотоснимков по диагонали страницы или разворота, без полей, под обрез. Возникает, наконец, фотообложка, всю поверхность которой занимает крупный снимок, служащий фоном для надписей. Фотография оборачивается лицом книги.

В 1923 г. вышло первое издание поэмы В. Маяковского «Про это», иллюстрированное фотомонтажами Родченко. Фотография в поэтической книге использована не в ее документальном значении. Мир, зафиксированный аппаратом, был расчленен на составные элементы и выстроен заново, в соответствии с иной художественной задачей. В монтаже сталкиваются изображения, снятые в различных ракурсах, напечатанные в разных масштабах. Они странно взаимодействуют в сложном, далеком от реального, изобразительном пространстве. Из столкновения контрастных фрагментов возникают новые смыслы, не присущие исходному материалу. К стихам, построенным на гиперболах, на подчеркивании экспрессивных деталей, художник подобрал столь же активные средства пластического выражения.

Характерным воплощением этих тенденций стал журнал «СССР на стройке», выходивший на нескольких языках. Здесь выработался жанр патетического фоторепортажа, объединяющего снимки многих авторов в единое, последовательно разворачивающееся зрелище. Лучшие из его номеров монтировались такими мастерами, как Лисицкий, Родченко и Степанова, а также Фаворский.

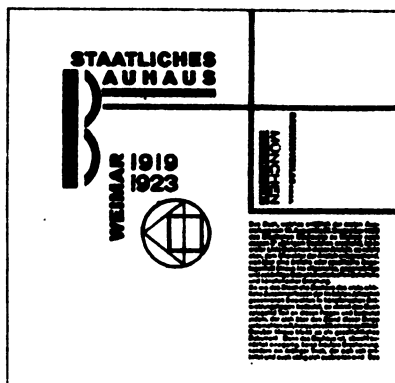
Родившись в экспериментальной авангардистской, преимущественно поэтической книге, русский конструктивизм приобретал в изданиях начала 30-х гг. существенно иную социально-культурную окраску, стремился быть «политически активной» художественной формой. Его стилистика, значительно унифицированная и упрощенная, охватывала широкую сферу массовых агитационных изданий.

В Западной Европе конструктивистская «новая типография» нашла себе наиболее подготовленную почву прежде всего в Германии, в работах Я. Чихольда, ставшего и теоретиком строго функциональной типографской формы и в издательской деятельности Баухауза — высшей художественной школы нового типа, где разрабатывались и пропагандировались методы строго функционального проектирования архитектуры и художественно-бытовых предметов. В полиграфической деятельности этого интернационального по своему составу учреждения принимали участие Лисицкий, венгерский художник и фотограф Л. Мохой-Надь и др. Новаторское полиграфическое искусство нашло приверженцев также в Голлан-

дии (здесь центром его стал журнал «Де стиль» во главе с архитектором Т. ван Дусбургом), Польше, Чехословакии, Швейцарии. Тесно связанное с аналогичными тенденциями в архитектуре и других искусствах, связанных с организацией жизненной среды, оно, таким образом, стало явлением международным.

При всем том конструктивизм вовсе не подчинил своему энергичному влиянию целиком книжную культуру двадцатых годов. Книга более традиционная не только повсеместно преобладала количественно, но и намечала собственные пути художественного развития. Основным центром консервативных тенденций была Англия. Развивая реформы У. Морриса, английские печатники сохраняли свою верность историческим образцам, приспособив в то же время их принципы к технологиям более массовой машинной печати. По их мнению, какое-либо резкое новшество в композиции или в рисунке шрифта «создает барьер между автором и читателем, является ошибочным», а потому книга «требует почти беспрекословного подчинения традиции, и с полным на то основанием»<sup>2</sup>. «Основные принципы набора не нуждаются в длительном обсуждении, поскольку они неизбежно обусловлены использованием алфавитного письма — той самой антиквой, которая признана всеми теми, для кого мы печатаем»<sup>3</sup>.

Эта позиция, столь четко сформулированная в 1930 г. С. Морисоном, одним из ведущих деятелей так называемого «типографского возобновления», была основана на принципиальном отказе от какого-либо вмешательства в отношения читателя с текстом. Дело типографа лишь создать наиболее удобные и спокойные условия для такого общения, придав форме книги максимальную прозрачность, избегая привлекать к ней специальное внимание читателя. В наибольшей степени таким требованиям отвечала привычная классика, легко укладывавшаяся у своих «возобновителей»



Л. Мохой-Надь. Проспект Баухауза. Титульный лист. Набор. Германия, Веймар, 1923 г.

<sup>2</sup> Морисон С. Основные принципы типографского искусства//Книгопечатание как искусство. М., 1987. С. 111.

<sup>3</sup> Там же. С. 114.

FIRST PRINCIPLES  
OF  
TYPOGRAPHY

BY  
STANLEY MORISON

---

CAMBRIDGE  
AT THE UNIVERSITY PRESS  
1936

С. Морисон. Основные принципы типографского искусства. Титульный лист. Набор. Англия, Кембридж, 1936 г.

в нехитрые своды четко сформулированных рецептов: выбора гарнитуры и кегля, величины пробелов и отступов, длины строки, раскладки полей и т.п. Наряду с англичанами к такой рецептуре были склонны и немецкие полиграфисты. С ее помощью создавалась книга безупречно культурная и изящная, по своему строго функциональная (подчиненная удобствам чтения) и, как в ранние времена, чисто архитектурная — избегающая художественных контактов с содержанием, строем, стилистикой текста. Очевидно, что конструктивистский функционализм был противоположного свойства — активно вторгался в отношения читателя с книгой, диктовал определенное прочтение, агрессивно навязывал свои образы, ритмы, смыслы.

## IV

При всем стилевом и теоретическом радикализме конструктивизма, отвергавшего «художественность» в прежнем ее понимании, значение его новаций выходило далеко за рамки одного этого направления. Его несколько демонстративный техницизм и функционализм, изобретательность и свобода от догматических норм в обращении с книжной структурой, общее обновление арсенала выразительных средств открывали возможность дальнейшего развития в сторону более активной и разнообразной книжной формы, широкой визуализации книги, обеспеченной вторжением в нее фотографии и фотомеханики, наконец, выработки проектных, дизайнерских методов построения книги.

Период конструктивизма положил начало противоположению и параллельному развитию двух основных типов современного шрифта — антиквы, отчетливо соотнесенной с этих именно пор с гуманитарной классической культурной традицией, и гротеска, несущего отблеск технического прогресса и суховатой функцио-

нальности. И с каждым из этих типов связан определенный образ книги в целом и отчасти — сами способы ее формирования. Сегодня эти два русла книжного искусства уже не отрицают друг друга, выступают скорее как различные краски на единой палитре широко разветвившихся задач и тенденций книжной культуры.

Наследие конструктивизма было воспринято и развито в первую очередь так называемой швейцарской школой книжного дизайна. Однако дух ее был уже существенно иным. Воинствующее самоутверждение нового художественного языка, стремление к тотальному преобразованию всей сферы визуального творчества сменились профессионально-точным разрешением конкретных, в первую очередь функциональных задач с помощью рационалистически ясного применения типовых полиграфических элементов. «В типографике значительно больше, чем в прикладной графике вообще, сказываются влияния техники, точность и порядок. В типографике не проходят претензии на порывы творческого вдохновения, вся она — поденный труд, в котором находят решение проблемы как функции, так и формы. Машинное изготовление шрифта, набор в прямоугольных координатах, повинующийся точной системе мер, обязывают к четкой композиции с ясно выраженными отношениями частей»<sup>4</sup>, — так формулировал принципы своего искусства идеолог школы, практик и педагог Э. Рудер в 1967 г.

Книги швейцарской школы отличаются суховатой четкостью конструктивного построения, строгостью и холодком, отточенностью деталей. В них свободно варьируются неклассические форматы и пропорции, широко используются гротесковые шрифты. «Нейтральный шрифт наднационального характера отчасти уже стал действительностью. Технический прогресс тяготеет к упрощению. <...> Техника обязывает к новому мышлению, порождая новые формы — подлинное отражение нашего времени», — декларировал Э. Рудер<sup>5</sup>.

«Методический, системный подход, характерный для швейцарской типографической школы, кристаллизовался в так называемой модульной системе, разработка и широкое внедрение которой представляет одну из важных заслуг школы в развитии графического дизайна»<sup>6</sup>, — отмечает М. Жуков. Система эта, в основе которой лежит четкая и простая сетка членений книжной полосы, позволяет организовать, привести к осязательному порядку множество изображений и текстов на развороте и книге в целом. Откры-

---

<sup>4</sup> Рудер Э. Типографика. М., 1982. С. 14.

<sup>5</sup> Там же. С. 10.

<sup>6</sup> Жуков М. Типографика Эмиля Рудера//Рудер Э. Указ. соч. С. 282.



вая дизайнеру широкую свободу выделений и сопоставлений, давая ему много больше композиционных возможностей, чем структура классической книги, модуль, в приводимом Рудером примере, «представляет собой средство, с помощью которого тексты разного объема и изображения разной формы и размера приведены к формальному единству. В конечном результате модуль не должен бросаться в глаза, разнообразие эффектов верстки и изобразительных сюжетов должно его зрительно подавлять»<sup>7</sup>. Все-таки рационализм модульной сетки носит, при всем обилии допускаемых и поощряемых ею вариаций, чересчур элементарный, механически-арифметический характер. Эта система целесообразна и удобна в книгах с большим количеством многообразно соотносенных друг с другом зрительных элементов. Поэтому она расцвела в разного рода фотоальбомах, книгах по искусству, технических и научно-популярных, тогда как издания в основном текстовые остаются верны классической системе композиции.

Таким образом, книга по преимуществу визуальная, «зрительская» отчетливо отъединилась от «читательской» по самим способам ее пространственной организации и, в известном смысле, по стилевым качествам. Впрочем, это не исключает существования всякого рода промежуточных, визуально-текстовых форм книги, так или иначе соотносящих зрительный ряд со словесным. Заметим, что свои способы и традиции организации изобразительного ряда и его соотношения с текстом имела и старая книга, в которой этот ряд был еще не фотографическим, а графическим. Традиции эти в свою очередь наследуются и отчасти переосмысляются в современных, иллюстрированных графикой изданиях. Визуальная же книга нового типа порождена задачей упорядочения именно фотографического материала с присущими ему особенностями слитной поверхности, возможностями кадрирования и сопоставления общих, средних и крупных планов. Она может быть, конечно, построена и на материале рукотворном (полностью или частично), но не он лежит в основе ее принципиальной структуры.

Развитие фотокниги, ставшей на протяжении нашего века одной из определяющих форм книжной культуры, испытывает на себе влияние кинематографа, также строящего монтажную последовательность фотографических в своей основе (хотя и подвижных) кадров, затем — телевидения. Прогресс фототехники и полиграфии сделал эту книгу к концу столетия по преимуществу цветной. Былой цветовой аскетизм, ахроматическая черно-белая гамма сдала позиции сперва в книгах по искусству, в видовых, а затем и репор-

---

<sup>7</sup> Рудер Э. Указ. соч. С. 226.

Массен. Страницы книги Э. Ионеско «Лысая певица». Париж, 1964 г.

терских альбомах, в иллюстрированных журналах, ставших своего рода экспериментальной лабораторией новейшей фотокниги.

Совершенствующаяся техника цветной репродукции отозвалась во второй половине XX в. быстрым прогрессом в области изданий, посвященных изобразительному искусству: ростом тиражей и числа издаваемых названий, появлением множества специализированных издательств. Отрабатывались характерные типы книг и альбомов этого рода, определился новый адрес и назначение таких изданий: быть составными частями некоего «домашнего музея», позволяющего постоянно общаться с любимыми произведениями, в какой-то степени — подменять собою труднодоступные подлинники. Отсюда и интерес к факсимильности, все более частое использование крупных фрагментов, позволяющих ощутить фактуру живописной поверхности, разглядеть и ощутить важную деталь. Появились и издания, целиком посвященные таким фрагментам. Искусство выразительного фрагментирования (порожденное фотографией и наиболее органичное именно для нее) становится характерной областью современного книжного дизайна.

К середине столетия выработался и закрепился характерный тип дешевой массовой книги, ориентированный на многотысячные и даже миллионные тиражи: «карманный» небольшой формат, тесноватая не крупная печать на простой и тонкой не очень белой бумаге, отсутствие внутри книги каких-либо украшений и иллюстраций — все крайне экономно, расчетливо и деловито. Но в контраст этому — обязательно многоцветная и глянцевая, «завлекательная» обложка откровенно рекламного характера.

Считается, что начало подобным изданиям было положено выходящей с 1935 г. серией английского издательства «Пингвин»,

облик которой вырабатывался при участии одного из ведущих мастеров книги XX в. Я. Чихольда. Таким образом издавалась литература не только массовая развлекательная, но и серьезная — классика, научно-популярная, справочная. С проникновением подобных изданий в небывало широкие читательские слои связывались разного рода просветительские утопии и их появление было даже объявлено «революцией в мире книг».

Бумажная цветная обложка такой книги, заметно обособленная, как уже сказано, от ее чисто функциональной внутренней организации, превращается вскоре в особый жанр печатной массовой графики, родственной рекламному плакату, упаковке, конверту для долгоиграющей пластинки (оформление которого тоже переживает расцвет во второй половине нашего века). Здесь ценится лаконичная острота композиции, выразительность остроумной графической метафоры, охотно используются подходящие к случаю фрагменты известных произведений, применяются приемы монтажа — все то, что привлекает внимание, может заинтересовать, выделить серийную книжку из множества ей подобных. Став продуктом массового производства и сбыта, книга начинает жить в мире по законам торговой конкуренции и рядится в профессионально скроенный дизайнером костюм ходового товара.

## V

Активно-волевые конструктивные тенденции 20-х гг. к концу десятилетия в значительной степени изживают себя в советской книге. Конструктивизм отступает в монтаж иллюстрированного журнала и фотокниги, свободное рисование пером теснит жесткую ксилографию. Оно несет в иллюстрацию живую непосредственность впечатлений — и жизненных, и литературных, подвижность и воздушную легкость. Кажется, что иллюстраторы из группы «13» (В. Милашевский, Н. Кузьмин и др.) рисуют, не отрываясь от чтения, боясь увести читателя от текста разглядыванием картинок. Быстрый темп рисования становится для них законом: очерк фигуры, абрис лица — дальше, дальше! Н. Кузьмин обильно иллюстрировал этими легкими набросками «Евгения Онегина» (1934), обращаясь не столько к сюжету, сколько к пушкинским отступлениям, подчеркивая постоянное присутствие в тексте самого автора.

В те же годы обогащается ансамбль материалов, красок и фактур книжного искусства, скромная обложка все чаще сменяется солидным переплетом. Издательство «Academia» — одно из культурнейших в стране, ориентированное на издание русской и ми-

КЛАССИКИ  
ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ  
А.Г.ГАВРИЧЕВСКОГО

ЛЕОН-БАТТИСТА  
АЛЬБЕРТИ

ДЕСЯТЬ КНИГ  
О  
ЗОДЧЕСТВЕ

В ДВУХ ТОНАХ

I

МАТЕРИАЛЫ  
И  
КОММЕНТАРИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ВСЕОБЩЕЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ  
МОСКВА  
НСМ 111111

АЖОРАЖО ВАЗАРИ  
ЖИЗНЕОПИСАНИЕ  
ЛЕОН-БАТТИСТЫ  
АЛЬБЕРТИ

ЛЕОН-БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

О ЖИВОПИСИ

О СТАТУЕ

МАТЕМАТИЧЕСКИЕ  
ЗАБАВЫ

И

ДРУГИЕ СОЧИНЕНИЯ

КОММЕНТАРИИ  
В.П.ЗУБОВА

ПРИ УЧАСТИИ: А.К.ВЕНЕДИКТОВА,  
А.Г.ГАВРИЧЕВСКОГО И  
А.А.ЖИВОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ВСЕОБЩЕЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ  
МОСКВА  
НСМ 111111

И.Ф. Рерберг. Разворотный титульный лист. Москва, 1937 г.

ровой классики, в особенности культивирует богатое, комплексное оформление, нарядную книгу. Со временем декоративное и нередко стилизованное оформление отчетливо обособляется от иллюстрации, воспринимается как иной вид искусства, другая творческая профессия. Художественная цельность книги, к которой так стремились мастера 20-х гг., нарушается.

В свою очередь иллюстрация заметно обособляется внутри книги. Она занимает теперь нередко целый лист и может печататься на вклейках другой бумаги, в иной, чем текст, полиграфической технике. Это нужно, чтобы точнее воспроизвести тоновый светотеневой, а иногда и цветной рисунок, считающийся с этих пор почти обязательным условием художественной полноты изображения, его «реализма». Именно это направление усиленно поощрялось художественной политикой с середины 1930-х и вплоть до 1950-х гг.

Иллюстраторы поколения 30-х годов Д.А. Шмаринов, Е.А. Кибрик и др. создают монументальные графические серии, где с предельной конкретностью разрабатываются образы героев книги, эпизоды действия. Подробно изображается пространственная среда, чтобы создать у зрителя как можно более полное ощущение соприсутствия. Мир текста понимается как безусловная реальность, не опосредованная стилем автора, жанром и творческой задачей. Театральная мизансцена или кинематографический кадр служат образцом композиционного решения в графике.

Эти принципы были оспорены и отвергнуты в начале 60-х годов. Художники нового поколения возвращались к экспрессивному и лаконичному рисованию, в самом движении пера или кисти не-

сушему эмоциональный заряд. Вновь обостряется интерес к стилистическим особенностям текста, ищутся средства воплощения его ритмического строя, настроения, его драматизма, иронии или пафоса. Художник вновь хочет делать книгу целиком, не противопоставляя иллюстрирование шрифтовому или декоративному оформлению.

В дальнейшем творческая задача иллюстратора усложняется. Пространство книжного листа обретает вновь глубину, но это уже не свободная от всяких ассоциаций конкретная среда изображаемого действия, какой она была в книгах 30—50-х гг. Скорее это материализованная духовная атмосфера текста, особое «пространство Достоевского» или «пространство Гоголя» со всеми подтекстами их многослойной смысловой структуры. В одних случаях это пространство психологическое, некая проекция духовного мира героя, в других оно может оказаться фантастическим или сказочным. Иллюстрация все чаще оказывается сложно-ассоциативной, порой аллегорической. Она открыто субъективна — это пристрастная, личная трактовка, индивидуальное ощущение мира писателя, не воспроизведение, а живой диалог с ним.

## VI

Функциональное разделение единого в прошлом книжного потока на ветви с ярко выраженной спецификой, в том числе и художественной, особенно четко определило самостоятельный путь развития детской книги. Нарядная «книжка-картинка» для малышей, сформировавшаяся как особый жанр книжного искусства в эпоху стиля модерн, активно развивалась на протяжении 1920-х годов. Наиболее яркие плоды принесло это развитие в послереволюционной России, главным образом в Петрограде-Ленинграде, где тогда работали такие мастера, как В.М. Конашевич и В.В. Лебедев. Первый из них стал прямым наследником декоративно-каллиграфической традиции «Мира искусства», значительные представители которого — М.В. Добужинский С.М. Чехонин, Д.И. Митрохин — еще продолжали работать в той же области рядом с ним.

В.М. Конашевич предпочитал рисовать пером упругой и подвижной, орнаментально-изящной в своих изгибах линией, легко подцвечивая свои, уже в черном цвете законченные и нарядные иллюстрации. Почти вычурной нарядностью отличались нарисованные им шрифты, изощренные очень индивидуальные орнаменты, по ритму и почерку прочно связанные с его изобразительной графикой. И в то же время Конашевич — неутомимый рассказчик, дополняющий в своих иллюстрациях текст десятками собственных, всегда забавных подробностей.



В.В. Лебедев. Страница книги С. Маршака «Цирк». Ленинград, 1925 г.

В.В. Лебедев, вместе с группировавшимися вокруг него более молодыми художниками детской книги, представлял иную тенденцию, восходящую к опытам авангардной живописи рубежа 1910—1920-х гг. и к его недавней работе в Петроградской плакатной мастерской «Окон РОСТА». Он смело обобщает свой броский лаконичный рисунок, сводя его к системе упруго очерченных и плотно уложенных на белую бумагу фактурно-черных или цветных силуэтов. Глубины нет — все действие, забавное и динамичное, совершается непосредственно в плоскости книжного листа. Это был совершенно новый строй детской графики — до схематичности упрощенной, осязаемо предметной, активно действенной. В шарнирно-подвижных, по-игрушечному, но отточенно характерных сказочных зверях кипплинговского «Слоненка» (1922), в образах-масках ранних книжек С. Маршака, движущихся по разворотам в четком ритме веселых стихов, В.В. Лебедев по-детски отчетливо воплощал волевое, формотворческое начало искусства 20-х гг.

Близкие, хотя и не столь активные поиски обновленного художественного языка шли и в западноевропейской детской книжке. Лучшие ее образцы лаконичны и действенны, осваивали достижения функциональной конструктивистской графики, в том числе рекламной.

Заметное влияние на книжки для малышей оказывают, начиная с 30-х гг., популярные мультипликации американца У. Диснея — пестрые, суматошно подвижные и беззаботно гротескные. С экрана его постоянные комические персонажи — утенок Дональд, Микки Маус и др. — хлынули на книжные страницы во всем мире, неся с собой грубую яркость плохо согласованных красок, поверхностный юмор и стремительность действия, карикатурно подчеркнутую мимику и жесты.

У. Дисней — один из отцов современной массовой культуры, грубого «кича». «Если людям по душе открыточное искусство, тогда и я за открыточное искусство»<sup>8</sup>, — говорил он. С мультипликационной подвижностью диснеевских фильмов следует, видимо, связать активное развитие комикса, зародившегося тоже в Америке несколько раньше. От обычной книжки-картинки эта форма изобразительного повествования отличается тем, что динамика действия идет здесь непосредственно от рисунка к рисунку, а текст лишен связности, играя лишь подчиненную роль.

Впитавший в себя диснеевскую традицию комикс, с его схематично-гротескной графикой и мультипликационно-преувеличенной динамичностью, оказался по преимуществу в роли «низкого» жанра, воплощающего вульгаризирующие тенденции массовой культуры. Едва ли это предопределено самой его жанровой природой. Однако именно вульгарному комиксу главным образом и противостоит современная «художественная» детская книжка, выступающая в роли эстетической реакции на «кич».

При всем том во второй половине нашего века это искусство развивалось многообразно и активно, замечательные образцы его появились в самых разных странах и частях света — от Америки до Японии. Стилистически оно стало еще более свободным, открытым разного рода тенденциям и индивидуальным творческим почеркам различных мастеров. Поэтому результаты его развития за последние полвека едва ли можно сформулировать четко и связно.

Можно заметить, что графика для детей стала еще более красочной и что цвет в ней не просто передает краски окружающего мира и не только их очищает и усиливает. Он стал носителем эмоци-

---

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Кюннеман Х. Уолт Дисней//Детская книга вчера и сегодня. М., 1988. С. 154.

ональной атмосферы книжки, «строительным материалом» ее художественного пространства. Повествовательно-прозаическое начало оттесняется поэтическими образами. В детскую книжку широко входят фольклорные мотивы разных культур, неся с собой естественную орнаментальность народного искусства, свойственную ему декоративную плоскостность композиции. Живая непосредственность детского рисунка, смелость свободного фантазирования с карандашом и кистью в руке также нередко подсказывает художнику-профессионалу пути решительного упрощения художественного языка, выразительной пластической трансформации реальных форм.

Наконец, смелее, чем когда-либо прежде, входит в детскую книгу всякого рода метафорическая образность. Художник вводит маленького зрителя в таинственное пространство сказки, устроенное не так как реальное, в страну волшебного сна, где все случается, в мир игры, условия которой задаются теми, кто в нее играет. Он может извлекать эффект из сочетания того, что никак не совмещается в жизни, из материализованной метафоры, из буквально иллюстрируемой пословицы... А рядом с этим может быть воссоздана достоверная, чуть ли не осязаемая, предметная реальность мира — современная или историческая, реальная или сказочная. Почти вся палитра современного «взрослого» искусства оказалась, при условии определенной трансформации, доступной и детской книге.

## VII

Многоплановая и сложная эволюция книжной культуры наших дней порождает порой ветви, расходящиеся чрезвычайно далеко, контрастные, как будто даже взаимоисключающие. У них могут быть противоположные издательские принципы и эстетические установки, несопоставимое техническое оснащение — ультрасовременное или демонстративно архаическое. Так, в мире миллионных тиражей вновь заявила о себе рукодельно-кустарная, мало- и микротиражная (а то и попросту уникальная) «авторская» книга. И это не только драгоценные художественные издания типа французской «livre d'art», предпринимаемые все-таки специальными издательствами с помощью совершенной типографской техники и специалистов наивысшей квалификации. Речь идет об опытах в техническом отношении гораздо более скромных, но нередко отчаянно смелых в разрушении привычных канонов, о созданиях художников-одиночек, предпринимаемых на свой страх и риск.

Вручную или с помощью компьютера, иногда — на офортном или литографском станке изготавливаются в двух-трех десятках (реже сотнях) экземпляров своеобразные брошюры, свитки,



«гармошки» или как-нибудь еще более сложно и вычурно организованные и сфальцованные, иногда — вырезные или прорезные печатно-бумажные формы. Не только из бумаги, но и из различных иных материалов (например, из дерева) делаются в единственном числе перелистываемые (и, значит, тоже ориентированные на «книжность») фантастические объекты с не всегда внятыми изображениями, знаками, формами. Текст, если он есть, часто собственный, в иных случаях его нет вообще.

При всей ее экзотичности и маргинальности, такая книга не должна быть исключена из истории книжного искусства. Она ей принадлежит не только по своему происхождению, но и по своей кровной связи (пусть даже порой через демонстративное отрицание) с проблемами и противоречиями, возникающими в развитии основных, массовых направлений книжного дела, очевидным кризисом которого она и порождена. И не в этой ли парадоксальной лаборатории может быть отыскано некое новое, более свободное и творческое ощущение книжной, полиграфической формы, неожиданно гибкой и многозначной в руках художника? Не здесь ли возникнут новые отношения текста с графикой и цветом, пластикой и конструкцией, те еще небывалые возможности художественного синтеза, что со временем обещают освежить и обогатить и обычную — типографскую многотиражную книгу? Примеры тому уже бывали, так как подобные авангардно-магринальные явления на обочине книжного искусства возникают в наши дни не впервые.

Очень ранний пример — оригинальное книжно-графическое творчество английского поэта-романтика У. Блейка на рубеже XVIII—XIX вв. Он делал небольшие книжечки со своими стихами и рисунками в разработанной им самим технике выворотного («выпуклого») офорта. Каллиграфический текст и иллюстрации к нему он наносил на поверхность медной доски кислотоупорным лаком, а затем вытравлял фон. Цвет для печати выбирался не черный, оттиски затем раскрашивались. При некотором влиянии на Блейка образцов линейной классицистической графики общий характер его работ уводит далеко в сторону от книжной культуры того времени. Скорее он переносил в свою малотиражную форму (книжечки его сохранились в считанных экземплярах) интимную эстетику рукописной тетрадки или альбома. Единый почерк рисования и письма, тесная связь текста с сопровождающим и часто обрамляющим его рисунком, гибкие линии и прозрачные краски — все создает своеобразный сплав изысканного изящества с дилетантизмом. Оцененные лишь десятилетия спустя, эти издания кое в чем предвосхищали тенденции графики прерафаэлитов и вырастающих из нее течений рубежа XX в.

Подобный же антипрофессиональный и остро экспериментальный характер носило рассмотренное выше книжное творчество русских и итальянских футуристов, а также дадаистов. Его импульсы очень много дали книжному искусству последующего XX в. С традициями же этих отрицателей традиций достаточно тесно связаны и многие современные опыты «самодеятельной» авторской книги.

Авангардная рукодельная книга прямым образом связана с авангардной литературой, порой непосредственно порождается ею, как было и у футуристов (и даже, с некоторой поправкой на «доавангардное» время, у Блейка). Естественным полем этого сближения нередко служит ныне «визуальная поэзия», известная еще античности и средневековью, однако переживающая очередной расцвет в новейших и крайних тенденциях нашего века. Границы между словом и графическим символом разрушаются. Пластическая форма знака активизируется в ущерб его конвенциональным значениям. Слова, буквы, звуковые повторы и вариации втягиваются в пространство чисто визуальной игры. Конец XX в. дал яркую вспышку такого рода концептуальных игр с книжной формой во многих странах, в том числе и в России.

Впрочем, издательская «самодеятельность» порождается различными, не только художественными причинами. «Тиражи должны быть не большие, а такие, какие нужны; для некоторых книг нужны малые, а малые тиражи, как известно, неприбыльны. Поэтому тех, кто пишет хорошо, но для немногих, печатать все равно не будут. Зато неожиданно обнаружилось, что они могут печатать себя сами. Компьютер — уже не машинка, тут возможностей побольше: и в плане качества (печати), и в плане количества (экземпляров). Настольные мини-типографии разной мощности и стоимости, от простого агрегата «компьютер — принтер — ксерокс», стоящего в каждом офисе, до изощренных «печатных салонов», могут если не все, то почти все, и при этом доступны если не всем, то многим — во всяком случае есть из чего выбирать по запросам и по средствам. Раньше так не было»<sup>9</sup>, — отмечает исследователь.

Современный автор констатирует таким образом совершенно новую ситуацию, складывающуюся в издательском деле и в производстве книг. Речь идет о том, что книга, не нуждающаяся в большом или, скажем, «среднем» тираже, обращенная к немногим, большей частью близким автору читателям, может теперь вообще не быть «изданием», т.е. чем-то отчужденным от автора, пропущенным в обязательном порядке сквозь чистилище редак-

---

<sup>9</sup> Маевский Е. В. Sammy's dot вчера и завтра, или метаморфозы микротиражного книгоиздательства // Книга в пространстве культуры. М., 1995. С. 90.

ционно-издательской подготовки и индустриализированного производственного процесса. Она может быть «самodelкой», имея при том все признаки настоящей печатной продукции, начиная от типографского шрифта и выключки строк, образующих ровные прямоугольники текста.

Разумеется, это чревато появлением большого количества книг, выполненных непрофессионально, без знания хотя бы основных норм полиграфической «грамоты», выработанных за столетия культурой печатной книги. И это уже происходит, в том числе и с довольно обильной продукцией мелких коммерческих издательств, пытающихся упростить процесс, обойдясь без специалистов. Но есть у этой новой возможности и другая, положительная сторона. Цитированный выше автор поясняет: «Компьютер не только обеспечивает красивую печать. Он позволяет — и это главное — сосредоточить в одних руках весь процесс производства книги: от замысла до верстки. Впервые в истории книгопечатания объединяются в одном лице автор и оформитель, в одном процессе сочинение и набор. Я не хочу сказать, что ныне непременно всякий автор должен быть еще и оформителем: большинству авторов, полагаю, это совсем ни к чему. Он не должен, он может, если захочет. <...> Технический прогресс, когда-то неразрывно сопряженный с разделением труда, а значит, с отчуждением, теперь воссоздает на новой ступени архаическую цельность (полторы тысячи лет назад все китайские поэты были каллиграфами и художниками), и кто-то сделает свой личный выбор в пользу этой цельности. Уильям Моррис был бы рад»<sup>10</sup>.

Вот здесь скромная самодеятельность, кое как имитирующая при помощи компьютерных программ профессионализм, встречается с безудержно-смелой свободой индивидуального творчества (о которой шла речь страницей выше), обогащающей будущее книги небывалыми художественными идеями и возможностями. А впрочем быстрый прогресс компьютерной техники судьбоносен для книги не только потому, что она заменяет и вытесняет традиционную полиграфию. Важнее, что с приходом электроники книга становится уже не единственным и возможно не главным средством накопления, хранения и передачи информации, как словесной, так и визуальной. Ее особая роль в развитии культуры оказывается поколебленной. Все большее значение приобретает, говоря словами уже цитированного выше автора, творчество «непосредственно в электронной форме» — «фильмы, игры, ги-

---

<sup>10</sup> Там же. С. 90–91.

<sup>11</sup> Там же. С. 92.

пертексты, все то, что не предполагает распечатку на бумаге и предназначено для восприятия только на экране монитора»<sup>11</sup>.

Нет, книгу это в обозримом будущем, по всей видимости, не убьет (хотя недостатка в таких прогнозах нет). Ее глубинные связи со всей историей человеческой культуры дают этой несложной на вид конструкции еще не оцененную крепость. Да и веками выработанное удобство пользования этим простым устройством может за себя постоять. Однако книге предстоит еще приспособиться к своему новому положению, к иной роли в общей системе культуры. Она, несомненно, воспримет и прямые влияния становящихся привычными в обществе электронных средств коммуникации, в том числе и влияния художественные. Но эта глава ее истории будет написана уже не нами.

## Глава 13

# Функциональная графика XX века

## I

В XIX в. зарождение и развитие плаката определялось потребностями рекламы, в первую очередь зрелищной, а также торговой. Следующее столетие войн и революций поставило эту уже сложившуюся форму агитационного искусства на службу политике. Язык плаката изменился, стал навязчивее, агрессивнее. Один из излюбленных приемов его — прямое обращение со стены к зрителю: взгляд в глаза ему, указывающий на него перст, призывающий жест. Таковы вербовочные плакаты первой мировой войны: английский — «Твоя страна нуждается в тебе» (худ. А. Лит, 1914) и др. Таков же известный плакат Д. Моора «Ты записался добровольцем?» (1918), а вслед за ним — «Родина-мать зовет!» И. Тоидзе (1941).

Русская революция породила целый поток политических плакатов. На первых порах большинство из них еще говорят многословным и вялым языком не лучшей рекламной графики прошлого века, используют пережившие свое время банальные аллегории, вроде битвы с «драконом контрреволюции». Острее, целенаправленнее были лаконичные плакаты опытного журнального графика Д. Моора. Лучший из них до предела обобщенный и резкий черно-белый плакат «Помоги!» (1921) о голоде в Поволжье, получивший зримую форму вопля о спасении. Остроумную попытку наполнения конкретным призывным смыслом отвлеченных гео-

метрических фигур супрематизма Малевича сделал в 1919 г. Э. Лисицкий в плакате «Клином красным бей белых». Здесь красный узкий треугольник, врезающийся в белый на черном фоне круг, четко ассоциируется со стрелой на карте сражения и несет в себе энергию удара.

Но главным полем приложения своих художественных методов стал для авангардных мастеров не типографский, а кустарный, рукодельный плакат — «Окна РОСТА», выставлявшийся в витринах закрытых голодом магазинов. Центральная фигура в московских «Окнах РОСТА» — В.В. Маяковский, хотя не он был их инициатором и автором идеи. Но характерный стиль размножавшихся при помощи примитивных трафаретов плакатов, пиктографический, знаковый характер их лаконичного, до предела схематизированного, однако активно действенного языка, задан был им и в нарисованных им самим плакатах проявился наиболее чисто и четко. Из потребностей власти и жесткого духа времени, из технических ограничений хозяйственной разрухи и энтузиазма художников, связанных с авангардными тенденциями предреволюционного искусства, почти мгновенно родилась новая, чрезвычайно активная графическая плакатная форма.

Элементарный язык «Окон РОСТА» был гибок и приспособлен к поточности этого поспешного производства и не в меньшей мере к его идейным установкам, к той схематично-контрастной картине мира, которую они утверждали. За сиюминутными лозунгами каждодневной пропаганды дисциплины, классовой гражданской войны, помощи фронту выступали общие черты авторитарного революционного мифа, воплощенного уже в самой системе знаков, выработанных для «Окон РОСТА». В них действовали не конкретные участники революционной драмы, а графические символы борющихся сил, — лишенные индивидуальных признаков, но четко представляющие определенную группу: «рабочий», «красноармеец», «буржуй» и т.п. «Завод» и «паровоз» — символы промышленности и транспорта. Если они в работе — трубы дымят, если остановлены разрухой — на трубе сидит черная ворона. Кузница — символ труда; виселица или петля — белый террор; нож, втыкаемый в спину, — измена; штык — возмездие. Императивность — главное качество плаката, воплощена в экспрессивных жестах: сжатый кулак, кукиш, а главное — указующий перст, один из употребительнейших знаков: «убедись!», «запомни!», «делай вот так!».

Эти знаки обобщаются и гиперболизируются: оскаленная пасть «буржуя» с акулисты зубами, кубизированный человек-броневик: «бронированная Антанта» и красные, прямолинейно очерченные силуэты «рабочего» и «красноармейца». В их угловатой графике пе-

реработанная традиция русского лубка смело обогащена плоскостной динамикой геометрических цветных фигур К.С. Малевича.

Вслед за московскими «Окнами РОСТА», давшими начало жанру, появились вскоре петроградские, делавшиеся В.В. Лебедевым и В.И. Козлинским. По обобщенности и активному использованию принципов авангардного искусства 10-х г. они близки к работам Маяковского. Однако Лебедев существенно иначе понимал функцию «Окон РОСТА», и впечатление от его работ поэтому иное. Большей частью в них нет определенного тезиса, наглядно излагаемого последовательным рядом картинок с помощью системы постоянных изобразительных знаков. При всей их обобщенности, его героизированные рабочие, красноармейцы, матросы или сатирически окрашенные буржуи и уличные торговцы — не знаки пиктографического языка, но законченные, не лишенные монументальности образы. И в листах с текстом, иногда «раскадрованных» в серии картинок (обычно эти подкрашенные линогравюры), лебедевские иронически стилизованные с оттенком лубка персонажи сохраняют эту образность, предстают скорее иллюстрациями, предвосхищающими его детские книжки, чем пиктограммами.

Не собраны и не изучены провинциальные «Окна РОСТА», например костромские, создававшиеся с участием и под руководством Н.Н. Купреянова в технике цветной линогравюры.

В более мирные времена политический плакат отступает на второй план, лишь изредка вспыхивая в моменты каких-либо катаклизмов или острой предвыборной борьбы. Так, в разоренной войной Германии начала 20-х г. кричали со стен резкие, нервные рисунки, сделанные на литографском камне К. Кольвиц, беглые, будто наброски в блокноте, и с такими же быстрыми надписями: «Дети Германии голодают!» (1923); «Пусть никогда не будет войны!» (1924), а несколько позднее — язвительные антифашистские фотомонтажи Дж. Хартфильда. Эта характерная техника, открытая в начале 20-х гг. авангардными мастерами, контрастно и резко сталкивала друг с другом вырванные из своих пространств, изолированные фотоизображения. Острый монтаж добывал из этих столкновений новые, не заложенные в самих фотографиях смыслы. Фотомонтаж применялся тогда очень широко и, в частности, в плакате.

Систематически культивировали политический плакат страны с тоталитарными режимами, всегда стремившимися мобилизовать свой народ. В Советском Союзе такой плакат пережил свой расцвет в 20-х — начале 30-х гг. Мастера фотомонтажа — Г. Клуцис, С.Сенькин — внесли в него конструктивистскую традицию. Монументализированные ракурсной съемкой снизу вверх типичные фигуры рабочих, трубы и строительные краны возвышались на цветных

фонах, свободно монтировались с панорамами строек или многотысячных толп, с крупными призывными надписями. Энергичные, подчеркнутые ритмы, экспрессия диагональных композиций акцентировали волевое начало. В плакате рисованном сходные по существу монтажные приемы широко применяет А.А. Дейнека, мастер энергичной, резковатой по почерку, широко обобщенной графики.

Еще одну короткую, но яркую вспышку своеобразной политической графики стоит отметить. Студенческий бунт мая 1968 г. вынес на парижские улицы лаконичные, броские, ироничные плакаты, быстро созданные в полукустарной технике шелкотрафаретной печати. Сходство техники, обстоятельств и задачи определяло родство этих оттисков с «Окнами РОСТА», может быть, знакомыми студентам-художникам из курса истории искусств.

## II

В европейском и американском плакате межвоенных десятилетий на первое место выдвигается торговая реклама. Ее делают умелые профессионалы, владеющие законами жанра: лаконичной и острой композицией, крупным, решительно обобщенным рисунком, контрастным цветом, легко прочитываемой метафорой. По сравнению с декоративным богатством плакатов рубежа веков их работы кажутся более деловитыми и строгими. Отчетливо выступают влияния конструктивизма, многие мастера которого пробовали свои силы в плакате. Их жесткая почти чертежная графика, лаконичные, строго геометризированные плоскости контрастных цветов хорошо укладывались в плакатную форму. Таковую же четкость получает и шрифт, освободившийся от модернистской манерности, сводимый большей частью к простейшим геометрическим начертаниям. Но при всей их сдержанности в рекламах таких мастеров, как Кассандр (А.Мурон, Франция), ощущается отточенная элегантность формы.

Принципиальное значение придавали своей работе в рекламе конструктивисты советские. Плакаты А.М.Родченко и В.Степановой утверждали не просто достоинство того или иного товара, но и новое «оформление самой жизни»<sup>1</sup>, — говоря словами В.Маяковского, автора большей части стихотворных текстов этой рекламы. «Это был ажиотаж, чтобы продвинуть новую рекламу всюду. Вся Москва украсилась нашей продукцией»<sup>2</sup> — радовался Родченко.

---

<sup>1</sup> Родченко А.М. Из рукописи «Работа с Маяковским»//Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 77.

<sup>2</sup> Там же. С. 67.

Эти плакаты наступали на зрителя контрастами насыщенных цветных плоскостей, угловатыми крупными шрифтами, схематизированными, по принципу «Окон РОСТА», часто гротескными изображениями. У них был определенный, резко выраженный стиль (понятие, впрочем, самим конструктивистам резко враждебное). В плоский цветной мир этих композиций вторгается иногда нечто объемное: образ рекламируемого предмета. Условное оттеняется конкретным и обратно.

На том же приеме строилась выразительность многочисленных киноплакатов, делавшихся братьями Стенберг. Подвижный и схематичный мир немого кино 1920-х гг. нашел в этих плакатах очень четкое претворение своей структуры и ритма. Жест, мимика, гротескное поведение актера, вырванные из экранной среды, включались в динамичную плоскостную композицию плакатного листа, построенную на ритмических повторах и сдвигах, неожиданных ракурсах и решительных контрастах общего плана (подвижные мелкие фигурки) с крупным (лицо во весь лист).

В 30-е годы советский плакат отказывается от лаконичной графичности, теряет остроту выдумки, смелость метафор. Как и все виды искусства, он тянется к почти картинной изобразительности, ищет образ своего героя. Главный прием такого плаката — и не только рекламного — лицо, обращенное к зрителю. Сияющие оптимизмом улыбки парашютистов и пилотов, космического героя будущего (в плакате к фантастическому фильму) или счастливых потребителей расфасованных продуктов и клюквенного кваса, суровая решимость Александра Невского, Чапаева или разоблачающего козни «вредителей» пронизательного чекиста... Плакат становится дидактичным и нормативным, учит быть такими же, как его персонажи, и поступать, как они. Индивидуальнее, богаче оттенками работы тех художников, для которых реклама не была главной профессией: экспрессивные, часто гротескные театральные плакаты Н.Акимова, живописно-подвижные киноплакаты Ю.Пименова с характерным прыгающим ритмом разноцветных текстов.

Новый стилизованный поворот в рекламной графике, заметное расширение сферы ее деятельности и влияния на общую художественную атмосферу в стране определились к концу 50-х гг. Опять у нее обнаружили дополнительные, не одни только узко утилитарные рекламные задачи. Речь шла о необходимости эстетизировать всю общественно-бытовую среду, преодолеть в ней «безвкусицу». «Предполагалось, — писал позднее исследователь, — что благодаря повседневному общению с предметами массового потребления: продовольственными продуктами в хороших упаковках, промышлен-



ными товарами, снабженными достойно оформленными инструкциями и ярлыками и т.д., благодаря воздействию удачно решенных плакатов, афиш и прочего, человек, вернее, общество, усовершенствует свою культуру и ускорит развитие, не столько материальное, сколько духовное»<sup>3</sup>.

При всей утопичности такой программы, возлагавшей на рекламную графику явно чрезмерные надежды, она привлекала к этому искусству живые творческие силы и ломала натуралистические каноны предшествующего двадцатилетия. Проблемы стиля, выразительности, индивидуального художественного языка, свежесть и остроумие творческих решений стали вновь принципиальными, решались сознательно и широко обсуждались. Прикладная графика становилась разнообразнее, легче, ярче. И в пределах этой общей тенденции выявились разнообразные творческие индивидуальности и целые творческие коллективы. Плакат обогатился свежими и острыми сочетаниями красок, лаконичными и емкими символами, зримыми метафорами. Примером для советских художников во многом оказались в это время польские мастера, у которых эти качества проявлялись смелее и ярче.

На Западе послевоенная рекламная графика была прагматичнее. В ней работали свои превосходные мастера лаконично-остроумных чисто графических находок. Но графику, особенно в торговой рекламе, все больше теснила подающая «товар лицом» качественная цветная фотография. Она и нагляднее и действеннее. Индивидуальное «штучное» изготовление графической рекламы устаревает как метод с развертыванием широкой коллективной деятельности дизайнерских рекламных бюро, проектирующих комплексно фирменные стили и стратегию рекламных кампаний. А их определяющую роль все больше захватывают динамичные телевизионные ролики, которым лишь подыгрывает графика.

Прибежищем индивидуального стиля, вкуса и мастерства остается поэтому преимущественно плакат, предметом которого становится само искусство: театральный, метафорически представляющий смысл и строй целого спектакля, иногда — кинематографический, а главным образом — выставочный. Нередко он исполняется самим экспонентом и наглядно демонстрирует его творческую манеру. Такие плакаты не раз делали к своим выставкам крупнейшие мастера XX в.

---

<sup>3</sup> Ляхов В.Н. Советский рекламный плакат и рекламная графика. 1933—1973. М., 1977. С. 19.

# УКАЗАТЕЛЬ

## ИМЕН ХУДОЖНИКОВ, ПЕРЕПИСЧИКОВ, ИЗДАТЕЛЕЙ И ТИПОГРАФОВ

- Агин Александр Алексеевич** (1817—1875), русский график, иллюстратор 232, 233, 254
- Акимов Николай Павлович** (1901—1968), русский театральный режиссер, график, плакатист 310
- Антик**, древнеримский киноторговец—издатель 29
- Аполлинер** (1880—1918), французский поэт, создатель синтетических, стихотворно-графических композиций—каллиграмм 283
- Бакст** (Розенберг) Лев Самойлович (1866—1924), русский живописец, театральный художник, график 224, 257, 267
- Баскервилл Джон** (1706—1775), английский печатник, создатель новых шрифтов 203
- Барбарш Якопо де** (ум. Ок. 1515/16), итальянский (Венеция) живописец и гравер 118
- Барлах Эрнст** (1870—1938), немецкий скульптор и график—иллюстратор 210, 283
- Бароччи Федерико** (1535—1612), итальянский живописец и гравер 148
- Белотто Бернардо** (1720—1780), итальянский живописец и офортист, мастер городских видов 189
- Бенуа Александр Николаевич** (1870—1960), русский художник, историк искусства, художественный критик, мастер иллюстрации 224, 267
- Бердсли Обри Винсент** (1872—1898), английский рисовальщик, иллюстратор 256, 262, 263
- Беренс Петер** (1868—1940), немецкий архитектор и дизайнер 264
- Бери—Джонс Эдвард** (1833—1898), английский живописец и иллюстратор 259, 262
- Бернардский Евстафий Ефимович** (1819—1889), русский ксилограф—репродукционист 233
- Билибин Иван Яковлевич** (1876—1942), русский художник, иллюстратор 257
- Блейк Уильям** (1757—1827), английский поэт, гравер и художник книги 302, 303
- Бодони Джамбатиста** (1740—1813), итальянский печатник, мастер шрифта 192, 194, 203
- Боннар Пьер** (1867—1947), французский живописец и иллюстратор 221, 255, 269
- Боттичелли Сандро** (1445—1510), итальянский живописец и рисовальщик, иллюстратор Данте 133
- Братчоллин Поджо** (1380—1459), итальянский гуманист и каллиграф 90
- Брейгель Питер**, старший (1525/30—1569), нидерландский живописец и график 150, 151
- Брейнган Фрэнк** (1867—1956), английский офортист и живописец 276
- Брэди Мэтью** (1823—1896), американский фотограф 249
- Брюллов Карл Павлович** (1799—1832), русский живописец и мастер рисунка 223
- Бух Вильгельм** (1832—1947), немецкий график—юморист 244, 245
- Буше Франсуа** (1703—1770), французский живописец, гравер, иллюстратор 199, 200
- Быонк Томас** (1753—1828), английский гравер, изобретатель торцовой ксилографии 227
- Валлотон Феликс** (1865—1925), французский живописец и ксилограф 270, 271
- Вальбаум Юстус Эрих** (1768—1839), немецкий мастер шрифта 203
- Ван Гог Винсент** (1853—1890), голландский живописец и рисовальщик, работал во Франции 222, 272
- Ван де Вельде Анри** (1863—1957), бельгийский архитектор и художник 256, 263

- Вардан** сын Кирикоса (XIV в.), армянский книгописец 56
- Васнецов** Виктор Михайлович (1848–1926), русский живописец и иллюстратор 265
- Ватто** Антуан (1684–1721), французский живописец и рисовальщик 182
- Виллар** д'Оннекур (XIII в.), французский архитектор и график 129, 130
- Вольф** Маврикий Осипович (1825–1883), русский издатель 237
- Ворстерман** Лука (1597–1676/77), фламандский гравер–репродукционист 179
- Врубель** Михаил Александрович (1856–1910), русский живописец, график, иллюстратор 223, 257, 265, 266
- Вюйяр** Жан Эдуард (1868–1940), французский живописец и литограф 221
- Гаварин** Поль (1804–1866), французский рисовальщик и литограф 218, 219, 254
- Гагарин** Григорий Григорьевич (1810–1893), русский рисовальщик и иллюстратор 232
- Ган** Алексей Михайлович (1893/5–1942), русский дизайнер–график, конструктор книги, теоретик конструктивизма 289
- Гейне** Томас Теодор (1867–1948), немецкий карикатурист и художник книги 256, 275
- Гилрей** Джеймс (1757–1815), английский карикатурист 217
- Гимар** Эктор (1867–1942), французский архитектор и плакатист 256
- Гоген** Поль (1848–1903), французский живописец и сиолограф 272
- Гойя-и-Лусиенгес** Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец и офортист 208, 209, 210, 215, 220
- Голицын** Илларион Владимирович (р. 1928), русский гравер, рисовальщик, живописец 281
- Гольбейн** Ганс младший (1497/8–1543), немецкий живописец и график 138, 143, 168, 211
- Гольцмус** Гендрик (1558–1617), нидерландский рисовальщик и гравер 178
- Гончаров** Андрей Дмитриевич (1903–1979), русский гравер и живописец 286
- Гончарова** Наталья Сергеевна (1881–1962), русский живописец, литограф и художник книги, сценограф 275, 282, 283
- Гравело** Юбер (1699–1773), французский иллюстратор и гравер 200
- Гранвиль** (Жерар) Жан-Иньяс-Исадор (1803–1847), французский иллюстратор и карикатурист 217, 230, 254
- Грасси** Джованнини де (XIV в), итальянский миниатюрист и рисовальщик 132
- Григорьев** Борис Дмитриевич (1886–1939), русский рисовальщик и живописец 276
- Гринауэй** Кейт (1846–1901), английская художница и поэтесса, иллюстратор детских книг 245
- Гриффо** Франческо (ок. 1450–ок. 1518), итальянский мастер шрифта 165
- Грюннигер** Иоганн (XV–XVI вв.), немецкий издатель 157
- Гросс** Георг (1893–1959), немецкий график и живописец 274, 275
- Гутенберг** Иоганн (ум. 1468), изобретатель книгопечатания 152, 153, 154, 177
- Давид** Жак Луи (1748–1825), французский живописец 211, 212, 228
- Дали** Сальвадор (1904–1989), испанский художник 269
- Даран** Даниил Борисович (1894–1964), русский рисовальщик и иллюстратор 279
- Деверна** Ашиль (1800–1857), французский график и иллюстратор 229
- Дега** Эдгар (1834–1917), французский живописец и график 219, 250
- Дейк** Антонис ван (1599–1641), фламандский живописец и офортист 179
- Дейнека** Александр Александрович (1899–1969), русский живописец, график, иллюстратор 308
- Делакруа** Эжен (1798–1863), французский живописец, график, иллюстратор 210, 229
- Дени** Морис (1870–1943), французский живописец 221, 269
- Дерен** Анри (1880–1954), французский живописец 269
- Джунти** Лука Антонио (1457–1538), итальянский издатель 163, 173
- Дзевини** Стефано да (ок. 1374 ~ после 1438), итальянский живописец и рисовальщик 132

- Дидо Пьер** (1761–1853), французский издатель 227
- Дидо Фирмен** (1764–1836), французский типограф, гравёр и художник шрифта 203
- Дикс Отто** (1891–1969), немецкий живописец и график 275
- Дисней Уолт** (1901–1966), американский художник-мультипликатор и постановщик мультфильмов 300
- Добинья Шарль Франсуа** (1817–1878), французский живописец и офортист 219, 220
- Добужинский Мстислав Валерианович** (1875–1957), русский график, живописец, художник театра 224, 267, 268, 298
- Домье Оноре** (1808–1879), французский график, живописец, скульптор 210, 218, 219
- Доре Гюстав** (1832–1883), французский иллюстратор 10, 239, 240, 241, 242, 254
- Дурис** (V в. до н.э.), греческий вазопи-сец 37
- Дусбург Тео ван** (1883–1931), голланд-ский архитектор 291
- Дюрер Альбрехт** (1471–1528), немец-кий живописец и график 10, 137, 138, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 164, 211, 246
- Дюфи Рауль** (1877–1953), французский живописец, график, иллюстратор 269, 270, 278
- Евфимид сын Полия** (VI в. до н.э.), греческий вазопи-сец 36
- Евфроний** (VI в. до н.э.), греческий ва-зописец 36
- Жерико Теодор** (1791–1824), француз-ский живописец и литограф 215
- Жигу Жан** (1806–1894), французский график, иллюстратор 228, 230
- Жоанно Тони** (1803–1853), француз-ский иллюстратор 228, 229, 230
- Жуков Максим Георгиевич** (р. 1943), русский художник книги и шрифта 293
- Зандарт Иохим фон** (1606–1688), немецкий живописец и историк ис-кусства 187
- Захаров Гурий Филиппович** (1926–1993), русский гравёр 281
- Зданевич Илья Михайлович** (1894–1975), русский поэт и художник книги 282
- Зенфельдер Алоиз** (1771–1834), не-мецкий типограф, изобретатель ли-тографии 227
- Зичи Михай** (Михаил Александрович) (1827–1906), венгерский график, иллюстратор, работал в России 242, 266
- Ильин Николай Васильевич** (1894–1954), русский художник книги 289
- Йенсон** (Жансон) Николай (ум. 1480), француз, венецианский типограф, резчик и художник шрифта 163, 260
- Йонквид Иохан Бартольд** (1819–1891), голландский живописец и офортист 219, 220, 221
- Казн-Ахмад** (XVI–XVII вв.), персид-ский каллиграф, автор трактата о каллиграфах и художниках 117
- Каллинг**, древнеримский книготорго-вец-издатель 29
- Калло Жак** (1592/3–1635), француз-ский офортист 184, 185, 208
- Каменский Василий Васильевич** (1884–1961), русский поэт, экспериментиро-вал с художественным набором 282
- Кампендонк Генрих** (1889–1957), не-мецкий художник, гравёр, витра-жист 272
- Каналетто** (Антонио Канале) (1697–1768), итальянский живописец и офортист, мастер городских видов 189
- Кандицкий Василий Васильевич** (1866–1944), русский живописец и гравёр 272, 273
- Карелин Александр Осипович** (1837–1906), русский фотограф 249
- Карри Уго да** (ок. 1480–1532), итальян-ский гравёр, репродукционист, изобретатель техники цветной кси-лографии-кьяроскуро 146, 147
- Карра Карло** (1881–1996), итальянский живописец, экспериментировал с художественным набором 283
- Карраччи Агостино** (1557–1602), ита-льянский живописец и гравёр 178
- Карьер Эже** (1849–1906), французский живописец и литограф 222
- Кассандр** (Адольф Мурон) (1901–1968), французский плакатист 309

**Кастильоне Джованни Бенедетто** (1610–1663/65), итальянский живописец и офортист 189

**Кезлоу Уильям** (1692–1766), английский словолитчик, мастер шрифта 203

**Кибрик Евгений Адольфович** (1906–1978), русский иллюстратор 297

**Кипренский Орест Адамович** (1782–1836), русский живописец и график, портретист 214

**Кирилл** (Константин Философ) (ок. 827–869), один из создателей славянской азбуки 104

**Кирхнер Эрнст Людвиг** (1880–1938), немецкий живописец и гравер 272

**Клее Пауль** (1879–1940), немецкий живописец и график 273

**Клингер Макс** (1857–1920), немецкий живописец, офортист, теоретик искусства 222

**Клитий** (VI в. до н.э.), греческий вазописец 36

**Клуше Густав Густавович** (1895–1944), латыш, работал в России. Плакатист, художник книги 308

**Клуэ Жан** (XVI в.), французский живописец и рисовальщик 138

**Клуэ Франсуа** (ок. 1522–1572), сын предыдущего, живописец и рисовальщик 138

**Кобергер Антон** (ок. 1445–1513), немецкий типограф, издатель, книготорговец 160

**Козлишский Владимир Иванович** (1891–1969), русский график, плакатист, иллюстратор, карикатурист, театральный художник 307

**Кок Иеронимус** (ок. 1510–1570), нидерландский художник, издатель гравюр 150, 151, 178

**Коллекотт Рандолф** (1846–1886), английский детский иллюстратор 245

**Кольманн Кете** (1867–1945), немецкий график и скульптор 210, 272, 307

**Конашевич Владимир Михайлович** (1888–1963), русский график, иллюстратор, мастер детской книги 298, 299

**Коро Камилл** (1796–1875), французский живописец 219, 220, 251

**Корт Корнелис** (1533–1578), нидерландский гравер, репродукционист 178

**Кравченко Алексей Ильич** (1889–1940), русский гравер, иллюстратор, художник книги и живописец 287

**Кранах-старший Лукас** (1472–1553), немецкий живописец и гравер 144

**Крейш Уолтер** (1845–1915), английский график, иллюстратор, мастер детской книги 245, 262

**Крукшенк Джордж** (1792–1878), английский иллюстратор и карикатурист 231

**Кузьма** (XIV в.), русский книгописец 58

**Кузьмин Николай Васильевич** (1890–1987), русский график, иллюстратор 279, 296

**Купреянов Николай Николаевич** (1894–1933), русский график, гравер, иллюстратор 278, 279, 307

**Кушнарев Иван Николаевич** (1827–1896), московский типограф и издатель 238

**Лансере Евгений Евгеньевич** (1875–1946), русский художник книги, иллюстратор и живописец 257, 267

**Ларонов Михаил Федорович** (1881–1964), русский живописец, мастер книги, театральный художник 282

**Ларссон Карл** (1853–1919), шведский художник, мастер детской книги 265

**Лебедев Владимир Васильевич** (1891–1967), русский художник детской книги, график, карикатурист, живописец 298, 299, 307

**Леблон Якоб Христоф** (1667–1741), немецкий гравер, изобретатель трехцветной печати 183

**Леонардо да Винчи** (1452–1519), итальянский художник и ученый, мастер рисунка 134, 135

**Либерман Макс** (1847–1935), немецкий живописец 12

**Лир Эдвард** (1812–1888), английский поэт и художник, мастер детской книги 244

**Лисицкий (Эль Лисицкий) Лазарь Маркович** (1890–1941), русский художник книги, архитектор, художник-конструктор 287, 288, 289, 290, 291, 306

**Лит Альфред** (нач. XX в.), английский плакатист 306

**Лука Лейденский** (1489/94–1533), нидерландский живописец и график 146, 150

- Маврина** (Лебедева) Татьяна Алексеевна (1902–1996), русский график, иллюстратор 279
- Мазерель** Франс (1889–1972), бельгийский ксилограф и живописец 274
- Майоль** Аристид (1861–1944), французский скульптор и график 268, 269
- Макингтон** Чарльз Ренье (1868–1928), английский архитектор и плакатист 256
- Малевич** Казимир Северинович (1878–1935), русский живописец и график 282, 287, 306, 307
- Мане** Эдуард (1832–1883), французский живописец и график 220, 269
- Мантенья** Андреа (1431–1506), итальянский живописец, рисовальщик, гравер 133, 147
- Мануцци** Альд старший (ок. 1450–1515), итальянский издатель и типограф, ученый-гуманист 165, 170
- Маринетти** Филиппе Томазо (1876–1942), итальянский писатель, экспериментировал с художественным набором 283
- Марк** Франц (1880–1916), немецкий живописец и график 272
- Мартина** Симоне (ок. 1285–1344), итальянский живописец 132
- Массен** (XX в.), французский художник книги 295
- Мастер** E.S. (XV в.), немецкий гравер 148
- Мастер** игральных карт (XV в.), немецкий гравер 148
- Матисс** Анри (1869–1954), французский живописец и график 269, 277
- Маяковский** Владимир Владимирович (1893–1930), русский поэт и художник 282, 283, 287, 288, 290, 306, 307, 309
- Мейсенбах** Георг (XIX в.), немецкий гравер, изобретатель автотипии 252
- Мейсонье** Жан Луи Эрнест (1815–1891), французский живописец и иллюстратор 230
- Меллан** Клод (1598–1688), французский гравер, портретист 179
- Мендес** Леопольдо (1902–1969), мексиканский гравер 279
- Менцель** Адольф (1815–1905), немецкий живописец и иллюстратор 233
- Мерриан** Мария-Сибилла (1647–1717), немецко-голландская художница, гравер, естествоиспытатель 195, 196
- Мефодий** (815–885), один из создателей славянской азбуки 104
- Месроп** Маштоц (361–440), создатель армянского алфавита 99, 100
- Микеланджело** Буонарроти (1475–1564), итальянский скульптор, живописец, рисовальщик 135, 136, 137, 146, 218
- Миллашевский** Владимир Алексеевич (1893–1976), русский график, иллюстратор 279, 296
- Милле** Жан Франсуа (1814–1875), французский живописец и график 219
- Миро** Хоан (1893–1983), испанский живописец 269
- Митрохин** Дмитрий Исидорович (1883–1973), русский график, художник книги, гравер 267, 298
- Момье** Анри (1805–1877), французский иллюстратор 228
- Моор** (Орлов) Дмитрий Стахивич (1883–1946), русский плакатист, иллюстратор, карикатурист 306
- Моранди** Джорджо (1890–1964), итальянский живописец и офортист 278
- Моретус** Балтазар (XVII в.), фламандский издатель и типограф 193
- Морисон** Стенли (1889–1967), английский издатель, теоретик полиграфического искусства 291, 292
- Моро** Жан Мишель младший (1741–1814), французский иллюстратор и рисовальщик 180, 181, 199
- Моррис** Уильям (1834–1896), английский писатель, художник, теоретик и практик прикладного и книжного искусства, издатель и типограф 245, 258, 259, 260, 261, 262, 266, 276, 291, 304
- Мохой-Надь** Ласло (1895–1946) венгерский художник и фотограф 291
- Мстиславцев** Петр Тимофеевич (XVI в.), русский печатник 177
- Мунк** Эдвард (1863–1944), норвежский живописец и график 222, 223, 271
- Муха** Альфонс (1860–1938), чех, работал во Франции, плакатист 257
- Мьюбридж** Эдвард (1830–1904), англо-американский фотограф 249
- Мюльгаут** Лев Ричардович (1899–1986), русский ксилограф 286

- Надар** (Гаспар Феликс Турнашон) (1820–1910), французский фотограф 247, 248
- Нантейль Робер** (1623(?)–1678), французский гравёр 179
- Нантейль Селестен-Франсуа** (1813–1873), французский график, иллюстратор 228, 229, 254
- Никколи Никколо** (1364–1437), итальянский гуманист и каллиграф 90
- Нольде Эмиль** (1867–1956), немецкий живописец и график 279
- Овербек Иоганн Фридрих** (1789–1869), немецкий живописец и рисовальщик 211
- Орловский Александр Осипович** (1777–1832), русский живописец и график 214
- Остроумова-Лебедева Анна Петровна** (1871–1955), русский график 224
- Пальма младший, Джованни** (1544–1628), итальянский живописец и график 148
- Папильон Жан-Мишель** (1698–1776), французский ксилограф 201
- Париджаннино (Франческо Маццола)** (1503–1540), итальянский живописец, рисовальщик, офортист 147, 148
- Пастернак Леонид Осипович** (1862–1952), русский живописец, рисовальщик, иллюстратор 265
- Персье Шарль** (1764–1838), французский архитектор, иллюстратор 228
- Пехштейн Макс** (1881–1955), немецкий живописец и график 272
- Пизанелло Антонио** (1395(?)–1455), итальянский живописец и рисовальщик 132
- Пикассо Пабло Руис** (1881–1973), французский живописец и график 269, 277, 278
- Пиков Михаил Иванович** (1903–1973), русский ксилограф 286
- Пименов Юрий Иванович** (1903–1977), русский живописец, художник театра и кино, график, плакатист 310
- Пиранези Джованни Баттиста** (1720–1778), итальянский архитектор и офортист 189, 190, 208, 277
- Писсаро Камиль** (1830–1903), французский живописец и офортист 219
- Пиццак Саркис** (XIV в.), армянский (киликский) миниатюрист 55
- Плантен Кристоф** (1514–1589), фламандский типограф и издатель 168, 193, 194
- Поллайоло Антонио** (ок.1432–1498), итальянский живописец и гравёр 133, 147
- Пфистер Альбрехт** (XV в.), немецкий печатник и издатель 157
- Пфорр Франц** (1788–1812), немецкий живописец и рисовальщик 211
- Радлов Николай Эрнестович** (1889–1942), русский график, иллюстратор, карикатурист, критик 11
- Раймонди Маркантонио** (1470/80–1527/3), итальянский гравёр-репродукционист 145, 146
- Ратдольт Эрхард** (1447–1516), немецкий печатник и издатель 167
- Рафаэль** (1483–1520), итальянский живописец и рисовальщик 135, 146, 147
- Раффе Огюст** (1804–1860), французский живописец и литограф 216
- Ревильон Жорж** (1802–1859), словолитчик, работал в Петербурге 235
- Редон Одилон** (1840–1916), французский живописец и литограф 222
- Рейландер Оскар** (1813–1875), шведский фотограф 248
- Рембрандт Харменс ван Рейн** (1606–1669), голландский живописец и офортист 185, 186, 187, 188, 208
- Ренуар Огюст** (1841–1919), французский живописец, литограф, офортист 220, 250
- Репин Илья Ефимович** (1844–1930), русский живописец и рисовальщик 223, 265
- Рихель Бернгард** (XV в.), швейцарский издатель 157
- Рихтер Людвиг** (1803–1884), немецкий живописец и иллюстратор 233
- Робинсон Генри Пич** (1830–1901), английский фотограф 248
- Роден Огюст** (1840–1917), французский скульптор 269
- Родченко Александр Михайлович** (1891–1956), русский художник книги, плакатист, фотограф 289, 290, 309
- Розанова Ольга Владимировна** (1886–1918), русский живописец и художник книги 282
- Роймах Эрхард** (XV в.), голландско-немецкий художник и иллюстратор 162

- Ропс** Фелисьен (1833–1898), бельгийский график 222
- Роуландсон** (1756–1827), английский карикатурист и иллюстратор 217
- Рубенс** Питер Пауль (1577–1640), фламандский живописец, рисовальщик, художник книги 178, 179, 182, 193
- Рублев** Андрей (ок. 1360/70–ок. 1430), русский иконописец 107
- Рудер** Эмиль (1914–1970), швейцарский дизайнер книги 293, 294
- Руо** Жорж (1871–1958), французский живописец и гравер 269
- Руш** Адольф (XV в.), немецкий издатель и печатник 163
- Савва** поп (XIV в.), русский книгописец 57
- Сегерс** Геркулес (1589/90–до 1639), голландский живописец и офортист 188
- Сегонзак** Андре Дюнуайе де (1884–1974), французский живописец, гравер, иллюстратор 278
- Сеймур** Роберт (1800–1836), английский иллюстратор 230
- Семен (Рене-Семен)** Август Иванович (1783–1862), русский типограф и издатель 226
- Сент-Обен** Габриель Жак де (1724–1780), французский рисовальщик и гравер 181
- Сенькин** Сергей Яковлевич (1894–?), русский плакатист, мастер фотомонтажа 308
- Сера** Жорж (1859–1891), французский живописец и рисовальщик 222
- Серов** Валентин Александрович (1865–1911), русский живописец и рисовальщик 223, 224, 265
- Скорина** Франциск (до 1490 — не позднее 1551), белорусский первопечатник 177
- Скьявоне** Андреа (1510/15–1563), итальянский живописец и офортист 148
- Сомов** Константин Андреевич (1869–1939), русский живописец и график 257, 267
- Спинелли** Парри (ок. 1387–1453), итальянский живописец и рисовальщик 132
- Стенберг** Владимир Августович (1899–1982) и Георгий Августович (1900–1933), русские плакатисты, художники театра 309
- Стейнлен** Александр Теофиль (1859–1923), французский график, литограф, плакатист 219
- Степанова** Варвара Федоровна (1894–1958), русский художник книги 289, 290, 309
- Суриков** Василий Иванович (1848–1916), русский живописец 265
- Тальбот** Генри Фокс (1800–1877), английский фотограф, изобретатель позитивно-негативного процесса 251
- Теккерей** Вильям-Мейкипс (1811–1863), английский писатель и иллюстратор 231
- Телингатер** Соломон Бенедиктович (1903–1969), русский иллюстратор, художник книги 289
- Тимм** Василий Федорович (1820–1895), русский иллюстратор 232, 249
- Тондзе** Ираклий Моисеевич (1902–?), грузинский живописец, иллюстратор, плакатист 306
- Толстой** Федор Петрович (1783–1873), русский график и медальер 203
- Торос** Рослин (XIII в.), армянский (киликийский) миниатюрист 101
- Траверсари** Амброджо (1386–1439), итальянский гуманист и каллиграф 90
- Тулуз-Лотрек** Анри де (1864–1901), французский живописец, график, плакатист 221, 250, 255, 256
- Тьеполо** Джованни Баттиста (1696–1770), итальянский живописец и офортист 189, 208
- Уистлер** Джеймс Эббот Мак Нейл (1834–1903), американско-английский живописец и офортист 219, 220
- Унгер** Иоганн Фридрих (1753–1804), немецкий типограф, издатель, художник шрифта 204, 205
- Фаворский** Владимир Андреевич (1886–1964), русский график, ксилограф, теоретик искусства 281, 285, 286, 287, 290
- Фалилеев** Вадим Дмитриевич (1879–1948), русский гравер 277
- Федоров** Иван (ок. 1510–1583), основатель книгопечатания в России и на Украине 127



**Федотов Павел Андреевич** (1815–1852), русский живописец и рисовальщик 223

**Фентон Роджер** (XIX в.), английский фотограф 249

**Физ** (Браун Хеблот Найт) (1815–1882), английский иллюстратор 230

**Филонов Павел Николаевич** (1883–1941), русский живописец, художник книги 282

**Флакسمан Джон** (1755–1826), английский скульптор и иллюстратор 203

**Форен Жан Луи** (1852–1931), французский график и иллюстратор 219, 220

**Фрагонар Жан Оноре** (1732–1806), французский живописец и иллюстратор 199

**Фрит Френсис** (XIX в.), английский фотограф 249

**Фуст Иоганн** (XV в.), немецкий печатник 166

**Хаджи Ядгар** (XVII в.), бухарский каллиграф 115, 116

**Хартфильд Джон** (1891–1968), немецкий мастер фотомонтажа, художник книги, плакатист 308

**Хеккель Эрих** (1883–1970), немецкий живописец и график 272

**Хилл Дэвид Октавиус** (XIX в.), английский фотограф 247

**Хогарт Уильям** (1697–1764), английский живописец и гравер 180, 181, 217

**Ходовещкий Даниель Николаус** (1726–1801), немецкий график, иллюстратор 199

**Хоффман Генрих** (1809–1894), немецкий врач, художник-дилетант и поэт, автор детских книг 244

**Хоффман Иозеф** (1870–1956), австрийский архитектор и плакатист 256

**Цай-Лунь** (II в.), китайский изобретатель бумаги 41

**Цилле Генрих** (1858–1929), немецкий график, карикатурист 275

**Цорн Андерс Леонид** (1860–1920), шведский живописец и офортист 222

**Чекрыгин Василий Николаевич** (1897–1922), русский рисовальщик и живописец 10, 276

**Чехонин Сергей Васильевич** (1878–1937), русский график, художник книги, прикладник 267, 298

**Чихольд Ян** (1902–1974), немецкий художник-полиграфист 290, 296

**Шагал Марк Захарович** (1887–1985), русский живописец, график, иллюстратор 269, 275, 276

**Шарле Никола-Туссен** (1792–1845), французский график, литограф 216

**Швиндт Мориц фон** (1804–1871), немецкий живописец и иллюстратор 233

**Швигтерс Курт** (1887–1948), немецкий художник 283

**Шере Жюль** (1836–1933), французский плакатист 255

**Шеффер Петр** (XV в.), немецкий печатник 153, 166

**Шинкин Иван Иванович** (1832–1898), русский живописец и офортист 223

**Шмаринов Дементий Алексеевич** (1907–1999), русский иллюстратор 297

**Швиндт-Ротлуф Карл** (1884–1976), немецкий живописец и гравер 272, 273

**Шонгауэр Мартин** (ок. 1450–1491), немецкий живописец и гравер 148

**Эванс Эдмунд** (XIX в.), английский ксилограф-репродукционист и издатель 244

**Эйк Ян ван** (ок. 1390–1441), нидерландский живописец и рисовальщик 137

**Экман Отто** (1865–1902), немецкий художник-декоратор, мастер шрифта 263

**Эльзевиры** (XVII в.), семья голландских издателей 195, 197, 198

**Энгр Жан Огюст Доминик** (1780–1867), французский живописец и рисовальщик 211, 212, 213, 214

**Энсор Джемс** (1860–1949), бельгийский живописец и офортист 222, 223

**Этсенн** (XIV–XVII вв.), семья парижских и женеvских издателей 166

**Юэ Кэ** (Эпоха сун), китайский поэт и каллиграф 121

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Искусство книги и искусство графики .....	3
---	---

## Часть первая. Древняя книга-свиток

Глава 1. Книга в Древнем Египте .....	15
Глава 2. Античная книга .....	24
Глава 3. Древняя книга Китая и Индии .....	38

## Часть вторая. Средневековый рукописный кодекс

Глава 1. Общие черты европейской средневековой книги .....	49
Глава 2. Начала христианской рукописной книги .....	64
Глава 3. Эволюция христианской средневековой книги .....	72
Глава 4. Византийская книга и ее традиции .....	93
Глава 5. Искусство книги народов Востока .....	113

## Часть третья. Графика и печатная книга Нового и Новейшего времени

Глава 1. Начало европейской графики .....	129
Глава 2. Начало книгопечатания в Европе .....	151
Глава 3. Ренессансная традиция в печатной книге XV–XVI веков .....	162
Глава 4. Золотой век гравюры на металле .....	178
Глава 5. Искусство книги в классическую эпоху (XVII– начало XIX века) .....	191
Глава 6. Графика конца XVIII–XIX веков .....	208
Глава 7. Книги XIX века .....	224
Глава 8. Фотография, фотомеханика, книга .....	246
Глава 9. Рождение плаката .....	253
Глава 10. Эпоха красивой книги .....	258
Глава 11. Станковая графика XX века .....	270
Глава 12. Книга XX века .....	282
Глава 13. Функциональная графика XX века .....	305

Указатель имен художников, переписчиков, издателей и типографов .....	311
--	-----

*Учебное пособие*

**Юрий Яковлевич Герчук**

## **ИСТОРИЯ ГРАФИКИ И ИСКУССТВА КНИГИ**

Ведущий редактор Л.Н. Шипова  
Корректор А.А. Барнинова, Л.Г. Изосимова  
Художник Е.Ю. Герчук  
Компьютерная верстка С.А. Артемьевой

ИД № 00287 от 14.10.99  
Подписано к печати 17.12.99. Формат 60х90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20  
Тираж 5000 экз. Заказ № 3.

Издательство «Аспект Пресс»  
111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.  
e-mail: Aspect.Press@relcom.ru  
Тел. 309-11-66, 309-36-00

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных  
диапозитивов в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».  
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

