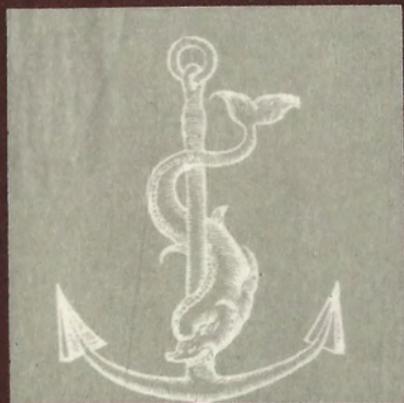


0021
Ж 19.

Кузнецов

Фактура
как элемент
книжного искусства

Библиотека
оформителя
книги



Библиотека
оформителя
книги

Э.Д. Кузнецов

Фактура
как элемент
книжного искусства

002
К89

scan = ???
red. = waleriy
= 2019 =

Общественная редколлегия серии
«Библиотека оформителя книги»:

Е. Б. Адамов

В. Я. Быкова

И. С. Жихарев

А. Ф. Серебряков

К $\frac{61002-118}{002(01)-79}$ БЗ-25-25-79 4903040000

© Издательство «Книга», 1979

Фактура в жизни и в искусстве	9
Понятие фактуры	9
Фактура в пространственных искусствах	14
Фактура в графике.	
«Нематериальная» фактура	19
Книжные фактуры	25
Фактуры «материальные»	25
Фактуры «нематериальные»	35
«Теневые» фактуры	46
Ансамбль фактур	55
Взаимодействие фактур друг с другом	55
Фактура в структуре книги	60
Принцип соответствия и принцип контраста	65
Эволюция книжных фактур	80
Материалы	81
Обработка материалов	85
Перспективы	90
Литература	94
Перечень иллюстраций	95

Всему свое время. Лет пятнадцать, а то и десять тому назад вряд ли кто-нибудь стал бы писать о фактуре. Не то было интересно, не то казалось, да и на самом деле было важным.

Динамичность, лаконизм и плоскостность стали тремя китами нового стиля, знаменем «штурма и натиска» в пространственных искусствах. Все лишнее сдиралось со стен, убиралось с живописных холстов, книжных страниц, театральных подмостков. Чистые плоскости, ровные поверхности, четкие объемы, ясные соотношения. Детализовка упразднялась, украшения предавались анафеме. Словом «богатый» пугали, наперебой повторяя древнее изречение о ком-то, кто сделал богато, потому что не мог сделать красиво. Фактуре места как-то не находилось, она и была и не была. Конечно, и эти годы не проходили впустую для дальнейшего освоения фактуры, и им можно поставить в заслугу реабилитацию «правды материала» — материала подлинного, не скрываемого, не имитируемого. Но все-таки то новое и ценное, что пришло в искусство начала 60-х годов, относилось главным образом к сфере композиционной (иное дело, что и композиционные завоевания тех лет сейчас для нас — пройденный этап). И наша книга в композиционном отношении развилась необычайно. В то же время ее фактурные возможности дремали. Господствовал культ штрихового рисунка, по мнению многих (и автор этих строк был в их числе), наиболее

технологичного, а значит, лучше всего отвечающего сакраментальному требованию книжности. В книжной графике торжествовала линия, проведенная пером, и сплошная плашка, заливка — ее идеально-ровная, чисто запечатанная поверхность обладала, конечно, своими фактурными качествами, но они не подразумевались замыслом художника; молчаливо предполагалось, что и зритель останется к ним безучастен. Если бы чудом удалось обойтись вообще без фактуры — обошлись бы: с нею мирились как с неизбежностью. Тоновое, растровое изображение было не в чести, в нем находили нечто сомнительное, не «книжное». В наборе возобновилась былая мода на рубленые шрифты — сильные, мужественные, но монотонные и бедные. Одного гарнитурный набор завоевывал популярность, рисованный шрифт почитался анахронизмом.

Наверно, существует некая объективная закономерность в той последовательности, с которой каждый этап развития искусства ставит и разрешает новые задачи. Сейчас начинают выдвигаться на первый план проблемы фактуры, и последние несколько лет в искусстве идут под знаменем все более серьезного освоения ее выразительных возможностей.

Культ штрихового рисунка ушел, как пришел. Самые как будто «некнижные» техники (карандаш, офорт, даже живопись) опять пошли в ход; в них привлекает естественность и непредугаданность фак-

туры, ее рукотворность — ради них согласны на потери при воспроизведении. Снова явилось слово «станковизм», переставшее быть бранным. Растровый отпечаток вдруг обнаружил свою собственную привлекательность, не замечаемую ранее. Одногоарнитурный набор уже не кажется идеальным. Симпатии перешли от рубленых шрифтов к антиквенным, а среди них даже к классицистической антикве: прежде в ней видели вычурную старомодность, теперь — живописность. Опять воспрянул рисованный шрифт, особенно в наиболее свободных его формах.

Это значит, что пора писать о фактуре или хотя бы только о фактуре в книге.

Автор искренне благодарит В. Быкову, Е. Адамова и Ю. Герчука, взявших на себя труд познакомиться с его работой и высказавших ряд ценных замечаний, пожеланий и рекомендаций, которыми автор постарался воспользоваться.

Понятие фактуры

Понятие фактуры имеет многообразные значения, совпадающие друг с другом только отчасти — когда больше, когда меньше. В самом распространенном понимании фактура — это одно из тех коренных свойств предметного мира, которое, наряду с формой, цветом, размерами, помогает нам ориентироваться в окружающем. Фактура — характер поверхности предмета, а характер этот определяется свойствами материала, из которого предмет состоит, и способом его обработки.

Одна фактура у деревянной доски, другая у каменной плиты. Но и у дерева, грубо обтесанного топором, поверхность будет иной, чем у обструганного ножом или отделанного рубанком: каждый из этих способов обработки одного и того же материала создает свою характерную поверхность. Природа тоже обрабатывает материал по-разному; у камня, источенного ветром, одна поверхность, у камня, источенного водой,— другая.

Нет предметов без какой бы то ни было фактуры. Она может быть слабо выраженной, приглушенной, неприметной, а может быть и острохарактерной, кричащей о себе, но она всегда есть, коль скоро речь идет о материальном предмете. Предмет без фактуры — такая же абстракция, как «чистое» геометрическое тело: природе неведомы «кубы вообще» или «треугольники вообще». Нет и фактуры без предмета. И если мы еще в состоянии вообразить абстрактный, вне определенного носителя, цвет, то фактуру вне конкретного материала, вне конкретного предмета представить себе немислимо.

Характер поверхности мы воспринимаем обычно зрительно — по тому, как она отражает и поглощает свет, но часто и осязательно — проводя рукой по предмету. Точнее было бы сказать — зрительно-осязательно, потому что в наше зрительное восприятие невольно и неосознанно, но настойчиво включается и мысленное ощупывание предмета: мы словно проводим по нему взглядом, соединяя свое восприятие с имеющимся у нас осязательным опытом от встреч с чем-то подобным. В этом нет ничего удивительного. Правда, цвет мы воспринимаем только зрением, но оценивая форму, мы тоже, по большей части неосознанно, совершаем мысленное движение по предмету и вокруг него и дополняем образ, запечатлевающийся на сетчатке нашего глаза, этим воображаемым движением.

В житейском обиходе мы склонны пренебрегать фактурными особенностями: желая дать представление о предмете, в первую очередь говорим о его форме, размере, цвете, а о фактуре не вспоминаем вовсе или только в последнюю очередь, когда остальные свойства сравниваемых предметов слишком близки, даже совпадают и без характеристики их фактуры не обойтись.

Пластинка черного лака и кусок черного бархата, растеленного рядом, одинаково черны и плоски, но разницу между ними мы воспринимаем без труда — без раздумий, сопоставлений, анализа. Разница в фактуре: глаз безошибочно отличает гладкую блестящую поверхность от матовой, мягкой, пушистой. Рядом можно разлить жидкую смолу, положить кусок черной бумаги, или черной клеенки, или гладкого черного меха, или черного шелка, или черной кожи, или черного эбонита, или ровно рассыпать толченый уголь — во всех этих случаях (да и во множестве других — на усмотрение читателя) мы распознаем материалы главным образом по их фактурам. Одни будут отличаться очень сильно, другие будут походить друг на друга, отличаясь лишь незначительно.

Фактурные особенности с большим трудом и не до конца поддаются анализу и словесному описанию. Если

можно кое-как отделить бархат от лака словами «блестящий, гладкий» и «мягкий, пушистый», то легко ли осознать и выразить разницу между бархатом, велюром, замшей? Тут понадобились бы образные сравнения, метафоры, уподобления. Любопытно и существенно то, что, желая охарактеризовать фактуру предмета, мы склонны говорить не только о самом предмете, но и о своих ощущениях от него.

Вероятно, особенности всякой поверхности можно было бы охарактеризовать языком точных наук — исследовав ее микро- и макрорельеф, механические и оптические свойства и т. п., но такая характеристика, вполне корректная научно, ничего или ничтожно мало сказала бы нам (да и то при развитом воображении) о конкретном восприятии этой поверхности. Насколько точнее можно определить форму или размеры предмета; даже цвет поддается точному измерению.

Уже это свидетельствует о том, что понятие фактуры не может быть исчерпано одними объективными свойствами самого предмета — оно включает в себя и наше восприятие; что восприятие фактуры обращено по преимуществу к чувственно-эмоциональным, а не рациональным сторонам сознания; что, наконец, эмоции эти имеют характер нечеткий, расплывчатый, чрезвычайно субъективный, хотя и очень устойчивый (раз столкнувшись с каким-либо материалом, мы сохраняем в себе прочное ощущение от его поверхности и легко воскрешаем это ощущение в себе).

Человек слишком давно стал воспринимать неисчислимое разнообразие окружающих его фактур, чтобы не проникнуться их выразительностью и не попытаться использовать ее. В прекрасной книге В. Маркова «Фактура» [4] (она и поныне единственная на эту тему в отечественной литературе) приводится немало примеров стихийного использования фактуры у народов, стоящих на низких ступенях цивилизации. Человек заметил разнообразие фактур, обратил внимание на их неповторимость. Дальше явилось восхищение, любование ими, затем — желание сохранить их при себе, использовать

для украшения своего тела и своего жилища, сопоставить с другими, выявив резче характерность каждой; наконец, появилось желание создать и новую фактуру. Так из чисто созерцательного отношения выработалось отношение действенное, созидательное, творческое.

Нет сомнения, в природе фактуры заложены эстетические потенции, потенции выразительности. Фактура, как и цвет, может быть приятной и неприятной, радующей и отталкивающей. В эпитетах, нагромождением которых мы неуклюже пытаемся передать особенности той или иной фактуры, нередко сами собой проскальзывают оттенки эмоционального или близкого к эмоциональному отношения. Мы говорим про фактуру: «корявая», «колючая», «мягкая», «жесткая», «нежная», «монотонная», «беспокойная» и т. п. Мы дерзаем открывать в фактуре ситца простодушность, а в фактуре парчи — торжественное великолепие. Правда, такие случаи редки, всегда связаны с конкретной ситуацией, да и не могут быть распространенными: как правило, фактура сопротивляется попыткам ассоциативно-символического истолкования, и не в том, очевидно, главный смысл ее существования в искусстве.

Есть и другое, расширительное понимание фактуры, имеющее скорее образный, метафорический характер, но по-своему интересное. Здесь уже под фактурой подразумевается не характер воспринимаемой нами материальной поверхности, но совокупность, некое целостное единство каких-то отчетливо выраженных, легко воспринимаемых свойств — свойств может быть и внешних, даже поверхностных, но органически связанных со свойствами внутренними, коренными, содержательными: внешность, но внешность небезразличная к сущности и способная на эту сущность намекнуть, адресуясь не столько к разуму, рассудку, сколько к непосредственности восприятия и интуитивным ассоциациям.

В этом смысле своей фактурой обладают не только поверхности предметов, но и люди, и города, и страны, и исторические эпохи. Своя «фактура» была у старой Москвы, отличающей ее от Петербурга или Нижнего

Новгорода. А «фактура» Одессы! В Ленинграде есть улицы, дома с пушкинской «фактурой», есть с «фактурой» Достоевского или Блока. Своя «фактура» была у недоброй памяти времени царствования Николая I, своя — у Павла I. Тут в понятие «фактуры» включаются не только особенности архитектурных стилей, но и черты бытового уклада, социальной психологии, общественного самосознания и еще многое, многое другое, составляющее в своем экстракте аромат времени. Фактура — это характерность, неповторимость, индивидуальность. Все люди разные, все непохожи друг на друга, но у некоторых индивидуальность стерта, у других — отчетлива; некоторые города на одно лицо («маленькие города» в Соединенных Штатах Америки), некоторые периоды истории не вызывают в нашем сознании ярких ассоциаций.

Наконец, более того: своей фактурой могут обладать не только отдельные предметы и явления, но и целые их специфические группы, общности. «Фактура» газетной полосы отличается от книжной или журнальной. А «фактура» объявлений в старых газетах? А «фактура» старой фотографии — тона «сепии», наклеенной на картон с позолоченным обрезом, с факсимиле фотографа, с виньетками? Рецензент фильма «Воскресение» поймал режиссера на неточности: внешность актера не соответствовала «фактуре», установившейся в том роде войск, чей мундир он носил; оказывается, своя «фактура» была у гусар, своя — у кирасир, своя — у кавалерийских улан.

Близко к этому еще одно употребление слова фактура, распространенное в обиходе художественной практики. Так называют совокупность специфических стилиевых признаков, обладающих хорошо выраженной характерностью, но аморфных — и в этом смысле противопоставляемых «композиции» как способу организации, соединения этих признаков в целостном художественном произведении. Такое противопоставление вряд ли удовлетворительно с точки зрения научной, но оно метко схватывает некоторые творческие моменты.

Подобные понимания фактуры, очень близкие друг другу, отличающиеся в оттенках, может быть и не всегда точны терминологически, но они существуют и пока не заменены иными, а значит и пренебрегать ими не следует, тем более что к оформлению книги они имеют самое непосредственное отношение.

Рассуждая о фактуре, мы незаметно перешли от категорий простых, чисто материальных, связанных исключительно с физическим строением предмета, — к категориям сложным, отвлеченным. Это произошло не случайно. Как бы ни были разнообразны понимания фактуры, в них есть нечто общее. Это общее — переход от материального к духовному, органическая связь, открывающаяся между ними: материальное («физическая фактура») содержит в себе намек на духовное, обещание его, а духовное хранит память о материальном, оставленном позади. Эта связь, эта ниточка — в чувственной непосредственности восприятия, сохраняющейся по мере удаления от единичного конкретного предмета в область обобщений и отвлечений — к понятиям и категориям. Очевидно, в силу именно этой своей особенности фактура давно стала одной из основных составных частей художественного произведения: она образует самый первый, пусть поверхностный, но чрезвычайно важный слой общего восприятия, общего отношения, основу образа. Так происходит во всех видах искусства. В этой книге, посвященной вполне конкретной теме, будет говориться исключительно о фактуре как о свойстве, воспринимаемом зрительно-осознательно в пространственных искусствах, к которым принадлежит и искусство книги.

Фактура в пространственных искусствах

Термин «пространственные искусства» не общепризнанный и не бесспорный, однако иного, более убедительного пока нет, да и не в термине дело. Пространственные искусства — это живопись, скульптура, графика, дизайн, прикладное искусство, архитектура, сценография. При всей серьезности различий между ними и между

группами, в которые одни из них могут быть объединены по тому или иному признаку, есть между ними и общее — единые закономерности формообразования, а, значит, и ряд фундаментальных элементов художественной формы: плоскость, объем, пространство, цвет, ритм, фактура. Пространственные искусства образуют сложную систему, все члены которой по-разному связаны друг с другом: с кем сильнее, с кем слабее — сильнее по одним признакам, слабее по другим. В каждом из таких признаков родства открывается какая-то существенная сторона данного вида искусства. Место книги (точнее — книжного искусства) в системе пространственных искусств — тема обширная. Ее подробный анализ был бы чрезвычайно полезен для создания цельной теории книжного искусства. Здесь этой темы, естественно, приходится касаться вскользь: лишь в той мере, в какой это помогает разобраться в вопросах книжной фактуры.

Понимание фактуры в пространственных искусствах, различаясь оттенками, принципиально едино: в его основе лежит восприятие поверхности материального предмета, каким является произведение искусства, будь то картина, гравюра, статуя, здание и прочее. Это понимание очень близко к тому, с которого был начат разговор о фактуре вообще, однако с существенной разницей: там речь шла об обиходном понимании фактуры, здесь — об эстетическом, которое лишь в исходном пункте совпадает с обиходным, перерастая его.

Фактура создает первоначальное, самое общее, интуитивное впечатление от произведения искусства. Это начальный момент перехода от материального к духовному. «Если вы внезапно встанете лицом к лицу с каким-нибудь художественным произведением, внезапно откроете глаза и тотчас отвернетесь, то в вашем сознании всегда останется некоторое количество впечатлений, часто суммарное, неотчетливое, но тем не менее достаточно характерное, которое позволит в будущем всегда это произведение узнать», — говорил о фактуре Н. Пунин [5, с. 18].

В. Марков назвал фактуру «шумом для глаз», и эту парадоксальную формулу повторяли за ним другие. Правда, она нуждается в некотором уточнении. В ней великолепно выражена стихийность происхождения множества компонентов-ощущений, как будто совершенно разнородных, но вкладывающихся в устойчиво-характерное целое: без труда мы отличаем шум моря, шум леса, шум городской улицы, шум железнодорожного вокзала, шум зрительного зала перед спектаклем и т. п. Каждый из этих шумов обладает своей узнаваемостью и своим собственным эмоционально-эстетическим подтекстом. Соединение звуков в нем как будто и в самом деле случайно, но результат не случаен, чуждые элементы (как паровозный свисток в шуме зрительного зала) либо гаснут, растворяются в нем, либо резко диссонируют, отделяясь от целого. Быть может, фактуру вернее было бы называть «звучание» прилагая слово «шум» только к фактурам природным, в которых ведущая и совершенно определенная закономерность проявляет себя стихийно через случайное, неправильное, неповторимое.

Фактура трудно поддается научному изучению и классификации. Н. Бурлюк еще шестьдесят пять лет тому назад предпринял попытку такой классификации, назвав ее «петрография живописи» (1, с. 102—110). Он разделил все поверхности на ровные и неровные; ровные, в свою очередь, на матовые и блестящие («сильно блестящие», «просто блестящие», «мало блестящие» или «мерцающие»), а самый блеск определив как «металлический», «стеклянный», «жирный», «перламутровый» или «шелковистый». Неровные же поверхности он разделил на «занозистые», «крючковатые», «землистые» и «раковистые». Наконец, он выделил и три типа структур поверхности: «зернистая», «волокнистая» и «слоистая». Деление это очень интересно, и пытливая наблюдательность автора в нем, несомненно, сказалась, но вряд ли мы вправе счесть его сколько-нибудь обоснованным научно, хотя сам Бурлюк уверенно назвал свою классификацию «единственно возможной» (!).

При всей удручающей неразработанности проблематики фактуры все-таки фактура живописная знакома нам немного лучше других. Больше того: как правило, наши представления о природе и возможностях фактуры основываются на представлениях именно о природе и возможностях фактуры живописной. Это объясняется и тем, что теоретическое осмысление живописи несколько обогнало осмысление других ее собратьев, и тем, что живописная фактура наиболее сложна по происхождению и богата по своим потенциям, а ее воздействие на зрителя наиболее очевидно.

В живописи фактура, как и цвет, создает один из первых общих слоев впечатлений — до того, как поймем идею произведения, как прочитаем его сюжет, как проникнемся его композиционным строем, даже до того, как мы вообще успеем разобраться, что именно изображено на картине. Это первое впечатление, неосознанное, не анализируемое, ложится в основу последующего общения с картиной, усвоения ее образного мира.

Живописную фактуру образует слой краски, положенной на поверхность холста (или доски, или картона) и обработанной определенным образом. Физические свойства самой краски играют тут существенную роль: масло, темпера, гуашь, акварель создают разную поверхность, своими особенностями определяют способ их обработки. Художники, сознательно стремившиеся к обогащению фактуры (кубисты), хорошо понимали это и изменяли состав красок, подмешивая в них песок, опилки, известь: добивались новых фактурных эффектов. Обработка краски при помощи такого простого инструмента, как кисть, способна пробудить к жизни великое множество разнообразных фактур — история живописи тому свидетель, а она еще не закончилась. Однако художникам подчас и этого не хватало, они работали шпателем, просто рукой (пальцем или ладонью), а иногда (как Ван Гог) выдавливали краску на холст прямо из тюбика, получая специфическую фактуру.

Небезразлична к фактуре живописи и поверхность загрунтованного холста или доски. Чаще всего ее влияние

оказывается опосредованным: более гладкая поверхность располагает к живописи более тонкой, а более грубая и резко выраженная — к живописи тяжелой и плотной. Впрочем, грунт иногда и сам просвечивает сквозь негустой слой краски, участвуя вместе с ним в формировании фактуры, а в некоторых произведениях участки грунта остаются вообще чистыми.

В прикладном искусстве фактура испытывает мощное воздействие функциональности произведения-предмета. Фактура помогает им пользоваться. Поверхность чашки — гладкая, твердая, не пористая, жидкость не впитывается в нее: из такой чашки удобно пить, ее удобно мыть. Вьетнамская деревянная чашка обработана слоями лака до такой гладкости и плотности, что рыхловатость, присущая древесине, оказывается забитой. Рукоять инструмента на некоторых участках гладкая, на некоторых — фактурно обработана, матовая, шершавая, чуть корявая — здесь она соприкоснется с рукой и не выскользнет. Эта шершавость, хорошо заметная, просигнализирует нам о том, как удобнее взять инструмент.

В архитектуре фактура тоже сильно зависит от функциональности: мы покрываем штукатуркой стены, а не пол и не крышу, обоями обклеиваем стены изнутри, а не снаружи. Все это слишком общепонятно. Но вот эстетическую, выразительную роль фактуры мы склонны здесь недооценивать. Скорее всего потому, что пространственные, структурные свойства слишком уж заметно преобладают в архитектуре над другими, даже над цветом. Но это больше объяснение, чем оправдание эстетической нечуткости. «Как цвет постройки (стен), как вид материала, поглощающего или отражающего свет, так и образование самой поверхности (она или «гладкая», или же «пористая», блестящая, как мрамор, или мертвая, как бетон или стенная штукатурка), — играет роль при создании возможности освещения извне и изнутри постройки... и тем самым... определяет множество зрительных видов, через которые проступает один и тот же пространственный образ постройки... Если... кто-либо в древнегреческом храме заменил бы

в целях экономии мраморные колонны бетонными..., тогда целое с архитектурной точки зрения подлежало бы явному изменению» [3, с. 219, 225].

Совершенно специфична роль фактуры в сценографии, которой приходится иметь дело с сочетаниями материалов подлинных и иллюзорных — имитируемых или просто обозначаемых, подчас крайне условно.

Фактура в графике. «Нематериальная» фактура

Нас, интересующихся существованием фактуры в книге, из пространственных искусств едва ли не более всего должна занимать графика *. Дело не только в том, что графика сплошь и рядом органично и широко входит в ансамбль книги, но и (главным образом) в том, что книга по происхождению своему — производное от графики и родство свое хранит прочно в самом своем существе — в плоскости бумажной страницы, на которую нанесено красящее вещество в виде множества черт, пятен, штрихов, точек и т. п., вступающих друг с другом в композиционную связь. Что такое строки букв, эти шеренги крохотных изображений, как не та же графика?

Но для того, чтобы подобраться к графике, нам пора развить и углубить наши первоначальные представления о фактуре в пространственных искусствах как о некоем выраженном рельефе поверхности — справедливые лишь в своей основе. Руководствуясь ими, можно было неполно судить о фактуре живописи или архитектуры. Для понимания графики они явно недостаточны.

В самом деле, произведения графики в большинстве своем не обладают рельефом, или во всяком случае та-

* Не рискуя углубляться в дебри невозможного здесь классификаторства по отношению к такому сложному конгломерату, как современная графика, мы термином «графика» будем традиционно объединять произведения, созданные преимущественно на бумаге, преимущественно черно-белые — рисунок и гравюра разного рода.

ким, который бы мог восприниматься нормальными человеческими органами чувств.

Безусловно, мы в состоянии отличить поверхность красочного слоя оттиска глубокой гравюры — офорта, акватинты, меццо-тинто, резцовой гравюры — от ровной матово-глянцевитой поверхности оттиска гравюры высокой — ксилографии, линогравюры. Однако при сравнении гравюр, исполненных в одной технике, — скажем, нескольких ксилографий, принадлежащих таким разным художникам, как В. Фаворский, Ф. Мазерель, Д. Штеренберг, может показаться, что их фактуры как будто однородны, даже неотличимы, ибо каждая из них скла-

1—3. Заметное отличие фактур при одинаковых технике и материале

дывается из рыхловатой фактуры бумаги, поверх которой оттиснут слой краски одной и той же консистенции и одной и той же толщины. Между тем, в фактурном отношении эти произведения разнятся необычайно.

Все дело в том, что фактура (в эстетическом, а не в физически-бытовом понимании) — не просто поверхность, не нечто раз и навсегда данное, но именно воспринимаемые свойства поверхности. Понимание фактуры исключительно как реального рельефа грешит своего рода «физическим объективизмом». Подлинное понимание фактуры как эстетической категории немислимо вне учета объективных и субъективных условий восприятия. В первую очередь без учета масштаба: масштаба воспринимаемой поверхности и расстояния наблюдателя от нее; масштаба всей этой поверхности и ее воспринимаемой части; масштаба соотношения отдельных элементов, составляющих поверхность, друг с другом и со всей поверхностью.

Фактура протяженной и высокой кирпичной стены будет иной, чем фактура отдельного кирпича и одного из участков этой стены, образованного десятком-двумя кирпичей. Иной будет она на дальнем расстоянии, когда



вся стена обозрима сразу; иной — на более близком, когда зритель вынужден рассматривать ее по частям; совершенно иной — на совсем близкой дистанции. Две стены, сложенные из кирпичей разного размера и формы, будут обладать разной фактурой, и тем более стена из того же стандартного кирпича, но выложенная фигурно, будет фактурно отличаться от выложенной без затей. В старину практиковалась комбинированная кладка из камней и кирпича: здесь участки кирпичной кладки имеют иную фактуру, чем участки цельнокирпичной стены, и фактура их зависит от характера расположенных рядом участков камня.

«Не нужно путать фактуру с поверхностями. Фактура это есть тот шум, который мы получаем от картины, не только смотря или ощупывая ее поверхность, но и оценивая другие элементы, входящие в художественное произведение» [5, с. 20].

А если это так, то фактуру в состоянии образовать не только реально существующий рельеф поверхности, но и то впечатление рельефности, которое способна создать художественная форма и которое есть основа существования изобразительного искусства.

«Ошибочно было бы думать, что только материал, способ его обработки и сочетаний дает фактуру предмета. Если мы на чистой поверхности листа бумаги сделаем черту, то уже тем самым изменим фактуру, так как каждое пятно, черточка на пустой, гладкой поверхности есть еще и ее кажущаяся шероховатость — нарушение глади и тишины. Большое количество изображений на чистой поверхности дает другой «шум для глаза», нежели плоскость, на которую нанесено мало форм... Различно действуют на нас линия прямая, волнистая или ломаная. Контрасты светотени дают для глаза иной «шум», нежели безразличный полусвет или полутень» [4, с. 7], — писал В. Марков, назвавший это явление «нематериальной» фактурой.

Необходимо отрешиться от распространенных в быту и в быту вполне справедливых представлений о плоскостности и объемности. С обычной точки зрения, объемно,

рельефно только то, что имеет хотя бы минимальное третье измерение, кроме длины и ширины. С этой точки зрения поверхность бумажного листа всегда плоска, сколько бы мы ни наносили на нее пятен, штрихов и линий (разумеется, если мы будем делать это акварелью или тушью, или карандашом, а не масляной краской, положенной корпусным мазком).

Но это не так. Любое пятно или линия, нанесенные на бумагу, тотчас вступают в сложные отношения с белым полем — тишина нарушена. В зависимости от своих размеров и формы, от характера своих краев, то есть касания с белым, от формы, размера и расположения других пятен и линий — они образуют определенную пространственность и рельефность, не реальные, конечно, а иллюзорные, или, правильнее сказать, — художественные.

Пятно туши на бумаге в одних условиях может восприниматься как плотная темная масса, давящая на воздушное, разреженное пространство бумаги, а в других — как провал, дыра, зияющая пустота в плотной массивной белизне. В этом явлении — основа существования графики как самостоятельного специфического искусства*.

Вот почему линия, проведенная тушью, будет иметь иную фактуру, чем пятно, сделанное тушью на той же бумаге; линия, проведенная рейсфедером, будет давать иной «шум», чем проведенная пером; разная фактура будет у параллельной штриховки, скрещивающейся равномерно, и у штриховки беспорядочной, хаотической. Возвратившись к уже названным трем гравюрам на дереве и сравнив их друг с другом, мы отчетливо видим, что форма и расположение многочисленных черных пятен в них различны, образуют различные сочетания и создают ощущение определенного рельефа, в каждом

* Желающие познакомиться с ним серьезнее должны обратиться к известной статье В. Фаворского «О графике, как об основе книжного искусства» [8, с. 51—78].

из случаев обладающего своей характерностью — фактурой. Сделав некоторое усилие и мысленно представив себе те гравированные доски, с которых гравюры печатались, мы могли бы предположить, что фактура гравюры есть своеобразное отражение, прямое следствие того богатого или бедного рельефа, которым действительно обладают эти изрезанные вдоль и поперек пальмовые доски.

Это так, хотя и не совсем. Изображаемая гравюрой глубина не совпадает с глубиной рельефа доски (такое совпадение мог бы в какой-то мере представить специально исполненный по композиции гравюры скульптурный горельеф или хотя бы барельеф). С другой стороны, сложные пространственные построения, возникающие в гравюре, все-таки определены доской, и как бы ни усиливал художник глубинность и выпуклость изображения, она магически возвращает нас к поверхности оттиска, а от нее неизбежно к той плоскости доски, которая отпечаталась на листе. И как вся гравюра есть отпечаток доски, так и ее фактура — отпечаток, отражение фактуры доски, опосредованное печатью.

Все это объясняет нам понимание фактуры в графике, а от нее — и в книге. Мы вправе говорить о фактуре репродукции как о своеобразном отражении фактуры типографского клише, а о фактуре текстовой полосы как об отражении фактуры печатной шрифтовой формы.

Таким образом, фактура книги, собственно, складывается из двух взаимосвязанных, но не совпадающих компонентов: фактур «материальных» и «нематериальных». «Материальные» — это фактуры, образованные физической, вещной природой книги: «... Материал переплета, его цвет, фактура, толщина и упругость крышек; плотность, цвет и фактура бумаги; цвет (или цвета) типографской краски и способы ее нанесения на бумагу, создающие различную фактуру красочной поверхности... [2, с. 25].

Фактуры «нематериальные», пробужденные к жизни существованием на страницах книги шрифта, изображений, орнамента, формируются и воздействуют на нас по закономерностям графического искусства.

Разные по происхождению и характеру восприятия, они непрерывно взаимодействуют, образуя сложные системы — новые фактуры. Нематериальная фактура шрифта скрещивается с материальной фактурой типографской краски, положенной определенным способом, и бумаги с определенной поверхностью и т. п.

Фактуры «материальные»

Полиграфические материалы и способы их обработки следует рассматривать иначе, чем делает это традиционное полиграфическое материаловедение. Все чисто полиграфические свойства — механически-прочностные, капиллярно-гигроскопические, оптические, диэлектрические

и, наконец, обширнейший комплекс свойств печатных — к фактуре не имеют отношения, во всяком случае — прямого.

Однако и круг эстетических свойств материалов оказывается значительно шире свойств фактурных.

В первую очередь к ним относится цвет. Роль его в книге бывает очень серьезна, но это самостоятельная область, еще ждущая своего изучения. Не лишне, правда, заметить, что между цветом и фактурой существует тонкая взаимосвязь, подобная той, которая существует между вкусом и обонянием: цвет, безусловно, зависит от фактуры, и одна и та же краска по-разному звучит в разных поверхностях. Фактура же, в свою очередь, зависит от цвета — вот почему поверхность окрашенная приобретает фактуру более плотную, чем неокрашенная; особенно это относится к тонам неярким, глуховатым, обладающим своей собственной иллюзорной «плотностью».

Эстетический характер приобретают и такие физические свойства, как плотность и связанные с нею толщина и эластичность материалов. Давно уже определилась прямая зависимость между плотностью бумаги и форматом книги. Чем формат крупнее, тем плотнее должна быть бумага, иначе ей не хватит уровня упругости, она будет прогибаться в руках, терять свои плоскостные качества, «разваливаться». И обратно — чем мельче формат, тем тоньше и мягче должна быть бумага, потому что при малой площади страницы она представляется жесткой, грубой, инертной (как печально это несоответствие отзывается на многих наших малоформатных, а тем более миниатюрных изданиях). То же самое можно сказать и о толщине и эластичности переплетных материалов, которые нередко выступают как эстетические свойства, определяя характер восприятия переплета — грубовато неуклюжего, пухлого или жесткого, суховато отчеканенного.

И здесь нельзя не заметить тонкой взаимосвязи и взаимообусловленности между плотностью (а с нею и толщиной и эластичностью) и фактурой. Прежде всего, это

чисто физическая связь, рожденная общностью происхождения. Материал с тяжелой, грубой, сильной фактурой неизбежно должен быть плотнее, чтобы «держаться» эту фактуру. В самом деле, способна ли тонкая словарная бумага (плотностью до 40 г) обладать мощной фактурой ватмана? В состоянии ли толстые нити, из которых выткан переплетный дук, образовать фактуру сатина?

Но эта физическая взаимосвязь — только основа для связи более сложной, эстетической. В нашем восприятии фактуры «сильные» (точно так же, как материалы плотные) плохо соотносятся с малым форматом и небольшой толщиной книжного блока, а фактуры «слабые», как и материалы малой плотности, — с форматом крупным и с массивным книжным блоком. Смысл этого явления, очевидно, в гармонии соотношения масштабов. Вещно-материальная, предметная природа книги имеет еще одно следствие: большая часть фактур (речь идет, конечно, о «материальных») воспринимается не только зрительно, но и осязательно. Фактуру переплета мы ощущаем, беря книгу в руки, фактуру бумаги — перелистывая страницу. Эта особенность лишней раз подтверждает родство книги с прикладным искусством и противопоставляет ее живописи, фактуры которой мы воспринимаем только зрительно.

Надо заметить, что эстетический подход к материалам чужд распространенным представлениям о «лучших» и «худших» сортах. Представления эти, вполне справедливые технологически, требуют решительного пересмотра, коль скоро речь заходит об искусстве. С разными издержками этого предрассудка приходится сталкиваться не раз. Один из примеров: книга чисто текстовая или с иллюстрациями, собранными изолированно от текста, но при этом напечатанная целиком на мелованной бумаге. Оставив в стороне вполне очевидные экономические и гигиенические соображения (текст на мелованной бумаге читать более утомительно), приходится признать и эстетическую несостоятельность подобного решения. Его порок — несоответствие фактуры

бумаги функциональной задаче. Высокие печатные качества мелованной бумаги здесь оказываются бессмысленными, дисгармоническими, а желаемая торжественность компрометируется, она могла быть успешнее достигнута при печати на менее роскошной бумаге, но при более тактичной «режиссуре» макета.

С другой стороны, некоторые сорта бумаги, традиционно считающиеся «низкими», обладают неповторимыми фактурами, которые в определенной ситуации могут оказаться выразительными. Даже такие сорта, как газетная, билетная, упаковочная. Можно представить себе книгу, в которой текстовая вкладка, отпечатанная, скажем, на билетной бумаге и именно с тем низким качеством печати, которое на ней возможно, окажется важным компонентом книжного ансамбля.

В каталоге выставки «Петроградские Окна РОСТА» (Л., 1968; художник В. Цыганков) на вкладке из низкосортной упаковочной бумаги — грязно-серой, сильно засоренной, с вкраплениями щепок, волокон разного цвета — были воспроизведены четыре плаката при помощи штриховой цинкографии, подражающей трафаретной раскраске черного контура. Не соперничая с факсимильной репродукцией в точности передачи оригинала, эти воспроизведения тем не менее обладали собственным эффектом воздействия.

Толстая оберточная бумага (так называемая «крафт») не раз была использована и во внешнем и во внутреннем оформлении книги: ее сурово-грубоватая фактура помогала создать нужные ассоциации. Но возможности этой бумаги, очевидно, шире этих ассоциаций. Скажем, тиснение бронзой может превратить ее в неожиданный по эффектности переплетный материал.

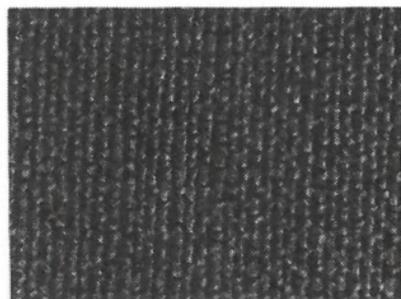
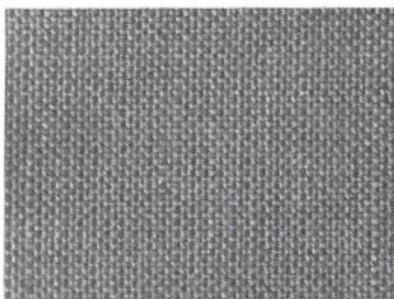
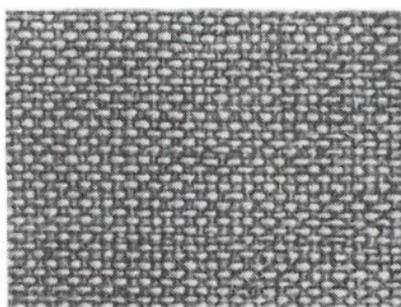
Именно с такой точки зрения и следует рассматривать книжные материалы, пытаясь охарактеризовать их фактурные возможности.

Современные переплетные материалы достаточно сильно отличаются друг от друга: штапель немислимо спутать с ледерином, коленкор с балакромом, «модерн» с «невским» и т. п. У каждого из этих материалов свой специ-

фический характер поверхности, определяемый «рисунком» рельефа и его выраженностью (рельеф сатина менее выражен, чем рельеф дука или рогожки). Отделка расширяет и умножает это разнообразие, но роль ее в разных случаях неодинакова.

В материалах, обладающих текстурой, строение которой тесно связано с их подлинной структурой, — как, например, в тканях, поверхность которых образована толщиной составляющих нитей и характерным рисунком их плетения, — дополнительная обработка лишь закрепляет или нюансирует эту уже сложившуюся поверхность. В ледерине же характер ткани-основы не оказывает заметного воздействия на фактуру, потому что ткань эта полностью перекрыта и с лицевой и с изнаночной стороны; здесь фактура создается как раз на заключительном этапе — при каландрировании через валы с тем или иным рисунком. Поэтому фактура ледерина устанавли-

4. Некоторые из современных переплетных материалов



ливается искусственно, в известной мере произвольно. Тем более это относится к новым материалам типа балакрона, чья фактура вовсе не зависит от особенностей исходного материала и может быть запроектирована в самом широком диапазоне, в зависимости от предрешенного замысла.

Способы обработки переплетных материалов еще слишком скудны (здесь имеются в виду не разного рода отделочные операции, связанные с изготовлением материала, а те, которым подвергается материал уже в типографии, в ходе изготовления конкретной книги, т. е. индивидуально). Как правило, они восходят к традиционному ручному тиснению при помощи всевозможных инструментов — филет, штриховок, роликов, штемпелей и штампов, бытовавших в старой книге. Сейчас разнообразие приемов, требовавшее ручной работы над индивидуальным переплетом свелось к тиснению с медного штампа — блинтом, фольгой или краской.

В каждом из этих случаев фактура участков, подвергшихся тиснению, меняется, сглаживается — что, собственно, и оправдывает бескрасочное тиснение. Но и тиснение цветом в разных случаях создает разную фактуру. Слой фольги гораздо плотнее, чем слой краски, и из-под него структура ткани проступает слабее, чем из-под краски, поэтому фактура возникает иная.

Трафаретная печать, к сожалению, еще мало распространенная, принципиально отличается от тиснения главным образом отсутствием специфической вдавленности, оставленной штампом, что для фактуры достаточно важно. Разные способы трафаретной печати дают несхожие результаты: краска то лежит тонким слоем, практически почти не возвышаясь над крышкой и сохраняя нетронутой проступающую структуру переплетного материала, то образует достаточно массивную пленку, обладающую своей собственной характерной поверхностью и заметным рельефом. В каждом случае возникают разные отношения между переплетом и нанесенным на него изображением, а значит и наше восприятие их хоть сколько-нибудь, да рознится.

На сильном различии между поверхностями, образуемыми при тех или иных способах обработки переплета, основаны оформительские приемы бескрасочного тиснения или тиснения «своим же» цветом (синим по синему, красным по красному и пр.). Вспоминается очень красивый переплет книги Н. Кузьмина «Штрих и слово» (Л., «Художник РСФСР», 1967; художник Б. Денисовский), где поверхность обтягивающей его белой бумаги была преобразена тиснением белой же фольгой с медного штампа. Декоративные и выразительные возможности этого приема далеко не освоены, а они богаче, чем принято думать. Можно представить себе переплет, обтянутый черной тканью, на который в хорошо продуманном соотношении друг с другом нанесены: бескрасочное тиснение, тиснение черной краской, тиснение черной фольгой, трафаретная печать черной же краской (а, может быть, еще и аппликация иным материалом черного цвета). Фактурное богатство подобного переплета достигало бы почти живописной выразительности. Приходится признать, что фактура современных переплетов значительно более вялая, инертная, чем старых, несмотря на то, что их изобразительная и шрифтовая экспрессивность возросла необычайно в сравнении с довольно скромными и по большей части никак не индивидуализированными (а часто попросту типовыми) решениями старых переплетов.

Дело даже не только в том, что некоторые способы обработки переплета почти или вовсе перевелись у нас (а среди них и конгрев, и аппликация, и многое другое), но и в том, что ослабли некоторые традиции использования штампа. Художники делают эскизы и оригиналы точно так же, как делали для штрихового клише при оформлении бумажной обложки: для них и переплетная крышка и лист обложечной бумаги — одинаково нейтральный прямоугольник, который как-то надо заполнить. Это проявляется, между прочим, в склонности к оперированию крупными кусками цвета, что в общем противоречит существу штампа и превращает тиснение в некий вариант сильно огрубленной печати.

Тиснение на старых переплетах, как бы богато и изощренно оно ни бывало, всегда оперировало комбинациями линий, штрихов, т. е. малыми площадями соприкосновения штампа с переплетом. Эта особенность сформировалась сама собою. Ручной труд дисциплинировал мастера, воспитывая в нем ощущение специфики его работы и ее целесообразности. Современное разделение труда в полиграфии, оторвавшее художника от технологии, внушило ему ложное сознание вседозволенности, тем более, что современные прессы и в самом деле могут нанести любое изображение на переплетную крышку. Между тем всякое художественное творчество неизменно включает в себя мудрое самоограничение — ту познанную необходимость, которая отличает подлинную свободу от субъективистского произвола.

Офсетная печать по ткани, распространившаяся в последнее время, совершенно не изменяет структуры поверхности, и если мы можем говорить о каком-либо ее фактурном эффекте, так только о том, который возникает от взаимодействия «материальной» фактуры с «нематериальной» — изображения.

На фактуру внешнего оформления (если говорить об обложках, суперобложках и бумажных переплетах) влияют и некоторые дополнительные способы обработки бумаги — лакировка и нанесение полимерной пленки. Их результаты заметно отличаются друг от друга. Лакировка не столько перестраивает фактуру бумаги, сколько дополняет, обогащает ее: слой лака достаточно тонок, лак впитывается в поры, обволакивает структуру бумаги, лишь в незначительной степени сглаживая ее, — разумеется, в зависимости от большей или меньшей выраженности этой структуры. При нанесении же пленки строение бумаги полностью перекрывается слоем, безразличным к нему, и фактуру формирует уже этот безразличный гладкий слой. Вот почему такая репродукция с полимерным покрытием всегда выглядит немного безжизненное, механичнее, чем лакированная. Вместе с тем структура бумаги и здесь не погребена безнадежно: она хорошо, практически без искажений, видна сквозь

пленку, а значит, участвует в сложении новой фактуры, хотя и не так активно, как в лакированной поверхности. Значительно осложнить такую фактуру может входящая в употребление дополнительная фактурная обработка самого слоя пленки при ее припрессовке к бумаге.

Широкое разнообразие фактур обнаруживается и внутри книги. Прежде всего это относится к бумаге — тому основному материалу, из которого строится книга. Сорта ее настолько многолики, что не могут не вызывать различных ощущений. Нетрудно восстановить мысленно подобные ощущения и оценить, как по-разному складывается облик книги в зависимости от того, напечатана ли она на мелованной бумаге, офсетной, газетной, тифдручной или типографской разных номеров.

Фактура бумаги, зависящая от многого — от исходного сырья, способа изготовления и отделочных процессов, — складывается в основном из особенностей доступного нашему восприятию рельефа ее поверхности. Рельеф этот в одних случаях может быть выражен достаточно сильно (тот же ватман), а может быть и сглажен (в лощеных и мелованных бумагах). Кроме того, его строение может образовывать в той или иной степени правильный рисунок, а может быть совершенно беспорядочным — образующие его элементы будут различаться по величине и форме и хаотично расположены.

Но эти качества образуют только физическую основу фактуры. Снова необходимо напомнить, что фактура не равнозначна рельефу поверхности: в ее формировании участвуют и иные, порой с трудом улавливаемые и анализируемые факторы. Так, на наше восприятие сильно действует специфическое ощущение рыхловатости, пористости, аморфности одних сортов в отличие от жесткой плотности других. С другой стороны, фактура мелованной бумаги всегда более тяжела, массивна, чем можно было бы ожидать от ее идеально гладкой поверхности, — скорее всего потому, что плотность слоя обмеловки тоже включается в наше ощущение.

Все ныне распространенные способы печати восходят к соответствующим гравюрным техникам: высокая пе-

чать — к гравюре на дереве, глубокая — к гравюре на металле, офсет — к литографии.

При каждом из этих способов возникают разные отношения между бумагой (всякий раз определенного сорта) и красящим веществом, которое то проникает глубоко в структуру бумаги, то покрывает ее неплотно, то полностью перекрывает массивным слоем, что и создает разную поверхность. Если бы представилась возможность сравнить между собой несколько образцов бумаги — одного цвета, но крашенной в массе, а также запечатанной разными способами, то легко было бы различить несколько вялую и неустойчивую поверхность офсетного оттиска, плотную, сочную — сделанную высокой печатью и бархатистую, почти ощутимую физически — глубокой.

Совершенно закономерно разница печатных фактур отражается и на некотором изменении цвета. Художники и полиграфисты давно знакомы с этим явлением, оно — источник трудностей, возникающих всякий раз тогда, когда необходимо точно подогнать цвета, отпечатанные разными способами и на разной бумаге; трудности возрастают, если один из сравниваемых образцов лакируется или покрывается пленкой.

Обусловленность выбора способа печати характером оригинала сейчас общеизвестна, нарушается она хоть и нередко, но чаще всего вынужденно, и любой сведущий полиграфист предпочтет воспроизводить литографию, акварель или карандаш преимущественно офсетом, а масло — высокой печатью и т. д. Вместе с тем не стоит эту обусловленность абсолютизировать. Скажем, установилось мнение, будто фотографию лучше всего воспроизводить глубокой печатью. Однако растровая цинкография в ряде случаев делает это совершеннее, и при выборе техники чаще руководствуются не априорными правилами, а конкретными особенностями оригиналов. Так или иначе, но соотносить выбор способа печати с оригиналом мы уже научились. Однако нам еще далеко до того, чтобы при выборе способа печати учитывать окончательный фактурный результат, то общее впечат-

ление, которым эта фактура обогатит издание, иными словами, руководствоваться интересами самого искусства книги. Между тем, перелистывая книгу, отпечатанную глубокой печатью, мы получаем иное общее ощущение, чем от книги, отпечатанной офсетом.

Чрезвычайно редко мы пользуемся и теми фактурными возможностями, которые предоставляет нам умелое использование простых приемов печати. Второй прогон той же краской достаточно сильно меняет фактуру красочной поверхности, чтобы использовать его гораздо чаще и (главное) сознательнее, чем мы это делаем сейчас — скажем, для создания декоративных фонов с рисунком, который едва просвечивает, то возникает, то гаснет при изменении угла зрения. Тоновая печать по цветной плашке (краской иного цвета) меняет не только цвет поверхности, но и его фактуру; этот эффект можно уподобить лессировочной живописи, при которой поверхность приобретает глубину, многослойность.

Фактуры «нематериальные»

Переходя в область фактур «нематериальных», необходимо отрешиться от бытовых представлений о фактуре и восстановить сказанное немного ранее о графике.

В самом деле, если сравнительно нетрудно воспринять фактурные различия между отдельными способами печати, то уже внутри этих способов никакие различия, как будто, немислимо установить. В высокой печати и оттиск с тонового клише, и оттиск со штрихового оказались бы с точки зрения «материальной» фактуры равнозначными: разница была бы только в объеме нанесенной на бумагу краски, но не в физическом строении красочного слоя. Само понятие тоновой репродукции оказалось бы, таким образом, чистой условностью, ибо точки растрового клише практически ничем не отличаются от печатающих элементов клише штрихового.

Однако с точки зрения «нематериальной» фактуры различие между ними носит принципиальный характер. Точки растра — своего рода частицы поверхности отпе-

чатка, подобные кирпичам, составляющим стену. Их оптическое взаимодействие создает своеобразную подвижность, неровное мерцание. Увеличение линиатуры растра меняет фактуру: вырастает размер точек и расстояние между ними, а значит, изменяется и характер их взаимодействия. Уловить это отличие помогает сравнение нескольких оттисков, сделанных с одного оригинала, но при помощи растров разной линиатуры.

5—7 Фактурные отличия между отпечатками разной линиатуры (28, 44 и 54 линий)



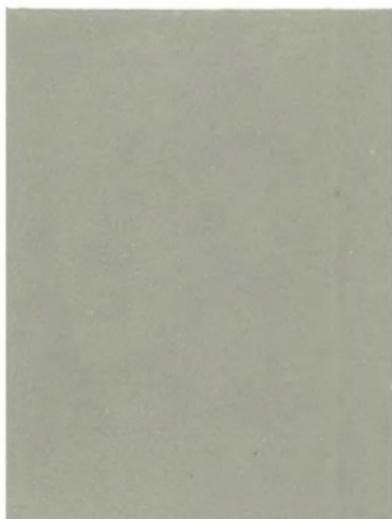
А сравнение их же с образцом плашки серого цвета, подогнанного к ним по светосиле, наглядно подтвердит разницу между фактурой растрового отпечатка и плотной глухой поверхностью заливной плашки.

Очевидно, главной особенностью растрового отпечатка, так сказать, феноменом его фактурной природы следует признать то колебание, которое испытывает наше зрение, воспринимая его одновременно и как серый тон (в чем и состоит функция тоновой печати), и вместе с тем как совокупность раздельно воспринимаемых элементов-точек. Это колебание можно трактовать как

борьбу между изобразительным началом и декоративностью, скрытой в правильно расположенных рядах точек — то вспухающих, то сжимающихся.

С изменением линиатуры растра меняется и соотношение этих двух начал. При высокой линиатуре (или на большом расстоянии от зрителя, что в принципе одно и то же) точки все менее воспринимаются как самостоятельно существующие, пока, наконец, вообще не

7—8. Фактурные отличия между тоновым и штриховым отпечатком



перестают восприниматься — как не воспринимаются, а значит и не существуют для нас, зерна фототипии. Напротив, с понижением линиатуры ослабляется общее ощущение тона и усиливается восприятие именно отдельных печатающих элементов — до того момента, когда это восприятие не перейдет в иное качество и отпечаток будет смотреться главным образом как штриховой с присущими именно штриховому изображению качествами остраненности — усилением его декоративных начал и ослаблением чисто изобразительных. В книжной, а в особенности журнальной графике этот

прием сверхувеличения растрового изображения (иногда и многоцветного) дает сильный декоративный эффект. Как бессмысленно деление материалов на «высокие» («хорошие») и «низкие» («плохие»), так бессмысленно и представление о том, что высокая линиатура лучше, чем низкая. С точки зрения технологически-функциональной, когда речь идет о книге как о нейтральном передатчике информации, оно справедливо: конечно, во

9—10. Замена обычного растра на линейный меняет фактуру изображения



всех случаях высокорастровая репродукция лучше, точнее передает воспроизводимый оригинал. Но с точки зрения искусства книги это представление сомнительно.

Многим художникам приходилось сталкиваться с потребностью в пониженной, даже подчеркнуто пониженной линиатуре. Иногда это бывает легко объяснимо задачами стилизации, иногда же с трудом поддается логическому обоснованию и опирается лишь на интуитивно ощущаемую художником необходимость присутствия данной фактуры в данном месте.

Фактура любого штрихового отпечатка практически равнозначна фактуре графического произведения. Это очевидно во всех случаях печати прямо с доски, гравированной художником (надо признать, что разного рода сожаления, возникающие при сравнении с «авторским» оттиском, имеют несколько снобистский характер). Определенные потери несет гравюра при репродуцировании, но это только потери, при высоком уровне репродуцирования не очень существенные и во всяком случае не меняющие характера фактуры.

Сходное можно сказать и о штриховой репродукции с рисунка тушью. Самого оригинала она, конечно, не заменит и не восстановит ласкающую наш глаз прихотливость затека туши, то сгущающейся до смоляного блеска, то матово расплывающейся. В этом смысле воспроизведение, конечно, несет серьезные утраты. Однако нельзя не заметить, что неровности слоя туши далеко не всегда входят в замысел художника, а чаще всего являются результатом привходящих, в значительной мере случайных обстоятельств. Основные же графические фактурные соотношения черного с белым в штриховом оттиске сохраняются.

Фактура книжного шрифта формируется из отношений между черным телом буквы и белым пространством, в котором она живет, а кроме того, из отношений между самими этими буквами.

Многочисленные существующие типы шрифта вступают в разные отношения с белым и тем самым создают разное пластическое впечатление: выступают ли они «рельефно», или стремятся к плоскости, какой характер имеет их «рельеф» и т. п. Это зависит от контрастности, от особенностей засечек, светлоты и многих других качеств, образующих своеобразие рисунка каждого шрифта.

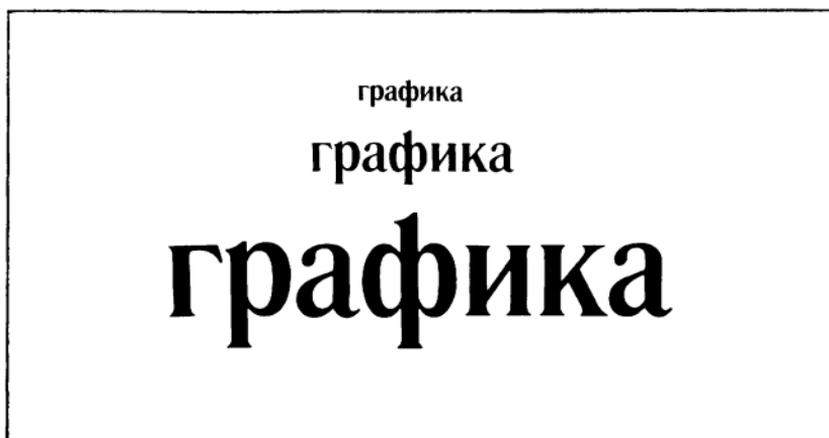
Так, классическая антиква — наиболее распространенный тип шрифта, существующий на Западе во многих модификациях, а у нас, к сожалению, только в устарелой и несовершенной литературной гарнитуре, — может быть сравнена со скульптурой по выраженной объемно-

сти, «рельефности» букв и плавности, скругленности переходов от частей наиболее «выпуклых» к частям, сливающимся с плоскостью. Ее пространственная природа классически ясна, барельефна: ее нетрудно представить себе в виде правильного рельефа, расположенного на плоскости наподобие розетки или листа аканта. Классицистическая антиква, представленная обыкновенной гарнитурой, не оставляет такого впечатления пла-

11. Основные типы шрифта: классическая антиква, классицистическая антиква и гротеск (рубленый)



12. Зависимость фактуры шрифта от его размера



стичности строения форм и в этом смысле уступает классической, но превосходит ее в резкости перепадов образованного ею «рельефа» и большей активности, плотности белого пространства. Ее пространственная природа сложнее, а отношения с плоскостью противоречивее: временами она возвышается над плоскостью, временами сливается с нею, временами готова углубиться. Этот шрифт недаром называют живописным.

13. Фактура «массы шрифтов»: литературная светлая, обыкновенная новая полужирная, академическая светлая и журнальная рубленая

Композиционная оценка проявляет себя при рассмотрении любого объекта с позиции красоты, гармонии целостности Мы отыскиваем композиционные закономерности в природе, в ее разнообразных пейзажах, явлениях и предметах и с решительной уверенностью говорим о композиции картины, музыкального произведения, архитектурного интерьера, литературного сюжета, технического агрегата, книги, танца и т. д. Таким образом, композиция является выразителем структурно-гармонической целостности объектов художественной формы, предметов и явлений окружающего мира и, одновременно, средством организации, построения этой целостности

В искусстве под композицией понимают организацию, расположение и связь различных элементов художественной формы, придающую произведению единство и цельность В силу этого композицию называют важнейшим организующим компонентом художественной формы

Композиционная оценка проявляет себя при рассмотрении любого объекта с позиции красоты, гармонии целостности Мы отыскиваем композиционные закономерности в природе, в ее разнообразных пейзажах явлениях и предметах и с решительной уверенностью говорим о композиции картины, музыкального произведения, архитектурного интерьера, литературного сюжета, технического агрегата, книги, танца и т. д. Таким образом, композиция является выразителем структурно-гармонической целостности объектов художественной формы предметов и явлений окружающего мира и, одновременно, средством организации построения этой целостности

В искусстве под композицией понимают организацию, расположение и связь различных элементов художественной формы, придающую произведению единство и цельность В силу этого композицию называют важнейшим организующим компонентом художественной формы

Композиционная оценка проявляет себя при рассмотрении любого объекта с позиции красоты, гармонии, целостности Мы отыскиваем композиционные закономерности в природе, в ее разнообразных пейзажах, явлениях и предметах и с решительной уверенностью говорим о композиции картины, музыкального произведения, архитектурного интерьера, литературного сюжета, технического агрегата, книги, танца и т. д. Таким образом, композиция является выразителем структурно-гармонической целостности объектов художественной формы, предметов и явлений окружающего мира и, одновременно, средством организации, построения этой целостности

В искусстве под композицией понимают организацию, расположение и связь различных элементов художественной формы, придающую произведению единство и цельность В силу этого композицию называют важнейшим организующим компонентом художественной формы

Композиционная оценка проявляет себя при рассмотрении любого объекта с позиции красоты, гармонии, целостности Мы отыскиваем композиционные закономерности в природе, в ее разнообразных пейзажах, явлениях и предметах и с решительной уверенностью говорим о композиции картины, музыкального произведения, архитектурного интерьера, литературного сюжета, технического агрегата, книги, танца и т. д. Таким образом, композиция является выразителем структурно-гармонической целостности объектов художественной формы, предметов и явлений окружающего мира и, одновременно, средством организации, построения этой целостности

В искусстве под композицией понимают организацию, расположение и связь различных элементов художественной формы, придающую произведению единство и цельность В силу этого композицию называют важнейшим организующим компонентом художественной формы

Шрифты рубленые или гротескные образуют наименее богатый «рельеф», с наиболее простыми отношениями между буквой и плоскостью и с наименее выраженной «объемностью». Поэтому их фактура монотонна и невыразительна.

Надо заметить, что фактура шрифта зависит от его насыщенности. Даже в пределах одной гарнитуры переход от светлого начертания к полужирному, а потом и

14—16. Диапазон рисованного шрифта: от свободных форм, примыкающих к графике, до упорядоченных, переходящих в наборный

МОРИС МЕТЕРЛИНК

СИНЯЯ
ПТИЦА

*Феерия в шести
действиях,
двенадцати
картинах*

ПЕРЕВОД
С ФРАНЦУЗСКОГО
Л. Лобинской
РИСУНКИ
Лавтрагут

ШАРЛЬ ДЕ КОСТЕР
ЛЕГЕНДА
ОБ УИЕНШПИГЕЛЕ
И ЛАММЕГУДЗАКЕ
И ОБ ИХ ПРИКЛЮЧЕНИЯХ
ОТВАЖНЫХ, ЗАБАВНЫХ
И ДОСТОСЛАВНЫХ
ВО ФЛАНДРИИ
И ИНЫХ СТРАНАХ

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО
И ПРИМЕЧАНИЯ АГГОРНФЕЛЛА
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
БАКРЖЕВСКОГО

АВТОЛИТОГРАФИИ ЕВГЕНИИ КИЕРИКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1938
ЛЕНИНГРАД

к жирному изменяет соотношения черного и белого, а следовательно и «рельеф» букв.

Размер шрифта также влияет на его фактуру. Это легко заметить, хотя бы перелистывая каталог типографских шрифтов. Становится очевидным, что с увели-

чением шрифта, особенно до размеров, употребляемых в плакате, его «рельефность» снижается и фактурные качества нивелируются. С уменьшением же начинают возрастать фактурообразующие связи между буквами и «рельефностью» строки как целого, а вместе с нею и всей шрифтовой полосы.

Фактура шрифтовой полосы, так называемой массы шрифта, — явление специфическое, она отличается от

М·В·АЛПАТОВ

ПАМЯТНИК
ДРЕВНЕРУССКОЙ
ЖИВОПИСИ

КОНЦА XV ВЕКА

ИКОНА АПОКАЛИПСИС
УСПЕНСКОГО СОВОРА
МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
· ИСКУССТВО ·
МОСКВА · МСМ L XIV

фактуры шрифта, рассматриваемого изолированно — в короткой надписи, в одном слове. Здесь особенности, формирующие фактуру шрифта, как бы растворяются и сами по себе плохо воспринимаются или не воспринимаются вовсе. Но они не пропадают без следа: их

слияние за уровнем восприятия создает новые особенности, производные, вторичные и выражающиеся в характерности узора, созданного строкой. Поэтому каждый шрифт образует массу, отличающуюся своей пестротой, своим мерцанием, своей фактурой, более монотонной или более контрастной, более мягкой или более резкой. «... „Обыкновенная“ гарнитура, то есть шрифт с тонкими усами и довольно черными штамбами — вертикальными основами букв, — так что книга вся была наполнена красивым черным цветом...», — характеризовал одно из подобных впечатлений В. Фаворский [7, с. 56]. Нельзя не сказать о фактурном отличии между шрифтом наборным и рисованным, который сплошь и рядом играет активную роль в книге (в определенном аспекте этот вопрос будет затронут и в последней главе — об эволюции книжных фактур).

Прежде всего, необходимо уточнение терминов. Современное эстетическое понимание слова «наборный» не совпадает с традиционным, технологическим. «Наборный» шрифт — тот, алфавит которого проработан точно до последнего знака и из которого без каких бы то ни было изменений (даже самых ничтожных) составляется нужная надпись. Действительно ли набирается она в металле или с помощью фотонабора, или расклеивается из размноженных букв, или даже рисуется и чертится от руки (конечно, при условии абсолютной геометрической точности повторения букв) и т. п. — конкретный способ исполнения не играет роли. Возможные комбинации возникающих между буквами отношений здесь заранее предрешены и в известной мере стандартизованы.

«Рисованный» же шрифт не однороден и располагается в очень широком диапазоне, с одной стороны примыкая к наборному, и с другой — какими-то крайними формами непосредственно переходя в графику. Поэтому и закономерности его не всегда с одинаковой бесспорностью выражены. Все-таки, главной из них можно признать принцип непостоянства рисунка букв, всякий раз зависящего от конкретных условий (от взаимодействия с

соседними, от технологии исполнения и т. п.) и индивидуальности связей между ними.

Поэтому фактура «рисованого» шрифта, как правило, богаче, выраженнее и острее фактуры шрифта «наборного». Вновь прибегая к аналогиям, можно было бы наборный текст сравнить со стеной, сложенной из стандартного кирпича, а рисованный — со стеной, сложенной из фигурного, или из камней различной величины и формы, или даже со стеной, покрытой скульптурными рельефами, наподобие тех, что были распространены во владимирском зодчестве.

Таковы основные «материальные» и «нематериальные» слагаемые фактур, существующих в книге и участвующих в формировании ее облика.

Уже из всего сказанного можно понять, что существование фактуры в книге достаточно сложно и многообразно. Однако помимо разного рода фактур, присущих книге как произведению полиграфии со специфическими материалами и технологией, как реальному предмету, в ней — преобразенно, опосредованно, неполно — присутствуют фактуры чужие, не принадлежащие ей самой, так сказать «тени» иных фактур.

Самый простой пример тому — книга, иллюстрированная репродукциями картин или рисунков. Конечно, реальная поверхность оригинала, созданного художником, с присущими ему фактурными особенностями, в книгу не попадает, и перед читателем только типографский оттиск с его собственной фактурой. Однако и фактура оригинала продолжает существовать на странице книги, жить неполной, иллюзорной, но все-таки жизнью, и мы воспринимаем ее — конечно, не так непосредственно, как если бы находились перед самим оригиналом, но косвенно, словно переведенной на другой язык.

Здесь надо оговориться, что речь не идет о гравюре на дереве или линолеуме, которая и не знает понятий «оригинал» и «воспроизведение», а существует только в оттиске. Речь не идет и о так называемом, «издательском оригинале», который, в сущности, представляет собой полуфабрикат, подготовленный художником с учетом будущего полиграфического исполнения, а не произведение, предназначенное для самостоятельной жизни. «Издательский оригинал», когда он исполнен большим

мастером, может и сам по себе оказаться необычайно интересен фактурно (с частыми поправками, дорисовками и наклейками) и даже стать объектом тщательного воспроизведения именно с этими его особенностями. Но это специальный случай, лежащий вне его подлинного назначения.

Рассматривая «издательский оригинал», мы вынуждены по возможности отстраняться от его фактурных особенностей, иногда даже и от цвета, когда его обозначают другим, приблизительным, или вовсе заменяют словесным указанием. Здесь плоскости, подчас весьма живописно покрытые краской, могут обратиться в совершенно ровные поверхности «заливки». В книге «издательский оригинал» обретает иную жизнь, а с нею и иные фактуры; и сплошь и рядом судьба оформления книги зависит от того, насколько верно мы, глядя на «издательский оригинал», сумеем увидеть эту его будущую — истинную жизнь.

Но проблемы, связанные с «издательским оригиналом», совершенно иные и не имеют отношения к существованию в книге «чужих», репродуцированных фактур.

Различение, проводимое между «своими» и «чужими» фактурами, свойственно не только книге (хотя в книге оно имеет совершенно специфическую окраску). Можно предположить, и даже с известной уверенностью, что «тени» чужих фактур так или иначе находят место во всех видах искусства и уж во всяком случае в тех, где сильнее момент прямой изобразительности, «подражания».

В живописи изображение реально существующих фактур входит в ткань произведения и помогает воздействовать на зрителя. Можно ли сказать, что тщательно изображенные фактуры хрустального бокала и очищенного лимона на голландском натюрморте XVII в. не являются частью фактурного богатства этой картины? Можно ли считать, что фактура волос и кожи лица не входит в образную структуру «Девочки с персиками» В. Серова? При всем том, что на обоих холстах реально существуют лишь собственные живописные фактуры

масляной краски, нанесенной определенным образом на ровную поверхность, а фактуры изображенные нам только представляются. «Фактура есть в такой же мере работа над свойствами самого материала, в какой и «изображение» фактуры реальных вещей» [9, с. 79].

И в скульптуре есть момент изображения, воспроизведения реальных фактур — волос, кожи, ткани и т. п., входящих составной частью в фактуру произведения. Любопытный вариант «чужой» фактуры возникает при переводе скульптурного произведения в другой материал: например бронза, сохраняющая фактуру мягкой, податливой глины. Цепь можно продолжить: глина, «подражающая» волосам в скульптурном портрете, воспроизводится в бронзе, а потом сама бронзовая отливка репродуцируется в книге, и фактурная природа конечного результата окажется крайне сложной.

Впрочем, между книгой и любым собственно изобразительным искусством существует и отличие. Заключается оно в разном характере отношений между «своими» и «чужими» фактурами. В живописи (как и в других видах искусств, не связанных с промышленным производством) существует внутренняя связь между ними. Это связь родства: как бы ни была изощрена живописная фактура в своем самостоятельном эстетическом развитии, она сохраняет память об одном из своих изначальных источников — о наблюдении над реальным миром и его особенностями (в том числе и фактурными) и о стремлении эти особенности передать, выразить, хотя бы самым опосредованным способом. Этого нет в книге: фактуры полиграфические совершенно безразличны к предмету воспроизведения, и, пользуясь растром одной и той же линиатуры, на одной и той же бумаге мы воспроизведем живопись и Ван Гога, и Ренуара.

В каждой репродукции возникает неустойчивое равновесие между «теневой» и «собственной» фактурами. В высокорастровой репродукции фактура «теневая» звучит сильнее «собственной». В низкорастровой «собственная» может забить «теневую», это заметно, кстати, и в миниатюрных репродукциях — в таких, которые укра-

пают почтовые марки или справочники по изобразительному искусству.

Однако воспроизведение живописи и графики — только одна из форм существования «чужих» фактур в книге, причем даже не основная. Далекое не во всех книгах встречаются репродукции, да и там, где они нужны, их присутствие носит, так сказать, вынужденный характер: хотим мы или не хотим, согласуется ли это с нашими представлениями о книжном ансамбле или нет, но нам придется помещать в книгах по изобразительному искусству репродукции произведений живописи, а в художественных изданиях — репродукции иллюстраций.

Но сплошь и рядом изображение «чужих» фактур употребляется в книге вполне сознательно, как выразительный прием оформления. Тут приходится различать две близкие и переходящие друг в друга, но все-таки разные возможности: собственно изображение и имитация. Вопрос о правомочности и мере их использования достаточно сложен и не может быть решен категорически и однозначно, раз и навсегда.

Немного проще, как будто, обстоит дело с изображением. Та или иная поверхность, обладающая ярко выраженными фактурными особенностями, может быть воспроизведена, подобно тому, как воспроизводится поверхность живописи, и введена в книгу в декоративных и выразительных целях.

Каждому доводилось видеть форзацы, или футляры, или переплетные крышки, на которых была воспроизведена поверхность атласа или муара, или грубой штукатурки, или каменной кладки, или доски с характерной текстурой слоев древесины и т. п. Выразительность этих материалов, доведенная до читателя даже таким опосредованным путем, помогает естественнее войти в предлагаемый ему мир.

Этот достаточно распространенный оформительский прием вызван сложностью, а когда и невозможностью внести в книгу тот или иной материал сам по себе.

Атлас или муар не раз использовался в старой книге — им обтягивали крышки переплетов, из него делали

форзацы; его и сейчас можно было бы ввести в книгу, хотя это сильно усложнило и удорожило бы ее производство. Труднее употребить в книге натуральное дерево, но и это не исключено: мыслимы цельные крышки переплета, сделанные из досок, мыслимо использование очень широкой и сверхтонкой стружки для обклейки переплета, форзаца и даже для страниц вместо бумаги — все это, разумеется, в уникальных образцах. Металл не раз находил место в старой книге, сейчас же он редок, и такие издания, как «Качественная сталь» (М., 1935) со стальными крышками переплета, оформленная С. Телингатером, могут быть только исключением. И рогожа, и кружево, и многие другие материалы не могут быть исключены полностью, хотя бы в принципе.

Однако поверхность штукатурной стены или каменной кладки в книгу попасть не может, как бы ни изощрялась наша технологическая изобретательность. Во всех подобных случаях мы прибегаем к изображению необходимой фактуры. Чаще всего эта поверхность фотографируется при наивыгодном освещении, а потом воспроизводится полиграфически. Воспроизведение это может быть и черно-белым и цветным. Оно может сохранять и чисто фотографическую «натуральность», но может быть и преобразено одним из многочисленных способов, употребляемых полиграфикой: разбито крупным и сверхкрупным растром, отпечатано выворотом или с контрастной переменной цветов, с резким изменением масштаба, переведено в фотографику и т. п.

Поверхность многих материалов может быть запечатлена и без помощи фотографии: впрямую. Еще задолго до изобретения объектива русские мастерицы «снимали» морозный узор со стекла при помощи раскрашенной бумажки. Даже примитивнейший, известный с детства способ «перетирания» графитным карандашом на тонкую бумагу может пригодиться, потому что он очень своеобразно переводит рельеф поверхности в графическое изображение. Текстура доски, узор кружева, разнообразное плетение ткани непосредственно могут быть

перетиснуты на бумагу и стать оригиналом для печатной формы. Дактилоскопический узор кожи на пальцах послужил не одному десятку художников для оформления детективов. К. Кузнецов, много экспериментировавший в области печати, пропускал через валы офортного станка листья — так был сделан оригинальный форзац к книге К. Паустовского «Летние дни» (М., Детиздат, 1941).

Наконец, фактура поверхности может быть и не механически воспроизведена, а буквально изображена художником — нарисована, написана, награвирована с той или иной степенью натуральности или условности.

Излишне напоминать о том, что в любом из этих случаев реально существующие вне книги фактуры доски, листьев, ткани в книгу не попадают, а мы имеем дело не с ними, но с их «теньями». Такой тенью будет даже рельефное тиснение, с абсолютной точностью воспроизводящее строение поверхности, но все-таки отчуждающее это строение от природного, органически с ним связанного материала, отдающее его материалам чужим — бумаге, коленкору, ледерину.

Более того, реальная фактура при изображении транспонируется через фактуру графическую или живописную, а та, в свою очередь, через полиграфическую, и путь ее к нашему восприятию удлиняется и усложняется. До нас доходит только слабый намек. Но нам хватает и этого намека, чтобы ассоциативно, руководствуясь предшествующим опытом восприятия действительности, ощутить дыхание той или иной фактуры.

И вот что интересно. Вызванный к жизни главным образом практическими препятствиями (кирпичную стену в книгу не ввести!), прием воспроизведения фактуры приобретает собственные эстетические достоинства.

Нет технологических препятствий к тому, чтобы использовать в книге бумагу разных сортов, скажем, таких полярных видов, как великолепную «верже» с характерным для нее слегка просвечивающим рисунком-решеткой, и низкосортную упаковочную бумагу. Воспроизводить их побуждает бедность ассортимента бумаг или

технологическая неповоротливость полиграфических предприятий («не клеится», «клей пробивает», «это мы не можем» и т. п.). Но нет худа без добра. Сравнивая натуральную бумагу «верже» с ее воспроизведением (скажем, офсетным), мы не можем с уверенностью сказать, что форзац из первой — лучше. Как нельзя сказать, что упаковочная бумага хуже офсетной бумаги, по которой воспроизведена очень точно (можно и многокрасочно!) ее беспорядочная и сорная поверхность.

В каждом из этих случаев мы имеем дело с возникновением для нас момента: перевода в полиграфическое качество, остранения натуральных качеств. Можно даже сказать, что репродуцирование фактуры делает ее острее, или, во всяком случае, нагляднее, демонстративнее. Та же бумага «верже», использованная для форзаца, воспринимается нами просто как очень хороший и благородный материал (может быть, мы бы даже задумались над уместностью употребления его на форзац), а специфические фактурные его особенности как бы отходят на задний план. Воспроизведение же фактуры «верже» обращает внимание именно на них — они становятся предметом изображения и основным орудием замысла.

Мудрено ли, что само такое воспроизведение в состоянии приобрести собственные эстетические достоинства и абсолютизировать их? «Мраморная бумага», изготовлявшаяся вручную и употреблявшаяся главным образом для обклейки крышек комбинированных переплетов и на форзацы, первоначально и на самом деле подражала мрамору, можно сказать — репродуцировала мрамор (конечно, на уровне представлений своего времени о точности). Теперь об этом напоминает лишь ее название; ее рисунок отсылает нас не к мрамору, но к истории книги, а через нее — к определенному периоду истории вообще, и эта бумага уже сама, время от времени, становится предметом любования и репродуцирования в разной форме. В издании «Графа Нулина» (М., Гослитиздат, 1959; художник Н. Кузьмин) она украсила собой суперобложку; здесь ее рисунок был воспроизведе-

ден не буквально, но как бы транскрибирован сильным увеличением и разложением на четыре штриховые красочные формы — этот прием подчеркнул остранение пеходного материала. Сходный по цели результат мог быть достигнут однокрасочным воспроизведением, или выворотным (а в том числе и негативным цветным) и т. п.

От изображения фактуры следует отличать ее имитацию. Разница между ними вот в чем: изображение не выдает себя за подлинную фактуру, оно оставляет нас в полной уверенности, что перед нами именно бумага, на которой что-то напечатано. В имитации же всегда есть стремление хоть ненадолго вызвать иллюзию чужого, имитируемого материала. В суждениях об имитации существует много предрассудков и предубеждений.

«...Чистой придиркой, формальной и оторванной от жизни, будет называть «подделкой» под «деревянную вещь» чашку с талантливо исполненным изображением деревянной текстуры. Форма фарфоровой чашки настолько далека от деревянной, что ошибиться просто невозможно... Никому и в голову не придет воспринять эту чашку как деревянную и при пользовании ею вдруг побояться ощутить непривычную шероховатость и привкус деревянной посуды...», — пишет Борис Смирнов, один из наших талантливых художников-прикладников, которого никто не рискнет упрекнуть в натуралистических пристрастиях [6, с. 175].

Из сказанного не следует, что надо удариться в другую крайность и поднять на щит имитацию. Просто предмет рассуждений слишком уж противоречив и сложен.

Разумеется, имитация вряд ли вообще способна кого-то ввести в заблуждение по-настоящему. Крышки переплета издания «Русский изразец» (Л., «Художник РСФСР», 1968; художник Б. Денисовский), вызвавшего в свое время немало споров, имитируют два изразца: рисунок этих изразцов был воспроизведен многокрасочным офсетом, затем к репродукции припрессовали пленку и обтянули ею толстые картонные крышки с круглыми углами и срезанными фасками; впечатление

усиливалось тем, что ткань, обтягивающая корешок, была утоплена под эти крышки, подчеркивая их самостоятельную цельность.

Иллюзия изразца если и возникала, то сейчас же гасла, потому что никак не вязалась со здравым смыслом. Однако память о кратковременной иллюзии, своего рода шок, ощущение фокуса, соединенное с твердым осознанием невероятности, сохранялось и накладывалось на наше общее впечатление от книги. Думается, что именно эта фокусность, а не иллюзия сама по себе, и есть искомое главное качество и неосознаваемая цель всякой имитации подобного рода. Именно она отвращает вкус одних и привлекает других. А коль скоро это так, то вопрос об употреблении имитации не может решаться отвлеченно от конкретных условий жанра. В книгах серьезных, фундаментальных, деловых имитация вряд ли уместна. В изданиях подарочных, сувенирных, т. е. более легкого жанра, рассчитанных на эффект, она может оказаться кстати.

Не лишне добавить, что всякая имитация требует очень высокого качества исполнения и хорошо продуманной технологии. Низкое качество компрометирует ее: выйдя из сферы изображения, она не достигает необходимого для имитации уровня и выглядит убого в любом случае. Вопрос о правомерности имитации возникает не случайно, и чем дальше, тем чаще будет возникать и требовать все более основательного решения — жизнь нас заставит не прятать голову под крыло. Пленка, имитирующая лакированное дерево и магически обращающая в дерево все, на что она наклеена, пугает многих, в том числе и автора этих строк — всех, кому дорога живая естественность натурального материала. Однако наши эмоции — одно, а объективные процессы — другое. Эпоха искусственных, а в их числе имитирующих, материалов наступает на нас. Принимать или не принимать ее — личное дело каждого, она все равно придет рано или поздно. К ней придется приспособливаться и искать новых путей. Но об этом в другом месте.

Взаимодействие фактур друг с другом

Книга, своеобразно соединяющая в себе особенности нескольких видов пространственных искусств, сводящая вместе разные и по-разному обрабатываемые материалы, неизбежно оказывается средоточием сразу многих фактур, и, очевидно, в этом ее специфическая особенность. В самом деле, как бы изощренно ни работал живописец, каких богатых фактурных эффектов он бы ни добивался, фактура картины все-таки будет однородна по происхождению: слой краски, так или иначе обработанный кистью. Кубисты вводили в свою живопись коллаж и аппликацию*, подмешивали в краски песок, известь, опилки, гипс, а отдельные части покрывали лаком, добиваясь заметного изменения поверхности. Вслед за ними некоторые художники (В. Татлин, К. Малевич) соединяли живопись с реальными объемами, вводили в нее дерево, металл, стекло, ткани и проч. Все эти опыты радикально расширили представления о возможностях живописи и оказали воздействие на развитие художественной культуры, но в последующей живописной прак-

* Коллаж следует отличать от аппликации: технически они совпадают, но эстетически рознятся. Аппликация — только способ дать необходимый цвет, наклеив кусок бумаги или ткани нужной конфигурации; собственные фактурные качества куска игнорируются, признаются несущественным — это тот «шум», который не надо слышать. Коллаж же строится именно на активном использовании специфической фактуры применяемого материала.

тике не привились так широко, как ожидалось, и не переменили изначально присущей живописи однородности фактуры.

Точно так же и в скульптуре: соединение разных и по-разному обрабатываемых материалов практиковалось давно и поныне не перевелось, но оно по большей части оставалось боковой, хотя и очень любопытной ветвью этого искусства, не определяя собой его специфики. Возможности скола, обтесывания, шлифовки и других способов обработки камня широки, но их диапазон ограничен вариантами столкновения инструмента с камнем, а попытка перейти эту границу сопряжена с несоизмеримыми усилиями и эстетически неоправдана.

Книга же по самой своей природе строится на фактурах разнородного происхождения. В этом — ее принципиальное качество, роднящее ее с архитектурой. Как здание соединяет в себе далекие друг от друга и по-разному разделанные материалы, так и в книге встречаются бумага (часто разных сортов), ткани, картон, кожа, пластмасса и т. п. Они обработаны тиснением разного рода, нанесением пленочного покрытия, наконец, разными видами печати — высокой, глубокой или офсетной. В книгу вторгаются и нематериальные фактуры, которые вступают в сложные отношения с материальными. Теневые фактуры дополняют общую картину. Поэтому книга неизбежно должна рассматриваться как ансамбль фактур*.

* Строго теоретический анализ и в картине отыщет элементы ансамблевости: это живопись и та рама, в которую живопись заключена и на которую реагирует наше восприятие. Изменения, происходившие в характере рам одновременно с изменением самой живописи, могли бы дать в этом смысле любопытный материал для размышлений. (См. Турчин В. Рама — пространство — картина. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 8, с. 32—37). Что и говорить о тех случаях, когда рама изготавливается специально для данной картины, продуманно подключаясь к ее композиции. Впрочем, это тонкость, не меняющая самой сути дела.

Проблемы книжного ансамбля в последние годы пользовались едва ли не самым пристальным вниманием и исследователей и художников, правда, исключительно с точки зрения композиционной, в то время как вопросы соотношения фактур оставались в тени. Отчасти это объясняется и крайней неразработанностью проблематики фактуры вообще, и зыбкостью самого предмета исследования.

Основа ансамбля — единство составляющих его элементов, — элементов разных, подчас даже спорящих друг с другом. Ансамбль — это их примирение друг в друге. Встреча двух, трех и более фактур не становится здесь просто суммой разнохарактерных явлений, но образует новую фактуру. «... Тут два художественных элемента, два конкурента борются за свое существование, один надвигается на другого; они друг от друга что-то отнимают, друг другу что-то дают; эта борьба создает новую фактуру; рождается новый шум, не имеющий ничего общего с каждым из борющихся элементов...» [4, с. 59].

Вся книга насыщена такими встречами-единоборствами, происходящими на разных уровнях. Каждая встреча порождает новое, более сложное целое — новую фактуру. Фактура бумаги скрещивается с фактурой типографского оттиска, а возникшая новая фактура — с фактурой шрифта. Рядом такое же скрещивание происходит с фактурой растрового отпечатка (сквозь который — напомним — просвечивает «теневая» фактура). Растровое воспроизведение и текст, в свою очередь, не остаются безразличными друг к другу, и возникает новый союз. Этот союз сталкивается с другим, возникшим на предыдущей и последующих страницах. Так образуются новые объединения — новые, все более усложняющиеся фактуры, которые сталкиваются и с такими же сложными, и с еще более сложными, и более простыми и даже с элементарными. Некоторые из подобных столкновений нам привычны и наше сознание на них не останавливается; некоторые же, напротив, действуют очень сильно, создают фактурную вспышку, резкое скрещивание. Первых неизмеримо больше — и в силу

стандартно-механического характера производства книги, и в силу потребностей нашего восприятия, которое нуждается в сочетании привычных, устоявшихся связей с неожиданными, острыми.

Из сказанного можно понять, что столкновение фактур осуществляется двумя путями: или в процессе одновременного восприятия участвующих элементов, или в результате соединения в нашем сознании разновременных и разнопространственных впечатлений.

Ситуация первого рода намного проще, или, по крайней мере, нагляднее. Правда, надо заметить, что не о всяком взаимодействии двух (или нескольких) компонентов можно говорить как об ансамбле. Припрессовка пленки или лакировка бумаги дает пример соединения двух фактур в третью, причем каждая из них не исчезает, не подавляется полностью своим партнером, а продолжает восприниматься. Но здесь обе они совмещены физически, буквально. Об ансамбле же можно говорить только при взаимодействии не зависимых друг от друга компонентов, соединяющихся только в нашем восприятии — наблюдаем ли мы их отдельно или одновременно. Переплет, украшенный тиснением, — один из многочисленных примеров такого взаимодействия. Ведь дело не только в том, что некоторые участки коленкора, соприкоснувшиеся со штампом, сделались иными, чем оставшиеся нетронутыми. Дело еще и в том, что при этом переменяется фактура всей поверхности, ограниченной крышкой переплета. Точно так же переменяется фактура книжной страницы в зависимости от того, помещена ли на ней текстовая полоса, или репродукция, или гравюра, а фактура текста — от того, есть ли рядом с нею репродукция и какого она характера. Все это случаи соединения и взаимодействия фактур в одном, одновременно обозримом месте.

Сложнее природа взаимодействия фактур в результате соединения в нашем сознании разновременных и разнопространственных впечатлений. Сложная архитектурная сущность книги проявляется здесь очень наглядно: она не может быть обозрима единовременно, с одной

точки, как живописная картина (и отчасти статуя, которая нуждается в некотором перемещении наблюдателя). Образ книги, как и образ архитектурного сооружения, складывается из массы «видов», возникающих в процессе общения с произведением. Здание надо обойти вокруг, то подходя ближе, то отходя дальше, зайти внутрь, побывать в разных его частях, мысленно соотнося свои впечатления друг с другом. Никто не в состоянии увидеть одновременно и интерьер, и экстерьер здания, да и каждый из них немислимо обозреть сразу целиком; тем не менее мы можем представить себе их и даже оказываемся способны судить об их соотношении друг с другом и соединить свои впечатления в единый образ архитектурного сооружения. Точно так же — отчасти сознательно, отчасти произвольно — сопоставляем и удаленные друг от друга части книги, которые не можем видеть одновременно, и получаем конкретное представление о художественной целостности книги, а в частности — о ее фактурном своеобразии.

Подобные сопоставления, обнаруживающие единство и контрасты между разными элементами книжного организма, возникают и в композиционном, и в цветовом, и фактурном строе книги. Правда, композиционные связи в пространстве книги оказываются наиболее четкими, и мы незатрудненно улавливаем их даже между самыми отделенными друг от друга элементами. В сущности, композиционная целостность книги и основана обычно на некоей геометрической схеме (той или иной сложности), которая в ходе знакомства с книгой постепенно развивается, обогащается, уточняется и в конце концов становится очевидной во всем своем богатстве. В силу этого композиционные построения, оперирующие планировочно-геометрическими категориями, более наглядны и адресуются нашему логическому мышлению сильнее, чем другие элементы ансамбля. Фактура же, как и цвет, более эмоциональна, более зависит от непосредственности восприятия; поэтому отдельные фактуры эффективнее взаимодействуют друг с другом в непосредственных стыках — в следовании друг за другом, в со-

седстве; на удалении сила этого взаимодействия ослабляется.

О характере возникновения подобных взаимодействий убедительно сказал В. Фаворский: «У меня есть маленькая старая книжка, переплетенная в кожу, но потертую и уже почти утратившую свой старый цвет. Цвет неопределенный; но стоит вам открыть книжку, и перед вами форзац — покрашенная ультрамарином бумага; и когда вы видите этот синий цвет, вы сейчас же представляете себе цвет переплета, и он становится определенным, желтовато-коричневым. Получив новое цветовое впечатление, вы в то же время получаете цветовой аккорд переплета и форзаца, но цветовой аккорд во времени. Цвет в нашем представлении меняется и обогащается другим цветом. Если мы пойдем дальше и перевернем форзац, то то же будет при виде белой бумаги, которая явится перед нами — как бы подложенной цветом форзаца, и ее цвет будет меняться от того, был ли цвет форзаца теплый или холодный, синий, голубой, или палевый, или какой-нибудь другой» [8, с. 62].

Фаворский говорил о цвете, о, так сказать, цветовом монтаже, но природа монтажа фактурного аналогична цветовому.

Фактура в структуре книги

Два наиболее крупных компонента всякого книжного ансамбля это внешнее и внутреннее оформление. Различения между ними не знает ни одно из пространственных искусств, кроме книги и архитектуры (экстерьер и интерьер). Оно закономерно и органично связано с разными функциями каждой из названных частей единого художественного организма, противостоящих друг другу, — а значит, и с разными материалами, разной технологией и с неизбежно разным восприятием в процессе общения.

Оштукатурить и оклеить обоями стены снаружи, а изнутри облицевать их камнем было бы так же проти-

воестественно, как изготовить книжный блок из ледерина, заключив его в обложку из типографской бумаги (правда, в обоих случаях надо оговорить, что речь идет о так сказать типовых, нормальных ситуациях, а не об уникальных, подчас парадоксальных решениях, вызванных специфическими задачами).

Даже в простейшем архитектурном сооружении — избе, стены которой сложены из бревен, одинаковых и снаружи и изнутри, сохраняется различие интерьера и экстерьера, выраженное в различном функциональном оформлении, а значит и в фактуре. В простейшей книге, брошюре бумага, на которой напечатан текст, отличается от бумаги, из которой изготовлена обложка; а в случае еще более примитивном, возможно, даже выходящем за пределы искусства книги — в брошюре с обложкой из той же бумаги разница между внутренним и внешним оформлением выкажет себя в различии шрифтовой фактуры.

Но и внешнее и внутреннее оформление сами по себе представляют два достаточно сложных по строению ансамбля со множеством компонентов, по-разному участвующих в них.

Трехмерность (шестигранность) книги, сильнее всего проявляющаяся во внешнем оформлении, заставляет различать в нем несколько частей, в известной мере противостоящих друг другу. Передняя сторона противостоит задней, обе вместе — корешку, а также обрезу, которые и сами противостоят друг другу; более того: все три части обреза — верхняя, боковая и нижняя — тоже отличаются друг от друга. Эту и без того достаточно сложную ситуацию можно резко усложнить, надев на книгу суперобложку.

Противостояние друг другу суперобложки и переплета — один из важнейших моментов ансамбля внешнего оформления. Однако суперобложка и сама по себе достаточно сложна, она и сама по себе — ансамбль. Прежде всего она воспринимает различие между корешком и страницами, существующее и в переплете, но добавляет к ним еще и два клапана, которые тоже могут

обнаружить между собой функциональное отличие. Существует еще и внутренняя поверхность суперобложки — она используется, к сожалению, крайне редко, но представляет собою совершенно специфическую оформительскую зону, решение которой тоже как-то соотносится с решением внешней поверхности, образуя и с нею ансамбль.

Разумеется, не все из этих отношений одинаково важны и не все из них получают художественное претворение в каждом индивидуальном случае. Но все это потенции ансамблевых отношений и каждое из них может быть выявлено тем или иным способом, в том числе и композиционно и фактурно, и уже дело художника — решить, какие из этих отношений окажутся для него наиболее важными в построении ансамбля.

О многих из них мы чаще всего забываем. Старые мастера уделяли серьезное внимание обработке корешка. Зрелище старых книг, обращающихся с полки своими корешками к зрителю, незабываемо. Мы же к корешку по большей части безразличны, оформляем наспех, в последний момент: в лучшем случае заботимся об элементарном единстве со страницой, а до того, чтобы как-то выделить, приподнять его, редко доходит дело. Что и говорить о книжном обрезе, чья фактура так резко противостоит фактуре переплета и является непременным участником ансамбля. Для нас он словно и не существует. Между тем и он может быть разным. Одна поверхность у обреза, сделанного современной резальной машиной, другая — у выполненного ножом вручную, третья — у книги, поступившей в продажу неразрезанной, которую читатель сам вспарывает, причем не специальным инструментом, а первым попавшимся орудием, — ее фактура совершенно неповторима, и вряд ли верно будет сказать, что она «хуже». Недаром идея «корявого», зернистого обреза время от времени оживает в издательской практике. Таким обрезом было снабжено памятное издание «Витязя в тигровой шкуре» в переводе К. Бальмонта и с иллюстрациями М. Зичи (М., «Academia», 1936), а из недавних — «Азбука» Ива-

на Федорова (М., «Просвещение», 1974; художник В. Богданов), удача которой, между прочим, была заметно снижена простоватостью, монотонностью общего фактурного ансамбля, снявшими то качество драгоценности, которое должно было в таком издании присутствовать.

В старой книге обрез обрабатывался любовно и изощренно. Его раскрашивали и разрисовывали. А знаменитое золочение (о котором мы привыкли отзываться не то презрительно, не то завистливо) меняло не только цвет, но и фактуру обреза. Особенно — золочение тем старым способом, когда обрез грунтовали, обклеивали сусальным золотом по яичному белку, а потом выглаживали и даже полировали до получения почти металлической поверхности. Мало того: такой обрез обрабатывали дополнительно — вытискивали на нем рисунки нагретыми штемпелями и даже гравировали, осторожно набивая узор пунсонами, отчего фон оставался матовым, а рисунок приобретал дополнительный блеск.

Нам это, разумеется, недоступно. Мы редко дерзаем на закраску обреза, а на золочение — и того реже. Правда, изощренная фактурная обработка обреза совершенно очевидно вступает в разлад с современными представлениями об эстетике книги и с возможностями современной полиграфии, из которых эти представления выросли. Впрочем, подобными доводами мы склонны скорее утешать себя, оправдывая как некоторую монотонность средств, которыми располагает современная полиграфия, так и ограниченность собственных представлений.

Движение внутрь книги открывает новые аспекты книжного ансамбля. Форзац принято относить к внешнему оформлению, и это, в общем, справедливо, потому что понятие внутреннего оформления в точном смысле связано непосредственно с самими книжными страницами. Форзац может быть «продлен» (доводилось сталкиваться с тремя идущими друг за другом форзацами разного цвета и рисунка) или даже плавно «переведен» в иллюстрационный ряд, открывающий книгу (прием, доста-

точно частый в современной практике), но принципиальная его суть как элемента внешнего оформления от того не меняется. При всем том его положение своеобразно: и в композиционном отношении, потому что мы знакомимся с ним, уже открывая книгу, и в фактурном, потому что он чаще всего фактурно отличается от переплета.

Сказать точнее, фактурные отличия форзаца от переплета, с одной стороны, и от текстовой части, с другой,— это две разные его потенции. Художник в состоянии нивелировать то или иное отличие, приблизив фактурно форзац к переплету и тем самым сильнее отделив его от текста, или, наоборот, приблизив к тексту, укрепив его противоположение переплету; наконец, эта разница может быть намеренно стерта применением одного материала во всех трех случаях (об одном из подобных решений — немного ниже).

Переход к внутреннему оформлению, к текстовой части книги — независимо от того, сглажен ли он или резко выявлен — чрезвычайно важен в книжном ансамбле. Как бы ни была сложна и многообразна текстовая часть, она представляет собой единое целое, противостоящее внешнему оформлению.

Правда, это целое — не есть монотонная масса; его единство само по себе является ансамблем с собственными элементами, вступающими в те или иные отношения друг с другом, составляющими новые сложные фактуры и проч.

Ансамбль — единство составных частей. Это понятие диалектическое. Из него, безусловно, следует, что составные части как-то отличаются друг от друга. В противном случае, речь шла бы не об ансамбле, а о чисто механическом соединении подобного с подобным же (забор, сколоченный из одинаковых досок, являет собой идеал единства, но ансамблем от того все-таки не становится). Характер же взаимодействия частей может быть разным.

Принцип соответствия и принцип контраста

Существует два принципа соединения элементов ансамбля. Первый, наиболее естественный и распространенный — по соответствию, близости, подобию, общности. Второй — по контрасту, диссонансу, противоречию, несоответствию.

Принцип соответствия может проявляться по-разному. Бумага и коленкор (или ледерин, или еще какой-нибудь переплетный материал), конечно, резко отличаются друг от друга, но в их соединении нет антагонизма: оно, естественно, основано на функциональном соответствии. Соответствие технологическое проявляет себя при выборе линиатуры растра. Кому не приходилось сталкиваться с низкорастровой репродукцией, напечатанной на мелованной бумаге. Чувство, рождаемое этим зрелищем, вернее всего было бы определить как ощущение дисгармоничности, неловкости, которые ассоциируются с низкой культурой, провинциальностью, претензией, не поддержанной достаточными основаниями, — т. е. ощущение «несоответствия». Ничего подобного не возбуждает в нас любая газета, где клише с низкой линиатурой тиснуто на газетной бумаге; отпечатано оно, как правило, плохо, но в нем есть «соответствие»: соответствие сорту бумаги и, если угодно, сложившимся у нас стереотипам газеты как одного из видов печатной продукции.

Принцип соответствия, в общем, достаточно нагляден и может быть достаточно убедительно объяснен и сформулирован. С известным упрощением, даже некоторой вульгаризацией, формула фактурного ансамбля, гарантии фактурного единства могла бы звучать так: «одна бумага, одна гарнитура, одна печать».

Представления об ансамбле-соответствии — осознаются ли они и продумываются, или осуществляются чисто эмпирически — так или иначе достаточно распространены. Сама природа эстетики соответствия проще, общедоступнее, очевиднее (разумеется, это несколько ее не унижает; достаточно сказать, что классические книги

В. Фаворского, например, построены обычно именно на принципе соответствия).

Сложнее ситуации «несоответствия», в которых участники ансамбля контрастируют друг другу и каждый подчеркивает специфичность своего партнера-соперника, а не подстраивается к нему.

Окинув самым беглым взглядом историю искусства вообще и искусства книги в частности, легко заметить, что оба эти принципа — «соответствия» и «контраста» — сосуществовали, по-разному проявляя себя в разные эпохи: тяготение к строгой правильности и к четкой закономерности соперничало с тяготением к богатству, разнородности, прихотливости, не стесняемым априорными нормами «правильности». Точнее сказать, в первом случае в правильности и закономерности искались богатство и неоднозначность, а во втором — в разнообразии и прихотливости искалась противоречивая внутренняя закономерность. Преобладание то одной, то другой тенденции проявляло себя в смене стилевых направлений, увлечений, мод. Достаточно напомнить, как в 30-е годы прошлого столетия строгие одногарнитурные титульные листы сменились разногарнитурными.

Смена увлечений происходила совершенно стихийно. Впрочем, принципы книжного ансамбля вообще формировались стихийно. Соединение разных фактур было естественным следствием самого устройства книги, а о том, что в этом соединении содержится собственная художественная выразительность, не всегда задумывались. Например, вкладные листы с иллюстрациями. Они печатались в технике резцовой гравюры или меццотинто в XVIII в., потом, во второй половине XIX в., в технике гелиографюры или хромолитографии, фототипии и, наконец, ныне офсетом, глубокой печатью — всякий раз на специальной бумаге. Фактурно они, конечно, заметно выделялись из основной массы книжных страниц, были чужеродным телом в ансамбле. Эстетическая сторона этой практики тогда вызывала положительные эмоции по той простой причине, что понятия богатства, роскоши («роскошное издание, отпечатанное на веленовой

бумаге, с гелиографюрами на вкладных листах...») сами собой входили в эстетическую оценку того времени*. Разнообразные приемы обработки материалов, служа своей основной, практической цели, вместе с тем расширяли диапазон книжных фактур, усложняя и умножая варианты возможных сочетаний, и постепенно перерастали первоначальное назначение, становились источником эстетического воздействия.

С течением времени, а особенно в нашем веке, принципы ансамбля, основанного на противоречивости составляющих его элементов, стали все более и более осознаваться и осмысливаться. В соединении разных материалов и разных техник все больше виделась не уступка необходимости, но источник совершенно своеобразных эстетических средств воздействия на зрителя. Тому способствовал и более аналитический подход к искусству книги, и бессознательная потребность компенсировать происходящую в ней нивелировку фактур (об этом — в следующей главе), и опыт смежных искусств, не раз прямо врывавшийся в книгу и оставлявший в ней заметный след.

Так, художники-авангардисты еще в 1910-х гг. выпускали немало книг, в которых использовали приемы своей живописной практики. Эти книги набирались афишными и газетными шрифтами в самых неожиданных и причудливых сочетаниях гарнитур, печатались на непривычной — некнижной бумаге (на обоях, оберточной бумаге, упаковочной и пр.), в них широко использовались наклейки, коллажи, аппликации, ручная раскраска.

Все эти издания были экспериментальными, малотиражными, уникальными и войти в практику, естественно, не могли, но они оказали сильное воздействие на последующее развитие книжной графики — иногда прямое (в детской книге), а чаще косвенное, опосредованное, воз-

* Крайности сходятся: лет десять—пятнадцать назад понятие роскоши точно так же входило в эстетическую оценку — на этот раз уже отрицательную.

буждая творческое воображение и расковывая стереотипы дозволенности.

Все это, вместе взятое, значительно повлияло на наши представления об ансамбле. Принцип «соответствия» сохранил свою силу, но наше отношение к нему потеряло догматический характер, и возможность иного построения ансамбля стала очевидной. Правда, если

17. Одногарнитурный ансамбль: принцип соответствия

ДУШЕНЬКА,

ДРЕВНЯЯ ПОВѢСТЬ

ВЪ ВОЛЬНЫХЪ СТИХАХЪ.

СОЧИНЕНИЕ

Иполита Федоровича

БОГДАНОВИЧА.

ИЗДАНИЕ СЕДЬМОЕ,

Въ точности напечатанное противъ перваго
изданія.

Съ гравированными картинками.

МОСКВА,

ВЪ ТИПОГРАФИИ Н. С. ВСЕВОЛОЖСКАГО.

1815.

этот принцип достаточно ясен, то решение ансамбля на заострении контрастов, на «несоответствии» обосновать столь же рационально и свести в такую же четкую и ясную систему вряд ли возможно. Наш уровень осмысления закономерностей пространственных искусств не позволяет такую систему зафиксировать. Да, возможно, что принцип «несоответствия» и не представляет собой

18. Разногарнитурный ансамбль: принцип контраста

ДЕВЬЮРО.

ИСТОРИЯ

ДВАДЦАТИ-КОПЪЕЧНАГО ТЕАТРА,

СЛУЖАЩАЯ ПРОДОЛЖЕНИЕМЪ

ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКАГО ТЕАТРА.

СОЧИНЕНІЕ

ЮЛІЯ ЖАНЕНА.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

ВЪ ТИПОГРАФІИ Н. ГРЕЧА.

1835.

какой-либо системы, альтернативной к первой, или представляет собой не одну систему, а ряд систем, расчленив которые мы еще не в состоянии.

Сложность, между прочим, состоит еще и в том, что элементы контрастных сопоставлений, как мы уже убедились, почти неизбежно присутствуют и в ситуациях «соответствия», куда они врываются стихийно, без спроса, но там их присутствие эстетически недействительно, ограничено, и лишь художник в состоянии осознать, выявить скрытые в них силы и, перенеся центр тяжести замысла на них, тем самым переменить сущность ансамбля.

«Чистый» ансамбль, построенный на принципе «соответствия», крайне редок, это скорее некий отвлеченный идеал, ближе всего к которому, очевидно, находится цельногравированная книга — сама по себе явление исключительное. Но «чистый» ансамбль, построенный на принципе «несоответствия» — еще более редкое явление. Даже самые крайние, наиболее резкие и последовательные формы проявления этого принципа будут сохранять элементы «соответствий» до той поры, пока книга останется книгой, а не превратится в некую разновидность полустанкового графического искусства (книги русских авангардистов и были такой крайностью, они колебались между еще-книгой и уже-некнигой). Поэтому всякий книжный ансамбль неизбежно построен на сочетании, равновесии, взаимодействии и того и другого принципа, однако соотношение их всякий раз разное: в одном случае преобладает одно, в другом — другое.

Все-таки некоторое противопоставление одного принципа другому — вполне реально и необходимо.

Принцип одногарнитурного набора* и в самом деле

* В наиболее строгом смысле следовало бы говорить не только об одной гарнитуре, но и об одной насыщенности шрифта. Полужирный вариант, в сущности, уже не совсем тот шрифт, что светлый; их родство основано скорее на формальном, нежели на пластическом принципе, поэтому и соединение их не так легко, как можно было бы предполагать.

дисциплинирует: обеспечивает (в известной мере) строгость шрифтового решения книги и тем самым целостность ее шрифтовой фактуры. По сути своей он достаточно прост, почти элементарен. Закономерности, которым подчиняется разногарнитурный набор, несравненно более сложны и противоречивы и еще ждут глубокого анализа.

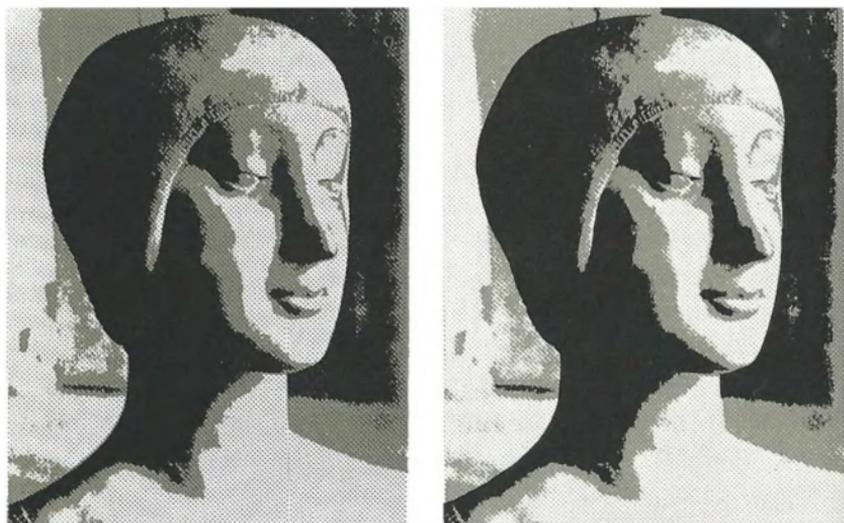
Уже давно было замечено, что соединение гарнитур, родственных по начертанию, дает (вопреки привычной логике соответствия) худшие результаты: взаимного обострения качеств не возникает, а ощущение эклектичности сохраняется. Как раз соединение гарнитур, контрастных друг другу, создает эффект; таково, например, соединение шрифтов рубленых с классицистической антиквой. Очевидно, разногарнитурный набор требует смелости; решения робкие, половинчатые компрометируют его. Но — именно смелости подлинного художника, основанной на свободе владения материалом, а не анархического произвола ремесленника или дилетанта. Однако ни в коем случае не следует возводить соединение именно контрастных фактур в некое твердое правило, своеобразную альтернативу правилу одногарнитурного набора. Соединение близких по рисунку гарнитур, конечно же, тоже возможно, и история книги о том свидетельствует (не говоря уже о том, что и соединение контрастных гарнитур может оказаться неудачным). Разногарнитурный набор вообще не может быть определен каким-нибудь одним или иным правилом, или даже многими правилами. Он всегда требует индивидуального решения в зависимости от конкретных условий и каждое решение оценивается по конкретному результату, возникшему от выбора кеглей и насыщенности, от соотношения строк в композиции набора. В этом его принципиальное отличие от набора одногарнитурного, в котором целостность априорно гарантируется подчинением принятому правилу.

Соединение в книге бумаг разного сорта сейчас все более осознается как художественный прием столкновения разных фактур, обогащающего книжный ансамбль.

В какой-то мере это объяснимо и присущим современной книге тяготением к сложности и нестандартности жанрового решения, к смелому использованию документальных материалов в качестве самостоятельного компонента и т. п.

Компонуя книгу, современный художник чаще всего старается так рассчитать ее объем, чтобы получить возможность печатать текстовую и иллюстрационную

19. Варианты комбинирования в пределах одного изображения штрихового и тонового воспроизведения создают разный фактурный эффект



части на разной бумаге, находя в этом особую прелесть. Еще лучше, если аппарат книги удастся напечатать на третьей бумаге, отличающейся своей фактурой, а иногда и цветом. Нельзя отрицать в этом акте и определенной дани функциональности, желания четко отделить разные компоненты книги, но нельзя не видеть за ним и эстетическое побуждение.

Конволют — известное библиофилам соединение под одним переплетом нескольких разных книг, брошюр или даже статей из журналов — эта книга-монстр, казалось

бы, всем своим видом вопиющая о беспорядочности и нецелостности, в самом близком будущем сможет вдохновить художника на разработку любопытных ансамблей, построенных на сборности взаимоисключающих частей (и разве издания типа «Прометея» не нашли бы здесь форму, адекватную своему характеру?)

Наши слабости и наивные пристрастия подчас характеризуют нас особенно рельефно. Еще недавно мы как бы

20. Использование в выразительно-декоративных целях различий между тоновым и штриховым отпечатком



стеснялись вкладных листов (накидок, вклеек и проч.) и старались по возможности замаскировать их — размещая на них текстовые полосы, продолжая на них пагинацию, не совпадающую с истинными печатными листами. Сейчас же нередко, наоборот, сборность книги даже имитируется: часть страниц запечатывается цветом, и получающаяся цветовая разница не что иное, как обозначение желаемой разницы в фактуре бумаги.

Один из любопытных примеров такого «обозначения» — «Синяя птица» М. Метерлинка (Л., «Искусство», 1975;

художники Г. А. В. Траугот): здесь задуманные художниками своеобразные иллюстрационные триптихи (страница-разворот-страница) размещались среди запечатанных голубой краской текстовых страниц, создавая впечатление вкладных «четверок».

Прием, обратный этому, был употреблен в ежегоднике «Наука и человечество, 1975» (М., «Знание», 1974; художники И. Кравцов, С. Мухин). Здесь именно цветные страницы обозначали собой «вкладку» в основной текст, поэтому вполне логично неярким синеватым тоном была запечатана не только четная сторона страницы, предшествующей шмуцтитулу и несущей на себе декоративный фронтиспис к разделу, но и ее оборот.

В том же издании цветом, но зеленоватым, были запечатаны последние страницы, на которых разместилась «Летопись науки», что тоже обозначало собой «вкладку» — уже другую.

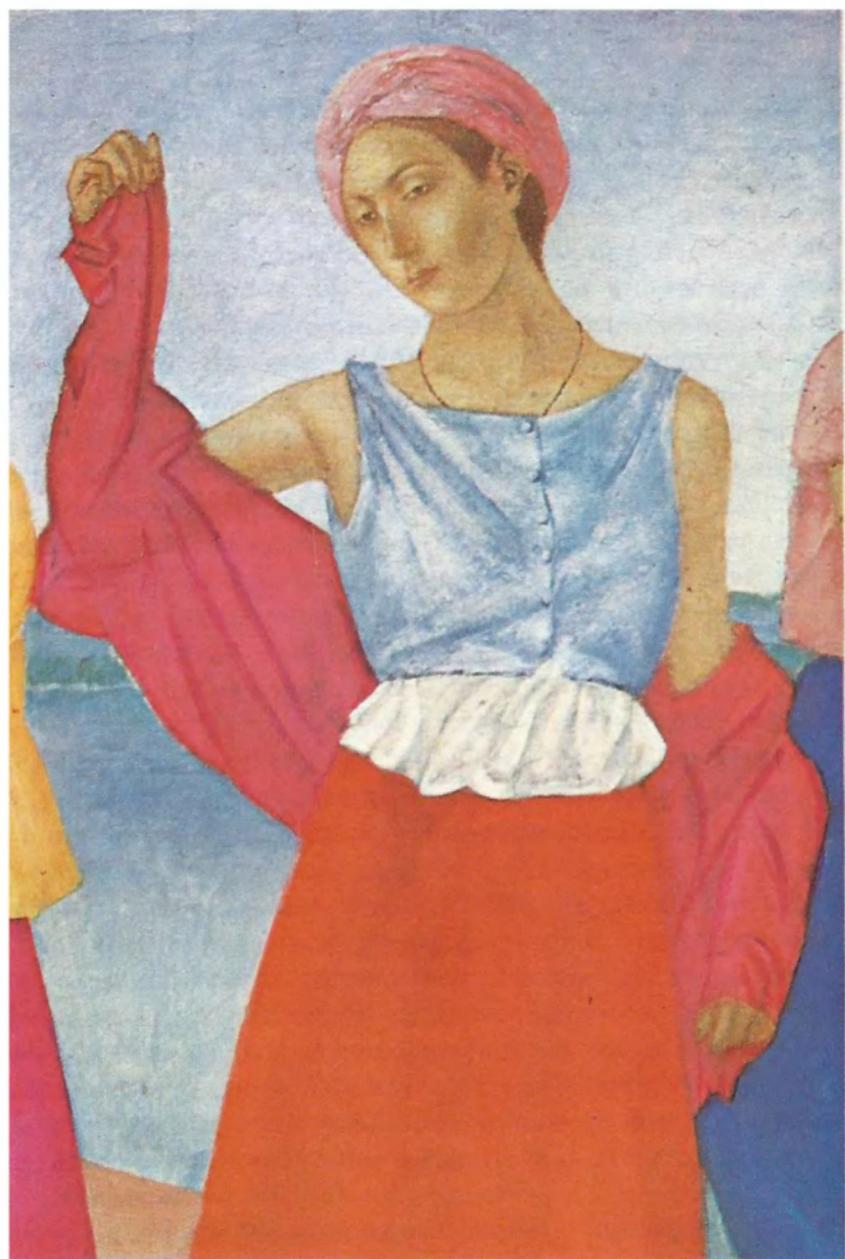
Наклейка репродукции на книжную страницу или на специальную вклейку-паспарту из особой бумаги — давний прием; помимо прочих преследуемых им целей тут достигается и определенный фактурный эффект, сила которого зависит от соотношения сталкивающихся компонентов. Этот прием чрезвычайно интересно эстетически претворился в книге В. Аронова «Эльзевиры» (М., «Книга», 1975; художники М. Аникст и А. Троянкер). Здесь иллюстрации основного ряда были размещены на наклейках из тонкой и гладкой белой бумаги, а разного рода дополнительные (фрагменты, документальные материалы, необходимые параллели, иконография и проч.) напечатаны непосредственно на страницах из бумаги «верже» золотистого оттенка. Это разделение (в основе своей — функциональное) само по себе создавало фактурную остроту, но и она не оказалась бы так сильна, если бы та же бумага «верже» не была использована и на форзац, и на обтяжку сторонки переплета, создав, таким образом, единый ровный фон для наклеек и недвусмысленно подтвердив намеренность создаваемого эффекта.

Соединение разнохарактерной печати в пределах одной книги также может стать источником острых столкновений, усложняющих и обогащающих ее фактурный строй. Речь идет и о неожиданном, непривычном применении той или иной техники и о таком же неожиданном соединении разных техник.

Трафаретная печать употребляется во внешнем оформлении; использование ее внутри книги, подчеркнутое соседством с наборным текстом, штриховыми или тоновыми репродукциями, могло бы произвести чрезвычайно сильное действие. Припрессовывание пленки на форзац уже имело место: неожиданность, непредугадываемость этой фактуры также производила впечатление. Можно представить себе покрытыми пленкой и отдельные страницы или вкладные листы в книге, резко контрастирующие с остальными страницами. Разве не остротой возникающего фактурного сочетания объясняется эффективность использования мелованной бумаги с ее холодной глянцевой поверхностью для глубокой печати, создающей бархатистую теплую фактуру?

Не так уж редко используется печать на прозрачной пленке. Один из сравнительно недавних примеров — издание «Анатомии кровеносных сосудов сердца» С. Самойловой (Л., «Медицина», 1970), где на анатомические фотографии накладывались страницы из триацетатной пленки, по которым синей и красной красками были отпечатаны дополнительные схемы, помогающие разобраться в сложном изображении. Прием этот служил исключительно утилитарной цели, но вместе с тем, конечно, и обогащал фактуру книги. Эстетически более осмысленное и более острое по воздействию использование прозрачной пленки можно было встретить в известных фотоальбомах А. Родченко и В. Степановой первой половины и середины 30-х годов.

Соединение разных способов печати в пределах одной книги, также обычно вызываемое конкретными целями, безусловно, способно обогатить книгу, особенно если оно предусмотрено композиционным замыслом художника, но, к сожалению, мы пока недостаточно чутки к





21. В четырехцветной репродукции замена одной из форм с тоновой на штриховую меняет фактуру оттиска, усиливая его декоративные качества

происходящим в книге столкновениям фактур и редко их организуем. Еще более острый эффект дает соединение разных техник в пределах одной страницы, существование их рядом, в одной плоскости (когда это допустимо технологически): сочетание высокой печати с офсетом или с глубокой печатью может быть очень интересным.

Старая книга, особенно рукописная и первопечатная, широко использовала столкновение фактур во внешнем оформлении. Переплет апплицировался и инкрустировался, кожу соединяли с металлом — бронзой, медью, серебром, золотом. Но и того казалось мало: в переплет вставляли эмалевые образки, драгоценные камни, камеи. Перечисление вариантов подобных соединений заняло бы немало места. Сейчас это разнообразие отошло в прошлое — и по технологическим, и по эстетическим мотивам. Конечно, массовая современная книга по богатству внешнего облика не в состоянии конкурировать со старой, да она в этом и не нуждается.

Однако и у современной книги есть достаточно широкие возможности соединения разных фактур. Речь идет здесь не об имитации старых приемов и не об использовании старого опыта для творческого претворения на новый лад: так, ручная декоративная раскраска и бескрасочное тиснение по пергаменту могли бы найти отклик в бумажном переплете, запечатанном многоцветным изображением и дополненном бескрасочным тиснением, — но это особая тема.

Обычный составной переплет дает столкновение материалов — просто надо уметь им воспользоваться. И не только сравнительно редкий переплет № 8, но и заурядный переплет № 5. Наклейка на переплете, этот атавизм аппликаций и инкрустаций былого времени, обладает большими возможностями сопоставления с материалом переплета — будь то ткань, или имитация кожи, или просто бумага, но иного сорта. Сопоставление изменится и усилится, если наклейка будет отлакирована или покрыта пленкой, если печать на ней будет заменена тиснением или соединена с тиснением. Да и сам размер

наклейки — занимает ли она небольшую часть переплетной крышки, или стремится заполнить ее целиком — небезразличен к общей фактурной картине.

Аскетический утилитаризм недавних лет еще крепко сидит в нас, и мы далеко не всегда пользуемся даже доступными нам возможностями повысить фактурное напряжение: ввести в суперобложку, отпечатанную офсетом, надпись (или часть надписи), сделанную высокой печатью, или тиснутую фольгой со штампа, или нанесенную при помощи трафарета. В суперобложке или бумажном переплете, покрытых пленкой, мы ленимся надпись (или даже какой-то штриховой элемент изображения) тиснуть отдельно — поверх пленки. Нам никогда не приходит в голову часть надписи воспроизвести в тоне, а часть — в штрихе.

Впрочем, соединение «нематериальных» фактур — область вообще неудовлетворительно освоенная художниками книги. Соседство растровой репродукции и штрихового текста слишком распространено, слишком примелькалось, чтобы мы были способны увидеть в нем столкновение фактур. Гораздо острее оказывается совмещение штриховой и растровой печати в пределах одного отпечатка. Уже текст или линейный рисунок, напечатанные поверх репродукции, образуют новую «пространственность» и «рельефность», новую специфическую фактуру. Еще острее оказывается совмещение растровой и штриховой печати в одном изображении, скажем, при многоцветной печати — замена одной из растровых форм на штриховую, что дает сильный декоративный эффект. Совершенно не изведаны и даже, как будто, не испробованы возможности острейшего столкновения фактур, вызванного соседством растров подчеркнуто разных линиатур, — а оно могло бы внести своеобразный элемент в фактурное богатство книги.

Употребляя в разных ситуациях слово «книга», мы сплошь и рядом имеем в виду разные вещи: и рукописную книгу, и первопечатную, и современную, и еще загадочную для нас книгу XXI века. Мы, правда, не станем называть книгой ни папирусный свиток, ни то приспособление для хранения и передачи информации, которое в будущем окажется более удобным, чем книга, и вытеснит ее из некоторых областей человеческой деятельности. Для нас понятие книги связано со структурой книжного блока — устройства, предназначенного для перелистывания страниц, скрепленных с одного края.

Между тем книга меняется — незаметно, но непрерывно, и мы очень далеко ушли уже от первых рукописных книг. Меняется технология, меняются материалы — меняется фактура.

Несправедливо было бы смотреть на развитие книги как на исключительно поступательное — от худшего, несовершенного, к лучшему. Конечно, современная книга гибче и ловчее отвечает нашим потребностям, и в этом (но только в этом!) смысле она «лучше» и «Изборника Святослава», и «Апостола» Ивана Федорова. С точки зрения книжного искусства, современная книга (конечно, в лучших ее проявлениях) так же не «хуже», как и не «лучше» старой. Просто она другая, и эстетика ее другая, и смотреть на это надо трезво.

Ранняя рукописная книга была целиком выполнена из природных материалов, обработанных вручную. В сов-

ременной книге природных материалов нет и в помине, а изготавливается она индустриальным машинным способом. Разделение труда, возрастая и углубляясь, резче и резче отделяет авторско-проектировочную работу от исполнительской: фактуры непосредственно авторские (рукопись, эскиз) отчуждаются от книги и или вовсе не попадают в нее, либо попадают преобразенными. В этом — источник тех изменений, которые произошли и продолжают происходить в книжной фактуре.

Смысл этих изменений в общих чертах таков.

Фактуры органические, естественные, неправильные, неупорядоченные, неравномерные, уникальные постепенно сменяются все более правильными, равномерными, искусственными, типовыми (или — с заранее заданной имитационной неправильностью, которая, в сущности, есть не что иное, как замаскированная правильность).

Фактуры ярко выраженные, острые, сильные, характерные сменяются менее выраженными, более сnivelированными, безличными (или — с заранее заданной выраженностью).

Фактуры нестабильные, зависящие от массы неучитываемых и нерегулируемых человеком факторов, сменяются фактурами совершенно устойчивыми, сохраняющими полную идентичность в любом количестве образцов.

Немудрено заметить, что эта закономерность присуща не только книге, но и всему предметному миру, творимому человеком, является универсальной закономерностью развития цивилизации вообще.

Материалы

Непосредственным предшественником бумаги был пергамен. Значительно древнее его был папирус, но ни папирус, ни сходные с ним материалы, вроде изготовлявшегося индейцами древней Мексики из склеиваемых лубяных слоев тутового дерева, не были еще связаны с книжной формой — книжным блоком.

Пергамен делался из овечьей, козьей или звериной шкуры. Ее промывали, подвергали золению, чистили с

обеих сторон, растягивали на рамах, растирали мелом, простругивали ножом, сглаживали пемзой. Ни по происхождению, ни по способам обработки пергамен не мог быть ни однородным, ни равномерным, ни стабильным материалом. Поверхность его была неровна: масса мелких и крупных выпуклостей и впадин различной конфигурации и взаиморасположения, множество узлов, прожилок, пор, участков более плотных, чередовавшихся с менее плотными, образовывали структуру органическую — неповторимую и незапрограммированную, почти хаотическую (конечно, кажущаяся хаотичность строения кожи была связана с закономерностью устройства животного, но по отношению к книге, нуждавшейся в материале правильном, эта закономерность воспринималась как случайность). Каждый лист пергамена явственно отличался от остальных. Перемены в температуре и влажности отзывались на нем так же неравномерно: одни части вспухали сильнее, другие — слабее.

Неправильность пергамена исправлялась по мере сил, но ни нож, ни пемза, ни лощилка не были в состоянии совладать с его природой до конца. Невозможно было бы и скрыть его строение плотным грунтом, подобно тому, как левкас, отшлифованный до гладкости, делает для нас безразличной текстуру доски, на которую он положен. Это уничтожило бы эластичность пергамена, такую нужную книжной странице.

Пергамен был в полной мере материалом консервативным: он сам диктовал соответствующую ему технологию, слабо изменялся от обработки и не имел решительно никаких перспектив на будущее. Плотность и толщина пергамена отличают его от привычных нам книжных сортов бумаги. Печатать на нем (существой печать в то время) было бы неудобно. Он был идеален именно для ручного уникального исполнения — как грунтованный холст для живописи. Все сложные процедуры, связанные с предварительной разметкой и исполнением шрифта и рисунков, он переносил безболезненно. Даже подчисткам и исправлениям, немислимим в книге печатной и неизбежным в рукописной, он поддавался

легко, и свидетели тому — палимпсесты, в которых первоначальный текст был полностью счищен и заменен другим.

Изобретение бумаги, давно уже признанное одним из величайших событий, ускоривших ход мировой истории, для книги, между прочим, оказалось важным и с точки зрения эстетической, а в частности — с точки зрения фактуры.

Пергамен был чисто природный материал, нуждавшийся лишь в некоторой обработке, приспособивавшей его к потребностям книги, но не менявшей его. Бумага, хотя и имеет в природе некоторые аналогии (гнезда ос, например), — материал искусственный. Возможности ее дальнейшего усовершенствования и специализации были достаточно обширны и зависели только от технического прогресса; те или иные свойства могли быть заранее определены и достигнуты путем изменения технологии. Будучи как материал искусственный материалом более «правильным», стабильным и равномерным, чем пергамен, бумага последовательно совершенствовалась эти свои качества.

Равномерность и стабильность всякого материала зависят от равномерности и стабильности составляющих его элементов и способа их соединения. Старая бумага изготовлялась из массы, полученной путем ручного дробления (толчения) сырья, ее частицы не могли быть измельчены вполне равномерно, да и само это сырье (пеньковое и льняное тряпье) не представляло собой сколько-нибудь стандартной массы. Наконец, толщина и ровность бумажного листа регулировались вручную.

Все это и определило неповторимое обаяние старой бумаги — материала уже искусственного, но сохраняющего отпечаток органической, природной неправильности: своеобразную зернистость, узловатость поверхности, плотность и жесткость, так непохожие на привычную для нас рыхловатую инертность большинства книжных бумаг.

Старая бумага не отличалась разнообразием сортов, предназначенных специально для какой-то одной функ-

ции. И в этом смысле она тоже отчасти наследовала от природного материала — пергамена его устойчивую самобытность, неспособность резко видоизменяться, приспособляясь к разным потребностям. Бумага была довольно дорогим материалом, ценным уже и этой своей самобытностью, ее консервативность была естественна, впрочем и потребности были сначала слишком узки: все та же рукописная книга — предмет чрезвычайно дорогой, приравниваемый к предметам роскоши. Фактура старой бумаги не отличалась разнообразием, но была определена.

Дальнейшее развитие ее производства было подчинено не только механизации процессов, изменению сырья и проч., но и все более разрастающейся со временем дифференциации по потребностям, даже если говорить только о книжных сортах бумаги, оставив в стороне великое разнообразие иных ее видов. Сегодня уже трудно говорить о фактуре бумаги вообще; мы имеем десятки, если не сотни фактур, настолько отличающихся друг от друга, что нелегко выделить собственные, так сказать, «родовые» фактурные качества бумаги.

Правда, при всем этом разнообразии бумага сохраняет единство своего строения. Даже синтетическая бумага, первые образцы которой уже вошли в полиграфию, все еще остается бумагой: изменилось исходное сырье, но способ приготовления (свойлачивание волокон) принципиально остается тем же. В ближайшем будущем, очевидно, будет утрачена и эта, не всегда улавливаемая визуально, но реально существующая структурная определенность бумаги, и в книгу придут синтетические пленки, ничего общего с бумагой уже не имеющие, собственной фактурной самобытностью не обладающие, протеистски легко принимающие любые необходимые свойства, в том числе и фактурные, и окончательно распрощавшиеся с романтической характерностью как пергамена, так и старой бумаги — их верностью своему происхождению.

Те же тенденции выразились в развитии переплетных материалов. Замена кожи, естественного материала,

тканью (неизбежная в силу все возрастающей массовости книги) способствовала упорядочению и обезличению переплетных фактур. Ткань — материал искусственный, созданный, а не просто обработанный человеком, что со всей очевидностью выражено в ее равномерной структуре — будь то шелк, муар, бархат, трип, атлас, использовавшиеся и для переплетных крышек, и для форзацев, а тем более переплетный коленкор с его ясно выраженной фактурой.

Правда, в комбинированных переплетах, соединявших кожу (корешок, иногда и уголки) с тканью, фактурная правильность ткани еще была не так очевидна: возникший перепад фактур своей остротой ослаблял ощущение монотонности и сглаженности. Но уже цельнотканевый переплет оказывался монотоннее и «правильнее» цельнокожаного, тем более что для него использовали ткани машинной выработки с безупречной толщиной нитей и равномерностью их переплетения.

Возникавшие в дальнейшем и постепенно входившие в обиход новые переплетные материалы все более усиливали фактурную «правильность». Особенно это заметно в современных синтетических материалах, создаваемых как на тканевой или бумажной основе, так и без нее. Как бы в противовес или в обход этой тенденции (но, в сущности, как ее прямое следствие и проявление) возникает потребность в имитации характерности и естественности — тенденция, внутри книги проявившаяся гораздо слабее, чем во внешнем ее оформлении.

Обработка материалов

Сходную эволюцию претерпевали и способы «обработки» книжных материалов — пергамена, потом бумаги. Здесь под словом «обработка» имеются в виду не разного рода отделочные операции — лощение, каландрировка, тиснение, окраска, мелование и проч., которым подвергается бумага в ходе ее изготовления, а процессы, превращающие ее в книгу, — нанесение на нее тем или иным способом текста и изображений.

Фактура каждой рукописной книги была уникальна, неповторима. Строки, пусть и пролинованные заранее при помощи рамки с натянутыми на нее жилами, при самой большой тщательности переписчика не могли быть идеально ровны и параллельны друг другу. Ни одна из букв не совпадала точно, да и не могла совпадать с аналогичными, отличаясь от них по высоте, толщине штрихов, углу наклона диагоналей, утолщением дуг и проч. В начертании букв сохранялся явственный отпечаток характера пишущего инструмента (ширококонечного пера), динамики руки, идущей вдоль строки и одновременно совершающей движения, перпендикулярно ее линии. Гусиное перо снашивалось быстро: буквы, написанные пером свежечиненным, отличались от букв, написанных пером стертým. Плотность красочного слоя была неравномерна: первые буквы были сочнее, последующие, когда чернила иссякали, — немного суше, чернила по-разному скапливались в разных частях штриха; более плотные части отсвечивали иначе, чем менее плотные.

Наконец, рука и глаз переписчика не могли быть безразличны к неправильностям поверхности пергамента, совершенно безотчетно, интуитивно отзывались на них, приспособлялись к ним, в то время как бездушный печатный станок наносит текст на любую предложенную ему поверхность.

Все эти нюансы, порой слабо воспринимаемые по отдельности, в соединении друг с другом и создавали специфическую фактуру рукописной книги, недоступную набору и печати.

В первопечатной книге основу фактурного своеобразия текстовой полосы составляла некоторая грубоватость шрифта, на первых порах подражавшего рукописному, некоторая неровность строк, обусловленная несовершенством верстального процесса, подчас и разнотипность литер, вызванная условиями их изготовления. Естественно, что с совершенствованием полиграфического производства эти черты постепенно сходили на нет, пока, наконец, линотипный набор не обеспечил идеаль-

ную линию строки и безупречное единство рисунка всех литер.

Сходным образом сложилась и судьба книжной иллюстрации (или шире: любых изобразительных и декоративных элементов). В рукописной книге полностью исключалась какая-либо механичность. Миниатюры и украшения представляли собой, в сущности, произведения живописи с присущими именно ей фактурными особенностями, порожденными характером красок, кистей, манерой художника,— пастозной или жидкой, кроющей или лессировочной, с подмалевком, звучащим из-под основного слоя, со специфическим способом наложения мазка. Краски, употребляемые миниатюристами, в большинстве своем были минеральными: это усиливало их плотность и рельефность мазка, обостряло фактуру.

Пергамен не впитывал краску: его поверхность грунтовали белилами, а поверх грунта писали густым мазком, корпусно, плотно, наподобие эмали. Бумага, сменившая пергамен в рукописной книге, краску впитывала, необходимость в корпусном письме отпала, краски стали ложиться более прозрачным и тонким слоем, уподобляясь акварели, все менее и менее возвышаясь над поверхностью листа, становясь органической частью этой поверхности. Фактура миниатюры, таким образом, немного ослабляла свою прежнюю резкую обозначенность, выраженность.

Переход к иллюстрации печатной, ксилографической, без сомнения, способствовал дальнейшей нивелировке фактуры. Возможности гравюрной фактуры, при самой изощренной виртуозности гравера, все-таки ограниченнее, уже возможностей фактуры живописной, потому что круг способов обработки доски резцом более узок, чем круг возможных способов нанесения краски и обработки красочного слоя. В известном смысле, который вряд ли можно счесть оскорбительным для гравюры,— ее фактура монотоннее живописной. Тем более гравюры обрезной, в которой работа гравера сдерживалась расположением слоев дерева и необходимостью обрезать каждый штрих с обеих сторон.

Правда, изобретение гравюры торцовой серьезно расширило возможности гравера и тем самым обогатило фактуру ксилографии. Может показаться, что это противоречие общей тенденции к нивелировке фактур, но противоречие только кажущееся. Торцовая гравюра едва ли не с самого начала развивалась как чисто репродукционная техника, и ее фактурные возможности подчинялись воспроизведению чужого оригинала — будь то карандашный рисунок, или акварель, или живописное произведение. И чем дальше — тем сильнее становилось это подчинение. Рисунки А. Агина к «Мертвым душам» были скорее хорошо проработанные эскизы, нежели в прямом смысле слова оригиналы, требующие точного, буквального перенесения на доску, и гравер Е. Бернардский оказывался отчасти соавтором Агина: воспроизводя характерную моделировку формы, предложенную художником, он все-таки не имитировал его штрих. Уже немного позднее, ближе к концу века граверы виртуозно воспроизводили и карандашную манеру, и мазок масляной краски, отыскивая в своем арсенале подходящие для того средства. Вот почему введение в книгу торцовой гравюры, как будто богатой фактурно, в конечном итоге усилило, обострило не столько звучание собственных фактур книги, сколько входящих в нее чужих фактур. И это явление — постепенное усиление «теневых» фактур за счет собственных — следует считать одной из закономерностей развития книги, о чем еще будет сказано дальше.

Смена репродукционной гравюры фотомеханическими техниками сняла последние моменты неправильности, характерности, присущие индивидуальному ручному труду. Любопытно отметить, что шаг этот был подготовлен не только потребностями книги того времени и совершенствованием полиграфии, но и некоторыми способами изготовления печатной формы, предшествовавшими внедрению растрового воспроизведения. Еще в репродукционной ксилографии сложилось много разного рода ремесленных приемов передачи тех или иных особенностей оригинала — приемов, выполняемых вруч-

ную, но не носящих творчески-индивидуального характера, уже в известной мере механических. Примечательны и некоторые способы полумеханического изготовления печатных форм: так называемый «автоштрих» — рисование тушью и выскребание по бумаге, на которой предварительно была отпечатана сетка из тонких штрихов, создающая подобие общего серого тона (рисунок становился оригиналом для штриховой цинкографии), или использование автографской бумаги, приобретающей после вальцевания своеобразную правильную фактуру, по которой рисовали литографским карандашом, создавая подобие тона. Фактура возникавшего изображения курьезно соединяла в себе неправильность свободного рисования с правильностью сетки-основы, игравшей роль, сходную с ролью растра.

Тоновая печать, основанная на применении растра — механически ровного, совершенно безразличного к особенностям воспроизводимого материала*, стала очередной вехой на пути дальнейшего «выравнивания», нейтрализации книжных фактур. Этот процесс продолжается. Линиатура растра повышается. Совсем недавно ее высшим пределом было 60 линий, редко — 70 или 80; теперь этот предел продвинулся за 100 и достигает 120 линий (в офсете). Растр практически перестает восприниматься и его собственная фактурная выразительность резко снижается за счет возрастания воздействия на нас фактур воспроизводимых, «теневых».

Идеалом современной полиграфии было бы вообще обойтись без растра и тем самым достигнуть максимального растворения, обезличения полиграфической фактуры. Фототипия как будто позволяет добиться этого (на 1 см² в фототипии приходится до 30 тысяч зерен, что в несколько раз больше числа печатающих элементов

* Можно подумать, что корешковый растр в состоянии внести элемент неправильности, органичности в репродукцию, но это не больше, чем иллюзия: правильность корешкового растра только замаскирована, кроме того, и он всегда безразличен к структуре воспроизводимого изображения.

на такой же площади в растровой печати), но она неприемлема ни технологически, ни экономически. Очевидно, следует ожидать возникновения совершенно новых способов печати, соединяющих достоинства фототипии с экономичностью. Возможно, что ротационная фототипия откроет некоторые перспективы.

Перспективы

Уместно задуматься вообще о будущем книжных фактур — разумеется, в той мере, которая доступна нашим сегодняшним представлениям.

Немыслимо закрывать глаза на то, что богатство, острота и самобытность фактур, которые придают неповторимое обаяние старой книге, проистекали, попросту говоря, от ее технологического несовершенства, оказывались побочным, непредусмотренным (и, может быть, не вполне желанным) его продуктом. Неровность пергамента, грубость печатной краски, корявость шрифта и многие другие обстоятельства, некогда порождавшие звучные фактуры, были преодолены развитием полиграфии. И если нам уже сейчас не всегда легко бывает отличить офсетный оттиск от оттиска, сделанного высокой печатью, то это одновременно и свидетельство технологического прогресса, и обещание надвигающейся полной нивелировки печатных фактур. Стирание собственных книжных фактур и все более заметное усиление фактур «теневых» — проявление движения книги к своему идеалу полностью подчиниться передаваемой информации, утрачивая собственную самобытность.

Оспаривать это движение бессмысленно — оно объективно, а значит, не зависит от наших эмоций и побуждений. Однако его идеал — чисто функциональный, искусству в нем нет места и оно оказывается лишь милой данью архаике. Поэтому и наше отношение к развитию книжных фактур двойственно: признавая его неизбежную объективность, мы внутренне не можем не сопротивляться ему, испытывая своего рода ностальгию по природному, естественному, органическому.

Эскапизм, романтическое бегство от цивилизации может иметь место и в книге. И сейчас выпускаются библиофильские малотиражные издания, культивирующие качества старопечатной книги, изготавливаемые с использованием ручного труда. Пусть это архаизм, но архаизм не больший, чем скаковые лошади и гоночные яхты в век электровозов и судов на воздушных крыльях.

Возможно возрождение приемов гравированной и даже рукописной книги. Еще в конце XVIII — начале XIX в. прославленный Вильям Блейк целиком гравировал и печатал свои книги; он даже придумал для этого своеобразную технику, назвав ее «выпуклый офорт» (мы бы, очевидно, назвали ее ручной цинкографией), он же изобрел и технику печатного раскрашивания своих гравюр, при которой краски, смешанные с клеем или лаком, сначала наносились на картон, а уж с картона перетискивались на гравюрный отпечаток. Конечно, фактура его книг была совершенно оригинальна и неповторима. В наше время М. Поляков делает свои миниатюрные «книжечки», которые содержат рисунки, украшения, инициалы, награвированные на дереве и отпечатанные в небольшом числе экземпляров; эти оттиски вручную (акварелью) раскрашены и дополнены текстом одного стихотворения, переписанного самим художником.

Подобные опыты, безусловно, будут иметь место, но будущее книжных фактур определяют все-таки не они, а совершенная полиграфическая технология.

Рассуждая об эволюции книжных фактур, или уже — фактур переплетных материалов, следует иметь в виду и более широкие закономерности эволюции материалов вообще. «Спецификой вчерашнего дня была полная зависимость от того или иного материала... Подбор материала — это специфика сегодняшнего дня... Очевидно, в ближайшем будущем физико-химическая механика предоставит возможность заказывать для каждой новой вещи свой материал с заданными свойствами, т. е. решать новую вещь без прямой зависимости от того или иного материала, а, наоборот, полностью подчиняя мате-

риал потребностям человека, в том числе и эстетическим потребностям» [6, с. 155, 156].

Сказанное имеет прямое отношение к предмету нашего разговора. Художественное решение старой книги полностью зависело от природных материалов — кожи, пергамена. Распространение искусственного материала, бумаги изменило это соотношение; с усовершенствованием производства мы пришли к возможности из массы сортов бумаги выбирать тот, который соответствует конкретным задачам. Эра материалов с заданными качествами наступает, и ее приближение можно ощутить по расширению материалов имитационных. Имитационные материалы возникли не сейчас. Еще «Экономический магазин» Новикова был крыт бумагой, пропитанной олифой, — наивное и, можно сказать, преждевременное подражание цельнокожаному переплету. Ледерин, появившийся гораздо позднее, также подражал коже: его собственная тканевая основа полностью перекрывалась грунтом, который и образовывал новую фактуру — совершенно искусственная и регулируемая, она произвольно устанавливалась путем каландрирования на валах с тем или иным рисунком. Откровенно имитационный характер имеет и балакрон и иные подобные ему заменители, которые легко перевоплощаются в «кожу», «пергамен», «ткань». Возникает новая, «имитационная» эстетика: подражание натуральному материалу хотя и более совершенно, чем до сих пор, но и оно не в силах стать большим, чем подражание, и наше отношение к материалу колеблется между иллюзией и осознанием этой иллюзии. Однако в будущем возможности имитации окажутся несравненно могущественнее, и только специальное исследование позволит отличить искусственную кожу от подлинной.

Обратная сторона нивелировки, упорядочения, сглаживания фактур, утраты ими черт самобытности — своеобразный протезизм, способность принимать самые чуждые формы и проявления, раствориться в чужой самобытности, в «теновой» фактуре — сможет достигнуть совершенства, о котором мы не в силах даже догадываться.

Велик соблазн использовать эту способность для воспроизведения ручного труда и природных материалов.

Роль таких изданий, «репродуцирующих» старые книги, должна будет со временем возрасти, а об их культурной ценности говорить не приходится. Один из последних примеров такого издания, «Юности честное зерцало» (М., 1977), не только являет собой образец великолепной работы, но и ставит еще неразрешенные вопросы, в частности: должны ли воспроизводиться особенности, присущие лишь данному экземпляру книги (библиотечная наклейка на корешке, сильное повреждение форзаца)?

Какое место в жизни общества могут занять подобные издания, можно судить по аналогии с художественной репродукцией. Когда-то она дерзала лишь на то, чтобы намекнуть на картину, а ныне действительно воспроизводит ее, в будущем же — как знать — может дойти и до «дублирования» подлинника, которое нам знакомо по фантастическим романам. Но таким «репродукционным» книгам будущее принадлежать не может, а тем более, и имитации ручной работы как самоцели, не оправдываемой задачами репродуцирования.

Однако наше сознание консервативно, упрямо цепляется за привычное и с трудом приспособляется к возможностям нового. Поэтому имитация — лишь первое, на поверхности лежащее проявление грядущей гибкости, послушности материалов человеку, только еще проба сил. Фактуры старой книги были стихийного происхождения, человек им подчинялся, а не они человеку: он был в состоянии только их использовать, а в лучшем случае — осознать. Сейчас он учится воссоздавать их искусственно. Впереди же — создание фактур новых, не имеющих прототипов в ныне существующих. Впереди время, когда художник, задумывая оформление книги, сможет избрать любой материал, в том числе не только имитацию уже существующего, но и придуманный им самим, обладающий такими свойствами, которые нужны в данной ситуации. Будущее — в тех возможностях полиграфии, которые нам еще неизвестны, будущее — за фактурами, творимыми сознательно.

1. *Бурлюк Н.* Фактура. — В кн.: *Пощечина общественному вкусу.* М., 1912.
2. *Герчук Ю.* Художественная структура книги. — «Искусство книги», 1975, вып. 8.
3. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
4. *Марков В.* Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. Спб., 1914.
5. *Пунин Н.* Современное искусство. Пг., 1920.
6. *Смирнов В.* Художник о природе вещей. Л., 1970.
7. *Фаворский В.* Как я оформлял «Рассказы о животных» Л. Толстого. — В кн.: *Фаворский В.* Рассказы художника-гравера. М., 1965.
8. *Фаворский В.* О графике, как об основе книжного искусства. — «Искусство книги», 1961, вып. 2.
9. *Федоров-Давыдов А. Д. П. Штеренберг.* — В кн.: *Федоров-Давыдов А.* Русское и советское искусство. М., 1975.

В. Фаворский. Иллюстрация к «Vita nova» Данте. 1933, с. 21

Д. Штеренберг. Иллюстрация к стихотворению Р. Киплинга «Бразилия», 1931, с. 21

Ф. Мазерель. Иллюстрация из цикла «Город». 1925, с. 21

Г. А. В. Траугот. Титульный лист к «Синей птице» М. Метерлинка. Л., «Искусство», 1975, с. 42

В. Двораковский. Титульный лист к «Легенде об Уленшпигеле» Ш. де Костера. Л., «Художественная литература», 1938, с. 42

В. Лазурский. Титульный лист к «Памятнику древнерусской живописи» М. Алпатова. М., «Искусство», 1964, с. 43

Титульный лист к «Душеньке» И. Ф. Богдановича. М., тип. Н. С. Всеволожского, 1815, с. 68

Титульный лист к «Дебюро» Ю. Жа-
нена. Спб., 1835, с. 69

scan = ???
red. = waleriy
= 2019 =

Эраст Давыдович Кузнецов

**ФАКТУРА КАК ЭЛЕМЕНТ
КНИЖНОГО ИСКУССТВА**

Редактор
Зоя Антипина

Художник
Игорь Жихарев

Художественный редактор
Николай Карандашов

Технический редактор
Алла Коган

Корректор
Ольга Поливанова

ИБ 367

Сдано в набор 9.08.78 г.
Подписано к печати 31.05.79 г. А11391
Формат 75×90/32
Мелованная 100 гр.
Гарнитура школьная
Офсетная печать
Усл печ. л. 3,75. Уч.-изд. л. 4,42
Тираж 3000 экз. Изд. № 1682
Заказ № 4074. Цена 70 к

Издательство «Книга»
Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10
Московская типография № 5 Союзполи-
графпрома при Государственном коми-
тете СССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

