

**А.Д. ГОНЧАРОВ**

# **ХУДОЖНИК И КНИГА**

**серия VI • литература • искусство • 1964**

**19**



**А.Д. ГОНЧАРОВ**

**Х**УДОЖНИК  
**И**  
**КНИГА**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»  
Москва 1964

*Создание книги — большое искусство. Книга — дело рук, разума и таланта многих людей. Особую роль в создании книги играет художник. Это верно даже в тех случаях, когда в ней нет иллюстраций.*

*Об участии художника в издании книги и рассказывает данная брошюра. Ее автор — художник книги, известный иллюстратор А. Д. Гончаров. Ему принадлежат иллюстрации к произведениям Вс. Иванова, Ф. Петрарки, А. Чехова, П. Мериме, Лопе де Вега, В. Шекспира и других писателей.*

*С тонким знанием дела, живо и доходчиво излагает автор основные законы искусства оформления книги, иллюстрируя теоретические положения богатыми примерами из практики крупнейших мастеров советской и зарубежной книги.*

*Много полезного и интересного найдут в этой брошюре не только читатели, но и те, кто непосредственно связан с изданием книг.*



*«Книга — это духовное завещание одного поколения другому... Вся жизнь человечества последовательно оседала в книге: племена, люди, государства исчезали, а книга оставалась. Она росла вместе с человечеством... в нее записана та огромная исповедь бурной жизни человечества..., которая называется Всемирной историей...*

*Итак, будем уважать книгу!»*

А. ГЕРЦЕН.

*«Любите книгу — источник знания...»*

М. ГОРЬКИЙ.



этом году русской печатной книге исполнилось 400 лет. Праздник русской культуры был широко отмечен не только в Советском Союзе, но и за его рубежами.

Появление 1 марта 1564 года книги «Апостол», напечатанной Иваном Федоровым, не только поднимало русскую культуру на новую, более высокую ступень, но и приближало «священную» книгу к людям.

С того времени все великие просветители, все представители передовой, революционной мысли стремились к возможно более широкому распространению книги, которая, по словам первопечатника Ивана Федорова, должна «по свету рассевать и всем раздавать духовную пищу».

История русского книгопечатания, донесшая до нас великие произведения литературы и науки, оставила нам и прекрасные образцы графического и оформительского искусства — книги, созданные настоящими художниками: иллюстраторами, граверами, печатниками. Достаточно вспомнить книги с рисунками А. Бенуа к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» А. С. Пушкина или Е. Е. Лансере к «Хаджи Мурату» и «Казакам» Л. Н. Толстого или черно-белую графику М. Добужинского к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского. Но деятельность дореволюционных художников касалась узкого круга тем, и книги, оформленные с их участием, были слишком дорогими и выходили небольшими тиражами.

Уже после победы Великого Октября в нашей стране с ростом издательств, названий и тиражей книг росло и расширялось искусство книжной графики, искусство оформления книги, превращаясь в один из самых серьезных разделов искусства. И ныне трудно представить себе книгу, изданную без участия художника.

В книге все важно и подчинено единой цели. Рисунок и шрифт, формат страницы и характер заголовков, орнаменты, заставки и многие другие элементы оформления определяются содержанием книги и выражают заложенные в ней идеи. Удачное оформление помогает глубже понять основные идеи литературного произведения, почувствовать его художественные достоинства.

Работа над книгой многообразна. Книга — это целостное художественное явление, живое и сложное, требующее участия различных творческих начал. Автор и редактор, художник и художественный редактор, технический редактор и корректор, наборщик и печатник — творцы книги. Искусство и технология в книге неотделимы, и книга, будучи произведением искусства, является в то же время продуктом полиграфического производства, полиграфии.

Художественному редактору принадлежит роль «главного режиссера» книги. От его таланта, ума и вкуса зависит художественный облик выпускаемых издательством книг.

Одним из таких «режиссеров» был В. В. Пахомов (1897—1960), долголетний сотрудник Детгиза — организатор всего комплекса художественного оформления множества книг, среди которых, в первую очередь, можно отметить «Москву» С. Лопатина, «Слово о полку Игореве», «Бориса Годунова» А. С. Пушкина с иллюстрациями В. А. Фаворского, «Мертвые души» Н. В. Гоголя с иллюстрациями А. М. Лаптева, «Волшебный двор» С. Боброва — книгу по математике для детей, оформленную и иллюстрированную В. М. Конашевичем, трехтомное юбилейное издание произведений А. С. Пушкина, выпущенное в 1949 году с иллюстрациями Д. А. Шмаринова, В. А. Фаворского, М. И. Пикова, Ф. Д. Константинова и других.

Во всех случаях он был не только пытливым и ищущим организатором оформления и конструктором книги, но и умным советчиком, тонким критиком художников, которые на протяжении долгого времени работали рука об руку с ним. Весь свой многолетний опыт художественного редактирования В. В. Пахомов подытожил в двухтомной книге «Книжное искусство», вышедшей уже после его смерти.

На основании общего замысла оформления, создаваемого художественным редактором зачастую вместе с художником, определяются принципы построения книги, принципы и способы иллюстрирования, тип и характер внешнего оформления.

Как для проектируемого здания создается часто макет, т. е. объемная модель, по которой можно судить обо всех особенностях будущей постройки, так создается макет и для книги. Делается он обычно в формате издания, с точным расчетом и показом полосы набора текста, разметкой на главы и т. д. В макете делаются эскизно, но достаточно ясно все изображения и графические элементы, которые должны войти в книгу. В результате получается подробная модель будущей книги, от первой до последней страницы.

## Художественные возможности полиграфии



овершенное изготовление книги требует такого учета полиграфических средств, при котором даже без введения каких-либо изобразительных элементов — иллюстраций, гравюр, чертежей, фотографий — книга становится предметом искусства.

История культуры оставила нам такие произведения книжного искусства, в которых нет никаких иллюстраций, никаких графических изображений, в которых истинное эстетическое удовольствие доставляют читателю вид и формат книги, ее бумага, черный цвет печати, начертание и ритм шрифта, построение титулов, отношение величины набора к величине полей страницы — словом, вся композиция тех основных компонентов, которые в соединении своем и являются книгой. И здесь следует вспомнить то, что во времена Пушкина называлось «типографской роскошью» и озиачало уже тогда соразмерность страницы с полосой набора, красоту и удобочитаемость шрифта, гармоническое построение всех элементов книги.

### Шрифт

Одним из основных средств оформления книги является шрифт. Он должен быть удобным для чтения, или, как принято говорить, удобочитаемым. Но он должен обладать также и определенными художественными качествами — пропорциональностью, ритмичностью, пространственным строем, цветностью. Все наборные шрифты, которые используются в книгах, все так называемые шрифтовые гарнитуры классифицируются по определенным категориям и имеют свои названия. Многие гарнитуры носят имена тех художников-типографов, которые их создали.

Создание шрифтов — особая область графического искусства, трудная и значительная. В этой области работали многие великие художники, такие, например, как Леонардо да Винчи или Альбрехт Дюрер, посвятивший в своем сочинении «Руководство к измерению» немало страниц шрифту и искавший приемы правильного построения букв с помощью числа и циркуля. В истории мировой культуры остались имена замечательных словолитчиков — создателей наборных типографских шрифтов, причем многие из этих шрифтов продолжают существовать и до нашего времени.

Науке о шрифтах и основах их классификации, истории их развития и методике создания посвящалось и посвящается сейчас большое количество исследований. Это трактат «Божественная пропорция», написанный сподвижником Леонардо да Винчи Лукой Пачоли и изданный в Венеции в 1509 году. Это уже современная книга профессора Альберта Капра «Немецкое искусство шрифта» (Дрезден, 1955), капитальный двухтомный труд профессора Френтишека Музыки «Красивый шрифт» (Прага, 1958) и сравнительно небольшая, но чрезвычайно содержательная статья В. Фаворского «О шрифте», являющаяся частью его исследования «О графике, как об основе книжного искусства», в которой рассматриваются основные пространственные свойства русских шрифтов.

#### **Немного истории**

Развитие словолитного дела в России началось с введения Петром I гражданского шрифта. Постепенно с увеличением числа названий и тиражей издаваемых книг росло и количество словолитен, выпускавших русские шрифты, как строчные, так и акцидентные, то есть предназначенные для набора титульных листов, заголовков, отдельных названий и пр.

Типографии, печатавшие книги, строго и взыскательно относились ко всем видам набора, ко всем видам композиции, всякий раз добиваясь настоящей композиционной гармонии. Превосходно были оформлены и отпечатаны книги, выпускавшиеся типографией Московского университета, когда ее арендатором был издатель-просветитель Николай Иванович Новиков.

В первой половине XIX века лучшими русскими словолитнями были в Москве словолитни П. Бекетова, А. Семена, С. Селивановского, в Петербурге — А. Плюшара и Ж. Ревильона. Многие словолитни выпускали не только шрифты. Они изготовляли большое количество орнаментальных узоров и различных полиטיפажей, часто поражавших изяществом рисунка и тонкостью гравирования. Как всякое искусство, шрифт всегда являлся продуктом своего времени, своей эпохи. Различные эпохи, различные стили создавали и различные по своему характеру, конструкции и цвету шрифты. Естественно, что на рисунок шрифта всегда оказывали влияние и тех-

ника создания шрифтов, и техника полиграфического воспроизведения (способ печати и набора, качество печатных материалов и пр.).

Обычно никто не представляет, сколько труда стоит добиться действительно безупречного, гармонического набора. Так, например, Стендаль рассказывает, что Бодони, работавший в Парме, показал ему набранный им титульный лист для сочинения Буало. Бодони, чьи издания были выдержаны в строгом классическом стиле, не вводил в свои издания иллюстраций, так как считал, что единственное средство оформления книги — шрифт. И в данном случае титульный лист представлял собой лишь чисто шрифтовую композицию. Стендаль не нашел в нем ничего особенного. Бодони был опечален, так как на то, чтобы безупречно набрать имя автора и название книги, он потратил несколько месяцев, в течение которых несколько раз перерисовывал шрифты, заново отливал и, соединяя букву с буквой, распределял весь набор по листу до тех пор, пока не нашел должной гармонии.

Но если для читателей такая сложная и кропотливая работа остается часто совсем незамеченной, то для мастеров книги, для художников-графиков, издателей и полиграфистов она является подчас основной и интерес к ней никогда не ослабевает. Во всех странах ведется работа над шрифтами, как отливаемыми для типографий, так и писанными, создаваемыми художниками лишь для одной книги, для одного издания.

Такая работа ведется и в Советском Союзе. Можно назвать различные гарнитуры шрифтов, выпущенные у нас за последние годы, и в том числе так называемую «банниковскую», созданную художницей Г. А. Банниковой и получившую очень большое распространение.

Серьезного внимания заслуживает также работа советских художников над писанными шрифтами. Список этих художников большой. Он включает выдающихся мастеров, среди которых, в первую очередь, следует назвать С. Чехонина, И. Рерберга, Д. Бажанова, Б. Грозевского, Я. Егорова, Н. Ильина, Н. Пискарева, а также и ныне здравствующих Д. Митрохина, В. Фаворского, Е. Когана, В. Лазурского, С. Пожарского, С. Телингатера, И. Фомину и других.

В 1959 году на Международной выставке искусства книги социалистических стран, состоявшейся в Лейпциге, был проведен конкурс на оформление лучшего стихотворения своей страны средствами полиграфической техники. Конкурс вызвал живой интерес среди художников-графиков, среди художников-полиграфистов. В нем приняли участие художники из 16 стран.

За лучшие работы Международное жюри присуждало медали, и одна из золотых медалей досталась москвичу В. Ла-

зурскому за оформление стихотворения А. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Ему же за создание нового наборного шрифта была присуждена еще одна золотая медаль.

В 1963 году Международной премии имени Гутенберга, учрежденной в Лейпциге за выдающиеся заслуги в книжном и шрифтовом искусстве, был удостоен один из старейших представителей советского книжного искусства С. Телингатер. За сорок лет творческой работы им было много сделано в области совершенствования оформления книг, журналов, альбомов, книжных разворотов, титульных листов, шрифтовых плакатов.

На первых порах своей творческой деятельности С. Телингатер был связан с той группой советских художников книги, которые, выступая против украшательской графики, выдвигали новые принципы оформления книги.

Одним из таких художников был Л. Лисицкий (1890—1941), считавший, что необходимо «новую книгу сделать материалом самой книги», т. е. создавая ее только из тех материалов, что хранятся в наборных кассах типографий, и что художник-полиграфист должен не украшать книгу, а конструировать.

Архитектор по образованию, Л. Лисицкий большую часть своей жизни посвятил работе в области книги, журнала, фотоальбомов, фотомонтажа. Он много и плодотворно работал в журнале «СССР на стройке», конструируя и оформляя наиболее ответственные номера. Книг, им оформленных, очень много. Все они несут ясную печать его яркого дарования, его наиболее характерными являются книги «Сказ о двух квадратах», предназначенный для детей, и сборник «Маяковский для голоса» (1923), в



Л. М. Лисицкий. Обложка. 1923 год.

который сам поэт включил стихи, наиболее часто читавшиеся с эстрады. В этой книге благодаря усилиям Л. Лисицкого форма типографского шрифта придает слову различные смысловые оттенки, а комбинации величин и различных начертаний — гарнитур шрифтов останавливают внимание на определенных словах или фразах.

В качестве примера создания и оформления книги одними лишь типографскими средствами может быть назван сборник стихов «Ветер в лицо», изданный «Молодой гвардией» в 1931 году. В отличие от сборника «Маяковский для голоса» в этом издании большинство композиций носит сюжетно-изобразительный характер.

Естественно, что приведенными выше примерами далеко не исчерпывается работа наших художников, издательств и типографий, выпускавших и выпускающих книги, в которых оформление создается одними лишь наборными средствами. Эти примеры интересны тем, что подчеркивают демонстративный отказ от каких-либо рисованных графических элементов, которые широко используются во всех изданиях.

## Элементы оформления и их роль



важнейшим элементам оформления относятся те графические изображения, которые вновь создаются художниками или подбираются для данной книги или журнала. Это, в первую очередь, художественная иллюстрация, орнамент, карты, чертежи, схемы, фотографии, рисованные шрифты для переплетов, обложек, титульных листов и пр. И, конечно, очень важную роль в создании художественного облика книги играют материалы, применяемые для ее изготовления, — бумага, переплетные ткани, краски, картон и др.

Известно, сколь существенна роль материала в создании любого произведения искусства, каким органическим элементом он является в любом произведении живописи или архитектуры, скульптуры или графики и как внимательно относится настоящий художник к его обработке. Недаром так хорошо сказал об этом Гёте: «Материал через обработку его настоящим художником получает внутреннюю, вечную ценность».

Так же важен и тот материал, из которого изготавливается книга, и, в первую очередь, бумага, ее плотность или проз-

рачность, гладкость или шероховатость и, конечно, ее цвет, ее оттенок. Этот оттенок — белый, желтоватый, голубоватый — давая основную тональность всей книге и являясь для шрифта и всех графических элементов книги фоном и полями, в сильной степени определяет характер их воздействия на восприятие читателя. Не меньшую роль играет и способность бумаги воспринимать краску, впитывать ее или оставлять на поверхности тонким слоем. От этой способности зависит характер отпечатка — глубокого и тяжелого или прозрачного и легкого, как бы лежащего на поверхности.

Очень важно и качество переплетных тканей, в особенности их цвет и характер их поверхности — гладкой или шероховатой, с которой начинается первое знакомство читателя с книгой.

#### **Переплет и суперобложка**

Переплету в этом отношении принадлежит особая роль. Переплет не только защищает книгу от быстрого износа, но и делает ее предметом нашего обихода, который мы часто берем в руки. Поэтому всегда создатели книги учитывали и те осязательные ощущения, которые может принести читателю тот материал, которым переплет покрывается.

Раньше, когда книга была предметом интеллектуальной роскоши, на переплеты шли дорогие и изысканные материалы — особые сорта кожи, в том числе сафьян, ткани ручной выделки.

Такие переплеты не нуждались в изображении, сам материал создавал то эстетически-эмоциональное состояние, которое заставляло открывать книгу, как бы в предвкушении того удовольствия, которое будет получено при чтении. И сейчас в отдельных, особо торжественных случаях для переплета берут дорогие материалы.

При массовом выпуске книг и массовом изготовлении переплетов их покрывают обычно бумагой или особой переплетной тканью. И все же, несмотря на то, что материал этот не так хорош, изображение на переплете обычно не делается излишне сложным и детальным. Переплет требует известной простоты, обобщенности, декоративности решения. Изображать на нем героев книги во всей психологической сложности их образов, так же как и узловые драматические события повествования, представляется некоторой художественной назойливостью, когда художник, как бы опережая автора, уже у входа в книгу стремится преждевременно познакомить читателя с героями и событиями. Да и сам материал тканевого переплета и способ тиснения на нем сопротивляются особенно детальному изображению.

Большое количество книг выпускается и в бумажных обложках. Бумажная обложка разрешает печатание рисунка любой сложности при любом количестве красок. Тем не менее,

поскольку обложка берет на себя функции переплета, то и здесь, хотя и не в такой степени, представляется уместным сохранять тот художественный такт, с которым художник подходит к оформлению переплетов.

Изображение, которое будет дано на обложке или переплете, может быть и чисто иллюстративным, и символическим, и метафорическим. Но чем собирательнее оно будет, тем окажется сильнее и содержательнее.

Часто поверх оформленного переплета на книгу надевается съемная или приклеенная бумажная обложка, так называемая суперобложка. Она должна предохранить переплет от преждевременной порчи и, кроме того, рекламировать книгу, привлекая к ней внимание покупателя.

Суперобложка может быть иллюстративной, шрифтовой или декоративной. Она должна сочетать функции рекламы с задачей выражения характера книги, сразу давая понять читателю, с какого рода литературой — художественной, политической, технической и пр. — он имеет дело. Работа над суперобложкой — ответственное дело. От суперобложки часто зависит возникновение у читателя интереса и симпатии к незнакомой книге, еще лежащей на прилавке или в витрине книжного магазина.

#### Форзац

Существенной частью оформления книги является форзац — те листы бумаги, которые соединяют первую и последнюю страницы книги с крышками переплета. Форзац может быть просто чистой бумагой или нести на себе изображение. Изображение это обычно не относят к какому-либо определенному месту повествования, подобно иллюстрациям в тексте, а скорее стремятся передать как бы атмосферу данного литературного произведения, его музыкальный тон.

Это можно выразить и пейзажем, и натюрмортом, и орнаментом. Примером выразительных форзацев могут служить форзац-натюрморт В. Фаворского к произведениям Проспера Мериме, выпущенным издательством «Academia», и декоративный форзац В. Эльконина в книге Гургани «Вис и Рамин».

После цветного форзаца особенно остро и сильно воспринимается белизна бумаги, на которой напечатана книга.

#### Титульный лист, фронтиспис, шмуцтитул

Следом за форзацем обычно идет открывающий книгу титульный лист, на котором даются все необходимые сведения — название книги, фамилия автора, год и место издания, название издательства.

Поскольку назначение титульного листа — дать основные сведения о книге, то его оформление главным образом шрифтовое, и красота его заключается в продуманном, выразительном и гармоничном шрифте. Конечно, титульный лист допу-

скает и изображение, но изображение это обязательно должно составлять единое композиционное целое со шрифтом.

Титульный лист — это как бы вход в книгу, с него начинается движение в глубину ее.

На левой странице, перед титульным листом может быть расположен фронтиспис — большая, часто занимающая всю страницу иллюстрация. В некоторых случаях фронтиспис является единственной иллюстрацией и выражает поэтому основную, обобщенную тему книги. Иногда это рисунок, раскрывающий наиболее ярко идею автора. Но что бы ни изображалось на фронтисписе, он должен давать основной тон, быть своего рода увертюрой книги.

Очень интересное решение титульного листа и фронтисписа дает В. Фаворский в «Рассказах о животных» Л. Н. Толстого. Здесь фронтиспис является портретом писателя и вместе с тем он композиционно и сюжетно связан с титульным листом в единое целое, в единый разворот. Птицы, летящие между строками титульного листа, перелетают на фронтиспис. Все связано единой темой — любви к природе. Но и титульный лист и фронтиспис живут и каждый сам по себе, выполняя свою особую функцию в книге. Этот разворот может служить ярким примером глубоко продуманного, новаторского решения традиционных элементов книжного оформления.

Глубокая мысль заложена В. Фаворским и в решении титульного листа и фронтисписа для трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Поэт изображен на фронтисписе за письменным столом в момент творческого раздумья. Его взгляд сосредоточен, минувшее проходит перед его внутренним взором. Известно, что Пушкин сделал одним из действующих лиц трагедии своего предка — Гаврилу Пушкина. И вот художник выбрал для гравюры на титульном листе то место, где мужик с амвона обращается к народу. Среди участников этой сцены находится и Гаврила Пушкин.

Так создалась глубокая внутренняя связь между фронтисписом и титульным листом. Раздумья поэта о прошлом, о судьбах народа и государства приобрели и личный характер. Пушкин как бы и себя представляет участником народной трагедии.

Кроме титульного листа, большую роль играют в книге шмуцтитулы.

Назначение шмуцтитула разнообразное — он может отделять, например, основное произведение от предисловия или вступительной статьи, отделять одно от другого разные произведения, собранные в одной книге, наконец, в многочастном произведении отделять его части. Шмуцтитул, как и основной титульный лист, всегда помещается на правой стороне разворота. На правой же странице чаще всего располагаются и



Л. ТОЛСТОЙ  
 РАССКАЗЫ  
 О  
 ЖИВОТНЫХ

ГРАВИРОВАЛ  
 В. ФАВОРСКИЙ  
 ACADEMIA

*В. А. Фаворский. Титульный разворот.*

спусковые полосы, на которых текст начинается не с самого верха, а несколько ниже.

Расположение всех этих элементов оформления книги на правой странице, конечно, не случайно. По законам нашего зрительного восприятия мы воспринимаем прежде правую страницу, а уже потом левую. Переворачивая следующую страницу, мы снова видим сперва правую страницу, а на левую как бы оглядываемся. Таким образом именно правые страницы содействуют нашему движению в глубину книги. Естественно поэтому, что все элементы оформления, отмечающие вход, начало — всей ли книги или отдельных ее частей — всегда расположены на правой странице.

#### Буквица

К числу элементов оформления книги следует отнести также инициалы, или буквицы — укрупненного размера буквы, начинающие первую строку главы или части книги. Буквицы, появившиеся еще в рукописных книгах и являвшиеся существенными элементами украшения этих книг, разрисовывались золотом и всеми красками, находившимися в распоряжении художников. И в наши дни буквицы широко применяются в оформлении книг и журналов. Их часто окружают орнаментом или соединяют с сюжетно-тематическим изображением, представляющим собой своеобразную иллюстрацию к данной главе или части книги.

В. А. Фаворский показал замечательный пример таких буквиц-иллюстраций, недавно увидавших свет в издании, вы-

пущенном Гослитиздатом. Это гравированные на дереве буквы к «Взглядам и суждениям аббата Жерома Куаньяра» Анатоля Франса. В. А. Фаворский здесь не только гравировал заглавные буквы для данной части книги, но и дает изображение то действующих лиц повествования, то облакает в предметно-изобразительную форму сатирические суждения Куаньяра.

#### Ансамбль и ритм

Когда мы рассматриваем различные части книги и различные элементы ее оформления — суперобложку, переплет, форзац, титульный лист, шмуцтитулы, спуски, буквы и т. д., нам становится ясно, что воспринять книгу как единое художественное целое можно, только перелистывая ее страницы, то есть двигаясь осязательно и зрительно в глубину книги. Это движение неразрывно связано со временем, которое мы при этом затрачиваем. Правильно будет сказать, что мы воспринимаем книгу в движении и во времени. Здесь уместно сравнение книги с архитектурой. Так же, как величие и смысл архитектурного сооружения мы оцениваем, осмотрев его сначала снаружи, с фасада, затем войдя внутрь и последовательно осматривая одно помещение за другим, так и в книге художник-конструктор ведет зрителя от одного оформительского и графического элемента к другому. И как в здании какие-то помещения будут основными, определяющими, а другие менее важными, второстепенными. Но и важные и второстепенные элементы должны составить единое, стройное целое — ансамбль, где все части, все элементы будут находиться в продуманном соподчинении.

Все это создает в книге своеобразный ритм. Замечательным примером такой ритмической организации книги могут служить оформленные и иллюстрированные В. Фаворским «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, недавно выпущенные Издательством художественной литературы. В этой книге каждый, даже самый маленький и незначительный элемент оформления, так же, как и любая иллюстрация, делает свое дело, подобно тому как в оркестре каждый инструмент ведет свою партию для того, чтобы создать единую, цельную симфонию. На суперобложке этой книги художник изобразил грозное небо в молниях, венки и цветы, что сразу же создает у зрителя эмоциональное состояние. «Маленькие трагедии» это книга о страстях, сотрясающих души человеческие, и образ грозы выражает это как нельзя лучше.

На переплете — скомпонованная вместе со шрифтом ветка с листьями, трепещущими на ветру и как бы обожженными.

Титульный лист серьезен и монументален. На нем художник соединил ветви лавра и ветви кипариса. Лавр символизирует славу, кипарис — смерть. На левой странице титульного разворота дан маленький букетик цветов. И этот букетик

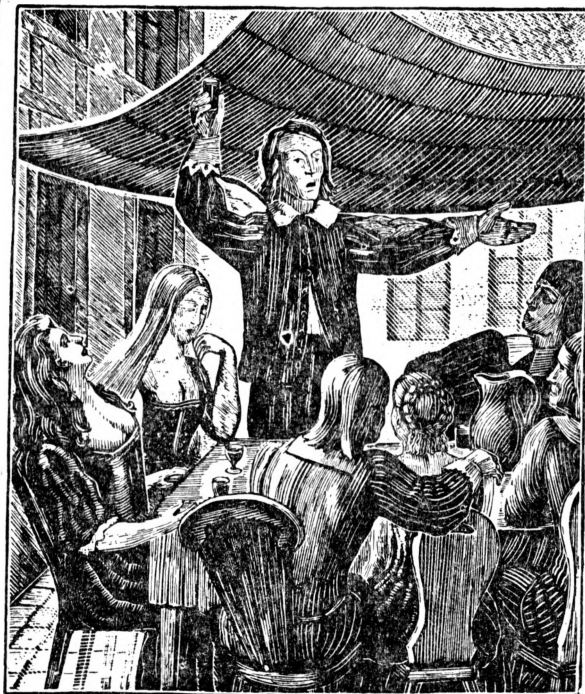
как бы вздох облегчения после мрачной сосредоточенности титульного листа.

Так художник создал вход в книгу, вход очень серьезный и даже мрачный. Он сделал это, изобразив вещи и явления, о которых непосредственно в книге не говорится, но которые вызывают у зрителя те ассоциации и то состояние, которыми пронизана книга.

В шмуцтитулах очень много белого. На листе только небольшие силуэтные фигуры и шрифт и большое белое поле. Много белого и на оборотной стороне шмуцтитулов, где расположены маленькие рисунки в середине страницы: в «Скупом рыцаре» это наконецники копий, в «Моцарте и Сальери» — скрипка и лавровый венок, в «Каменном госте» — плащ и шпага, в «Пире во время чумы» — кладбище и розы. Большое количество белого создает паузу, после которой интенсивные по цвету (хотя это тоновая гравюра) иллюстрации, где много черного, выигрывают в драматичности, в напряженности. К каждой трагедии художник сделал горизонтальную иллюстрацию-заставку. Каждая трагедия начинается на правой странице и заканчивается концовкой. Внутри текста даны крупные иллюстрации, тоже гравированные на дереве, изображающие основные узловые события повествования. Таким образом, четкой системой чередования крупных сюжетных и маленьких рисунков-символов, чередования большого количества белого и интенсивного черного создан сложный ритм книги, который читатель-зритель воспринимает, прочитывая и просматривая книгу.

Но художнику показалось этого недостаточно, и он ввел еще «вверху страниц линейки с масками. В «Скупом рыцаре» это Альберт и Иван, Барон и Ростовщик, в «Каменном госте» — Дон Гуан и Командор, Донна Анна и Лаура, в «Пире во время чумы» — председатель, негр, девушка и, в паре с каждым, главное действующее лицо — смерть. Чтобы эти маски не стали назойливыми, они чередуются с линейками, в которых вместо масок награвированы архитектурные детали — консоли или ветви лавра. В «Моцарте и Сальери» портретных голов в этих линейках нет совсем, а помещены тоже веточки лавра на траурном фоне. «Таким образом, — говорит Фаворский, — мне казалось, что чувства передаются во всей книге от страницы к странице, а не только от иллюстрации к иллюстрации».

Книга эта замечательный образец художественно-графического произведения, где воедино слилась работа художника-иллюстратора и работа художника — оформителя книги. Ее ценность не только в глубоком проникновении во внутренний мир героев трагедий, не только в мудром, оригинальном и современном прочтении пушкинского текста, но также и в

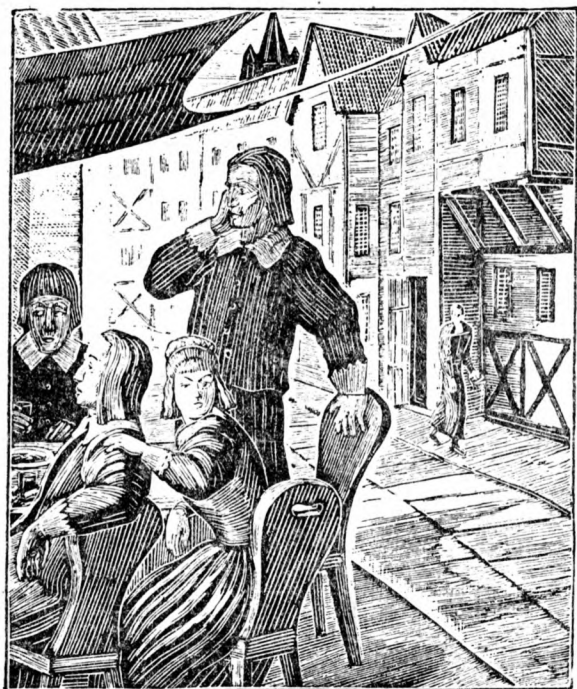


*В. А. Фаворский.  
Разворотная  
иллюстрация  
к трагедии  
А. С. Пушкина  
«Пир во время  
чумы».*

ясном и гармоническом строе и ритме, приводящем все элементы оформления к монолитной цельности.

Таким же замечательным образцом комплексного понимания книги являются оформление и иллюстрации В. Фаворского к «Слову о полку Игореве». Во всех гравюрах, точно воспроизводящих сюжеты повествования, художник, избегая стилизации, превосходно передает самый дух эпохи. Вводя орнаментальное обрамление иллюстраций, В. Фаворский связывает их с древнерусской миниатюрой и старой русской книгой. Эпический характер иллюстраций отвечает и форме и внутреннему смыслу героической народной поэмы, поражающей своим грандиозным размахом. Так же проникновенно выражено художником поэтическое, лирическое начало этого произведения и даже его ритм.

Далеко не всегда художнику книги выпадает возможность работать над сложным художественно-графическим комплексом. Обычно в наших издательствах индивидуальное оформление книги ограничивается созданием обложки или переплета, иногда и суперобложки, в отдельных случаях форзаца и, наконец, титульного листа. К этому, если требует ар-



хитектоника рукописи, разделенной на части или главы, прибавляются, соответственно этим частям или главам, шмуц-титулы.

Подчас этих элементов бывает еще меньше — переплет и титульный лист исчерпывают весь комплекс художественного оформления, что часто объясняется и характером книги, и экономическими соображениями, и необходимостью выпустить издание быстро, не задерживая его работой художника-иллюстратора.

Работа в этой области требует от художника-оформителя не только технического мастерства, но в первую очередь выдумки, композиционного умения, острого чувства формы, и не менее ответственна, чем работа над иллюстрацией в прямом смысле этого слова.

#### Иллюстрация

В буквальном переводе с латинского слово «иллюстрация» означает освещение. Значение этого слова сохраняется и в наши дни. Для того чтобы пояснить что-либо, мы приводим конкретный пример, призываем на помощь иллюстрацию. Иллюстрирование в широком смысле существует и вне книги: история изобрази-

тельного искусства сохранила нам большое количество произведений, сделанных на литературные или мифологические темы.

Но когда художники обращались к литературным произведениям, находя в них сюжеты для своих картин или скульптур, они часто не преследовали прямых задач иллюстрации в точном смысле этого слова. В книге же иллюстрации всегда остаются иллюстрациями, то есть изображениями, в первую очередь раскрывающими и поясняющими текст.

Но рассматривать их можно с различных точек зрения: по их значению и месту в книге, по их связи с художественными особенностями текста, по технике их исполнения, по характеру полиграфического воспроизведения.

По месту расположения иллюстраций в книге они принимают различные виды и формы.

То это заставки, помещаемые в начале текста и являющиеся своеобразной увертюрой к тексту, то концовки, применяемые в конце глав и частей книги, то это иллюстрации полосные, занимающие всю страницу или, как говорят, всю полосу книги, то это иллюстрации полуполосные, то иллюстрации оборочные, представляющие собой маленькие рисунки, окруженные текстом.

Выбор формата иллюстраций обычно подсказывается самим текстом. Так, наиболее важные события или образы главных действующих лиц обычно даются на больших полосных иллюстрациях. Менее значительные события выступают в виде иллюстраций полуполосных.

Иногда книга иллюстрируется рисунками на полях. Почти всегда это легкие и быстрые наброски. В какой-то мере они подобны тем, что оставляли на полях своих рукописей писатели и поэты. Достаточно вспомнить Пушкина и его признание:

Перо, забывшись, не рисует  
Близ неоконченных стихов  
Ни женских ножек, ни голов...

Таковы рисунки В. А. Фаворского, иллюстрировавшего «Домик в Коломне» Пушкина. Иллюстрации не только чередуются в последовательности, подсказываемой самим текстом, но и находятся в глубоком соответствии с ним.

Разберем для примера хорошо известный цикл иллюстраций художников Кукрыникова к чеховской «Даме с собачкой».

Уже на титульном листе художники ввели небольшой рисунок с изображением героини рассказа, читающей на берегу моря. Она сидит на скамейке, у ее ног — белый шпиз. Строгий облик, печать отчужденности, легкий и какой-то удивительно чистый силуэт ее фигуры и лица — все это заставляет сразу же почувствовать стиль че-



ховского рассказа и характер его героини. Прозрачной чистоте образа соответствует и техника иллюстраций, выполненных черной акварелью. Рисунок на титульном листе в данном случае как бы заменяет фронтиспис.

Первая глава рассказа начинается фразой: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». В заставке к этой главе мы видим набережную Ялты и спиною к нам прогуливающуюся даму с собачкой. Тем самым художники сразу же дают почувствовать обстановку, в которой начинаются события рассказа. Никто не знаком с дамой, и мы, читатели, тоже не видим ее лица, оно нам неизвестно. Она еще загадка, разжигающая любопытство «старожилов» Ялты, в том числе и Гурова.

Но вот мы переворачиваем страницу, и в двух маленьких иллюстрациях видим героев рассказа — Анну Сергеевну и Гурова. Итак, мы теперь с ними знакомы.

Несколько дальше — на левой полосе книги — небольшое изображение парохода на море как бы намекает о месте встречи героев рассказа. Правая полоса целиком заполнена изображением первой встречи их в ресторане. После предваряющих небольших иллюстраций это первая полосная иллюстрация. Сделано это не случайно — именно здесь происходит завязка рассказа.

Далее крупными, полосными иллюстрациями отмечены все основные эпизоды рассказа: поездка в Ореанду, отъезд Гурова в город С., встреча его с Анной Сергеевной в театре и, наконец, последний разговор в гостинице. И рядом с этими главными, ударными художники помещают на каждой странице небольшие иллюстрации, то напоминающие об остальных эпизодах рассказа, то показывающие пейзажи, неизменно связанные с размышлениями Гурова.

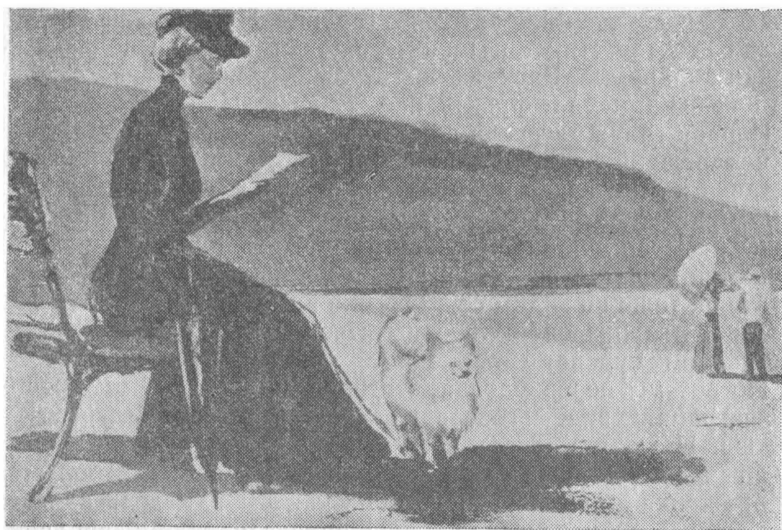
И так же, как весь цикл иллюстраций, начинается образом Анны Сергеевны, концовкой, замыкающей цикл, является изображение погруженно-го в мучительные думы Гурова.

Таким образом, следуя за текстом, Кукрыниксы раскрывают не только события рассказа, но и подчеркивают его психологическую сторону. Варьируя размер иллюстраций, они по-разному выделяют в рассказе наиболее существенные и второстепенные моменты, причем само чередование разных по формату иллюстраций создает определенный ритм, соответствующий ритму чеховского повествования.

В зависимости от целей, которые они преследуют, иллюстрации могут быть условно разделены на две группы.

К первой группе относится изображение предметов и яв-





*Кукрыниксы. Дама с собачкой. 1945 г.*

лений (подчас весьма отвлеченных), имеющее узкопознавательное или научное назначение. Это воспроизведение различных карт, схем, чертежей и пр. Такие иллюстрации наглядно и доходчиво поясняют то, о чем говорится в тексте.

Ко второй группе относятся иллюстрации, которые в зримых формах раскрывают образы, созданные писателем. Эти иллюстрации должны не столько пояснять, сколько истолковывать литературное произведение средствами графики.

Иллюстрации первой группы мы можем назвать иллюстрациями научно-познавательными, а иллюстрации второй — художественно-образными.

Естественно, что иллюстрации научно-познавательные должны обладать определенными художественными качествами, а художественно-образные в нужных случаях — служить также познавательным целям. Но мы легко можем убедиться в коренном различии между той и другой группами.

Представьте себе, что художник рисует медведя или обезьяну для того, чтобы его рисунок служил школьным пособием при изучении зоологии. В этом случае задача художника — изобразить животное так, чтобы школьник получил полное представление и о форме его тела, и о его шкуре и т. д. В этом случае творческое вмешательство художника, переработка натуры послужили бы лишь во вред делу.

Но если тот же художник будет изображать медведя или обезьяну для басни Крылова «Квартет», то он подойдет к рисунку иначе. Конечно, в основных чертах форма тела зверя

или его шкура будут представлены достаточно верно, но изображение в целом может и не обладать ненужной в этом случае скрупулезной точностью. Художник может даже одеть зверя в какой-либо костюм и придать рисунку характер карикатуры, преувеличивая те или иные черты, чтобы наиболее выразительно воплотить художественный образ.

И если в рисунке для школьного пособия предметом познания будет сам зверь, то в иллюстрации к басне, то есть в иллюстрации художественной, предметом познания и изображения явятся человеческие характеры, выраженные в образах зверей.

В качестве другого примера может быть приведено изображение автомобиля. В техническом плакате для автокружков это изображение должно быть точным и ясным по своей наглядности. Такое изображение, строго воспроизводящее предмет, его конструкцию, материал, называют «техническим рисунком».

Существуют, однако, и такие изображения автомобиля, которые, например, мы так часто встречаем на страницах «Крокодила». Узнавая знакомые нам формы машины, даже устанавливая марку ее, мы вовсе не требуем от таких изображений точности, которая нужна в техническом плакате.

Задачи соединения технической точности, документальной достоверности изображения со свободным образным воплощением действительности, с образной трактовкой изображаемых событий или предметов достаточно сложны и трудны. Но вместе с тем в истории искусства известно немало случаев, когда иллюстрации, целью которых являлось лишь наглядное изображение предметов, пейзажей той или иной страны, архитектурных сооружений или бытовых и жанровых сцен, превращались в произведения графического искусства.

#### **Фотография в книге**

Помогая человеку в научном познании окружающего мира, как один из важных видов иллюстрации вошла в книгу

и фотография. Первоначально она воспроизводилась гравюрой и часто служила лишь подсобным материалом, с которого художники делали перерисовки. В дальнейшем фотография достигла такой «художественности», что стала подлинной соперницей произведений живописи и графики. Сила фотографии — в ее документальности. И в настоящее время трудно представить себе журнал или научную и научно-популярную книгу без фотографии, где она широко служит научно-познавательным целям, во многих случаях вытеснив живопись, рисунок, графику. Так заменила она, например, журнальные рисунки репортажного типа, подобные тем, которые делал русский рисовальщик и литограф В. Ф. Тимм (1820—1895) во время севастопольской войны, находясь в армии в качестве художника-корреспондента. Так заменила она изобразитель-

ное искусство в учебниках, книгах, атласах по географии, ботанике, зоологии. И если еще недавно зоологические атласы составлялись из рисунков, создававшихся художниками-анималистами, то в настоящее время они представляют собой собрания превосходных фотографий-иллюстраций. Издаются и многочисленные специальные фотоальбомы, которые посвящаются отражению самых различных событий и явлений окружающей нас жизни.

Входит фотография и в издания художественной литературы. В произведениях художественной литературы одним из первых применил ее художник А. М. Родченко (1891—1956), считавший, что «объектив фотоаппарата — значок культурного человека в социалистическом обществе». Работая рука об руку с В. Маяковским, А. Родченко иллюстрировал его стихи фотографиями. Особенно интересно это было сделано в поэме «Про это» (1923 г.) и в стихотворении «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926 г.).

Фотографии, как правило, вводятся в книгу в тех случаях, когда нужно дать точное документальное изображение, подтверждающее подлинность авторского повествования.

В одних случаях даются только фотографии, в других — к ним добавляются рисунки, сделанные художником и помогающие легче усваивать текст или соединяющие все фотоиллюстрации в единый повествовательный поток.

Действительно, в таких изданиях для школьников, как «По Индии» Р. Л. Кармена, где рассказывается о съемках документального фильма «Утро Индии», «Тангоана» В. А. Островского, где говорится о жизни индонезийского народа, о его быте, языке и легендах, или «Репортер» Е. И. Рябчикова, в котором автор рассказывает о замечательной газетной профессии, трудно, почти невозможно обойтись без фотографий.

А в детской научной книге это еще более необходимо.

Сколько звезд на небе? Как устроен телескоп? Зачем запускают спутник? Как полететь на Луну? На все эти вопросы хорошо и ясно отвечает К. И. Домбровский в своей книжке «Про Луну и про ракету». Но для того, чтобы объяснить детям все ясно и убедительно, нужно ввести в книгу доходчивую и ясную иллюстрацию. Здесь ее заменяют документальные, научные фотографии спутников, Луны, ракет, телескопов, научных центров и советских космонавтов. Но это не сухой подбор фотографий, нужных для темы. Художник Б. Кыштымов, оформлявший книгу, не забывает, что она предназначена детям. Он ищет нужный ритм размеров и распределения фотографий на разворотах. Одни он ставит во всю страницу, другие сильно уменьшает и оживляет небольшими рисунками, сделанными как бы детской рукой, что помогает ему создать красивые развороты и сделать книгу особенно занимательной.

В книге «Хоролдамба — монгольский мальчик», написанной французской писательницей, членом Всемирного Совета Мира Жерменой Фарж и предназначенной для младших школьников, также много фотографий.

«Когда Эржи Ландо показала мне свои великолепные фотографии, мне показалось, что я снова слышу трогательный рассказ Хоролдамбы о своем любимом жеребенке, слышу красивые монгольские легенды», — пишет Жермена Фарж.

Даже в книгах для самых маленьких при создании иллюстраций можно использовать фотографию. Жизнь быстро идет вперед, и дети многое хотят знать. О том, как строится дом, рассказывает книжка Э. Е. Мошковой и Е. И. Перпикова «Как машина в кубики играла», в которой художник использует фотографии домов и строительного крана, соединяя их с цветными рисунками.

Конечно, далеко не всякую книгу можно иллюстрировать фотографией, так как фотография не способна дать полноценный образ явления, так же, как не может этого сделать и технический рисунок.

**Художник  
читает рукопись**



В технических рисунках, как мы уже говорили, художник не воплощает человеческих чувств и переживаний, не затрагивает сложных психологических или философских проблем. Между тем в художественных произведениях эти проблемы могут быть выражены даже в изображении самых простых предметов. Так, например, французский художник Ван-Гог (1853—1890) передал свое мучительно-трагическое восприятие действительности при изображении самого обыкновенного, старого, продранного соломенного стула. Ван-Гог не просто стремился воспроизвести его, но, прибегая к некоторому подчеркиванию, преувеличению и небольшой деформации отдельных частей и деталей, придал ему особую выразительность. Все это рождает в зрителе ощущение тревоги, напряженности, беспокойства. Немалую роль в этом играет и самый характер живописного мазка — нервного и подвижного.

В отличие от станкового искусства, которое свободно черпает свои сюжеты и образы из самой жизни, иллюстратор находит их в тексте книги, которая является произведением иного вида искусства — литературы. Поэтому характерная

особенность книжной графики — это зависимость ее от содержания и формы того литературного произведения, для которого она должна быть выполнена, в зависимости от той рукописи, которая соответственным образом должна быть «прочтена» художником.

Что же значит «прочитать» рукопись? Это значит не просто познакомиться с текстом, проследив за фабулой, за элементарным развитием сюжета. Это значит понять заложенные в ней идеи, найти те реальные основания, которые обусловили ее создание, ее появление, увидеть, как отразилась в ней породившая ее жизнь, вскрыть цели, которые она преследует. В литературе художественной, кроме того, надо выяснить правдивость характеров и поступков ее героев, проследить за конфликтами и развитием действия, вникнуть в характер этого действия, пробуя отвечать на поставленные в ней философские и психологические проблемы, и, наконец, оценить архитектуру художественного произведения, пространственный строй, ее язык и изобразительные свойства.

Ведь художник должен перевести словесные образы на язык образов зрительных, и ему не безразлично, в какой форме выражаются идеи автора.

Разрабатывая темы, раскрывая идеи литературного произведения и по-своему их оценивая, художник понимает, что далеко не каждая идея, выдвигаемая автором книги, может быть основой для его работы. Он должен выбрать те идеи, темы и сюжеты, которые будут созвучны нашему времени.

Так, например, художник Д. А. Шмаинов, работая над иллюстрированием романа Л. Н. Толстого «Война и мир», подчеркнул в своих иллюстрациях тему народа, отказавшись от изображения Платона Каратаева — фигуры, с нашей точки зрения, не выражающей подлинной жизненной правды.

Переводя литературные образы в форму изобразительную, зрительную, иллюстратор не следует пассивно за автором. Он непременно выразит свое отношение к тому или иному действующему лицу. Он может осудить героя и, наоборот, возвеличить его, посмеяться над ним или пожалеть. Это скажется в трактовке образа, в композиции, в передаче деталей обстановки, одежды и пр. Художник-иллюстратор может развить, углубить мысль писателя, но может и поспорить с ним. И в том и в другом случае он должен внести в иллюстрацию свою творческую мысль.

То или иное решение зависит как от «прочтения» художником литературного произведения, так и от стиля этого произведения. Именно поэтому к одному и тому же литературному произведению могут быть созданы совершенно различные иллюстрации.

Так, например, в иллюстрациях к произведениям В. Шекспира одни художники в первую очередь покажут историче-

скую обстановку, подробно изобразят костюмы действующих лиц, детально воспроизведут архитектурные подробности места действия. Такое увлечение историзмом может заставить художника сделать фигуры героев только частью архитектурной композиции. Это потребует мелкого масштаба фигур, усложненной, а часто и раздробленной композиции, и пластическая или психологическая выразительность изображения будут принесены в жертву исторической точности.

Пунктуальность в передаче подробностей, пусть и достоверных, уместна далеко не всегда. И если сейчас, например, иллюстрации немецкого художника Адольфа Менцеля (1815—1905) к «Истории Фридриха II» нас вполне удовлетворяют, то это объясняется в первую очередь тем, что они сделаны к сочинению чисто историческому. В этих рисунках, воспроизведенных деревянной гравюрой, художник в соответствии с характером книги с необычайной скрупулезностью воссоздал не только местность, архитектуру, обстановку, костюмы, вооружение того времени, но и точные портреты действующих лиц, реально существовавших в действительности. И, обращаясь к этим иллюстрациям, читатель с благодарностью почерпнет в них богатейшие данные по истории немецкой материальной культуры XVIII века, хотя и не найдет там сложных человеческих переживаний.

Поэтому едва ли такая трактовка удовлетворит читателя в иллюстрациях даже к историческим хроникам Шекспира, не говоря уже о его трагедиях и комедиях. И рисунки и картины английского художника Джона Джильберта (1817—1897), создававшиеся им как иллюстрации к произведениям Шекспира, в которых воссоздание исторически точной обстановки действий героев великого драматурга являлось главной задачей художника, уже не кажутся нам сегодня полноценными.

Несомненно, более содержательными окажутся те иллюстрации, в которых художник прежде всего будет искать возможность раскрыть психологическую сторону драм Шекспира. Основное внимание художника будет перенесено на изображение характеров и страстей героев, раскрываемых в их действиях. Главным в этих иллюстрациях, не теряющих, конечно, исторического характера, будут фигуры действующих лиц, иногда без всякого фона и без ограничивающей их движением рамки.

Почему по-разному  
иллюстрировали  
Сервантеса?

Различный подход художников к одному и тому же литературному произведению легко проследить в истории иллюстрирования классического произведения Сервантеса «Дон Кихот».

Известные иллюстрации к «Дон Кихоту» популярного французского графика Гюстава Доре (1832—1883) акценти-

руют прежде всего достоверность обстановки и внешнего облика героев книги (хотя эта достоверность была достаточно произвольной и театральной). Много внимания уделено раскрытию сюжетной стороны.

Наоборот, современник Г. Доре — Оноре Домье (1808—1879), замечательный французский живописец и рисовальщик, обращаясь к образам Дон Кихота и Санчо Пансы, глубоко раскрывает их человеческий смысл. У Домье противопоставление Дон Кихота и его спутника — это выходящий далеко за рамки конкретного хронологического периода конфликт высокой мечты, мечты о справедливости и узкого практицизма. А так как он обратился к образам Сервантеса в пору реакции, то он подчеркивает трагический характер образа Дон Кихота, его обреченность.

По-иному разрешается этот конфликт в иллюстрациях советских художников Кукрыниксов. Следуя установившимся реалистическим традициям, художники, внимательно следя за судьбами героев романа и восстанавливая обстановку действия, особенно подчеркивали тему народа, связывая это с новым характером прочтения романа и новой трактовкой его образов.

Интерес к «Дон Кихоту» не ослабевает и за рубежом. Так, в ряде стран появляются новые издания романа, к оформлению и иллюстрированию которых привлекаются самые разнообразные художники. В одних случаях создается только внешнее оформление, подобное тому, которое было осуществлено в Польше и где на суперобложке нового издания был помещен рисунок Пабло Пикассо, относящийся ко всему литературному произведению в целом, а не к какому-либо определенному месту. Художник с острой выразительностью, быстрым, живым и на первый взгляд хаотическим штрихом нарисовал хорошо знакомые всем фигуры Дон Кихота и Санчо Пансы, рассчитывая на ассоциативное воображение читателей и полагая, что роман им уже давно известен.

В других случаях делаются серии иллюстраций, распределяемых по всей книге. Такие иллюстрации сделаны, например, молодым аргентинским художником Карлосом Алонсо для издания, выпущенного в Буэнос-Айресе в 1958 году. Художник не следовал буквально за автором. Он старался воспроизвести общий дух книги, общую атмосферу романа, выделяя более всего поразившие его моменты или воссоздавая портреты действующих лиц. При этом он стремился своими иллюстрациями внести в книгу декоративный момент, во многих случаях рассматривая их как своеобразную паузу при чтении. При этом он отказался от одной манеры или одной техники изображения для всей своей иллюстрационной серии (что бывает обычно законом для иллюстратора), применял различные

способы изображения и выбирал для каждого данного момента те, которые ему казались наиболее подходящими. Иногда это линейный рисунок, иногда — светотеневой с реальными пропорциями и реалистически трактуемой глубиной. Иногда это условные пропорции, условные формы, условные графические приемы, благодаря которым Алонсо стремился усилить эмоциональную выразительность изображения и подчеркнуть свое понимание литературного произведения.

Существенно важно, что все эти столь отличные друг от друга иллюстрации к «Дон Кихоту» не находятся в противоречии с самой литературной основой. Они остаются иллюстрациями, в них лишь по воле художников выделяются и подчеркиваются те или другие стороны произведения.

Истинный художник-иллюстратор может подчеркнуть, дополнить и углубить то, что дано писателем. Сказанное подчас только мельком, художник выразит в ярких зрительных образах, договорит и дорисует, пользуясь средствами выражения своего искусства.

**Русская иллюстрация** История русской графики оставила нам превосходные примеры иллюстраций, дополняющих и по-своему трактующих произведения писателя. Это, например, иллюстрации А. Агина (1817—1875) и Петра Соколова (1821—1898) к «Мертвым душам» Н. Гоголя, В. Серова (1865—1911) к «Басням» И. А. Крылова — в этих рисунках особой выразительностью обладают изображения зверей, Е. Е. Лансере (1875—1946) к «Хаджи Мурату» и «Казакам» Л. Н. Толстого, где художник показал прекрасное знание Кавказа и где точность обрисовки действующих лиц и кавказского быта соответствует реалистическому стилю великого писателя.

Замечательные иллюстрации оставил нам М. Врубель (1856—1910). Особую форму сложного и динамичного рисун-

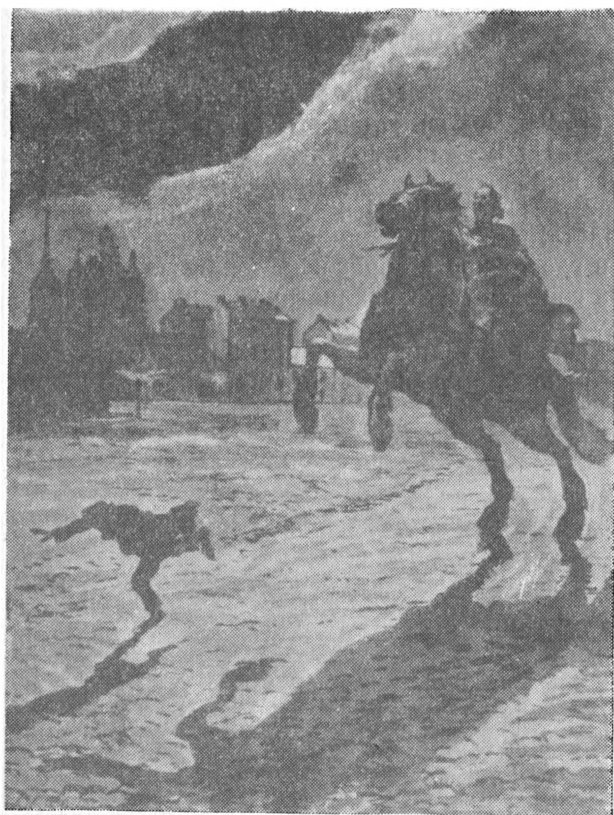
*М. А. Врубель.  
М. Лермонтов.  
Демон. 1890 г.*



ка нашел он для точного и глубокого раскрытия романтического характера поэмы Лермонтова «Демон».

Романтической поэме Лермонтова свойственно изображение ярких, необычных характеров. Охваченные порывами любви или ненависти, лермонтовские герои оказываются во власти бурных, неудержимых, разрушительных страстей, увлекающих их помимо их воли. Как нельзя более соответствующим этому иллюстрации Врубеля. Их насыщенные, сверкающие, как драгоценные камни, краски, их полные стремительного движения формы подчеркивают драматическую напряженность образов. Особенно характерен образ Демона, то погруженного в свои думы, то полного отчаяния, уносимого каким-то вихрем стихий.

Неповторимая гармония пушкинского Петербурга предстает в иллюстрациях А. Бенуа (1870—1960) к «Медному всаднику». Художник раскрывает перед читателем пушкинское восхищение красотой и величием «Петра творенья» и



*А. Н. Бенуа.  
Рисунок на  
фронтисписе.  
А. Пушкин,  
«Медный  
всадник».  
1905 г.*

вместе с тем мрачную, подавляющую силу Петра. И особенно сильно звучит эта тема в иллюстрациях к строкам:

Бежит и слышит за собой —  
Как будто грома грохотанье,  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.

Освещенная луной площадь кажется чудовищно страшной в своей пустынности. Маленькая, затерявшаяся в этой холодной и враждебной пустыне фигурка обезумевшего от горя и страха Евгения еще больше подчеркивает могучую красоту и вместе с тем давящую, как кошмар, силу скачущего за ним Медного всадника.

Иллюстратор в этих рисунках, выполненных очень лаконично и просто, без излишних подробностей и натуралистических деталей, сумел передать не только сюжет, но и самый ритм пушкинских, как бы кованных строк.

#### **Советские иллюстраторы**

Лучшие работы русских и советских художников говорят о том, что, даже обращаясь к темам классическим, эти художники вдыхают в иллюстрацию новую жизнь. Отказываясь от украшательства и стилизации, добиваясь предельной ясности и выразительности изображения, они по-современному «читают» книгу и видят изображенную в ней жизнь, события героев «свежими, нынешними очами».

Советская книжная графика может гордиться своими выдающимися мастерами, каждый из которых, по-своему выражая дух и характер иллюстрируемого произведения, создает реалистические образы, сильные и яркие, продолжающие жизнь литературного произведения и его героев в точных и выразительных графических формах.

С большой убедительностью рисует Е. Кибрик действующих лиц «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя, «Кола Брюньона» Ромена Роллана, «Легенды об Уленшпигеле» Шарля де Костера, всякий раз своими средствами раскрывая содержание литературных образов, не упуская присущих им ярко выраженных национальных черт.

Вот что писал Ромен Роллан об иллюстрациях Е. Кибрика к «Кола Брюньону»:

«Привет от Колà Брюньона Кибрику!

Старый Гёте говорил, читая французский перевод своего «Фауста», сделанный Жераром де Нервалем, что его видение собственной поэмы было этим чтением освежено и обновлено. Именно такое же действие производят на меня веселые и смелые рисунки Кибрика к моему «Кола Брюньону». Мой герой вновь приходит ко мне, отрешенный от меня, радостный и

сильный. Он завоевал себе полную независимость. Он живет теперь вне автора.

Не нужно думать, что было бы возможно или даже полезно воспроизвести то самое видение, что у писателя. Особенность произведения, подлинно живого, — та, что при своем рождении, когда оно возникает у писателя, оно находится еще только в начале пути. Оно развивается, продолжает жить, проходя толпу читателей, оно обогащается их существом и, как говорит старое латинское изречение, «vires acquirit eundo» — приобретает силы, идя вперед. Те самые века и страны, которые его усыновляют, придают ему ткань своих мечтаний. И если оно достаточно сильно, чтоб их нести, оно становится классическим и «общечеловеческим». Такое ощущение дает мне «Колá Брюньон», возвращающийся ко мне из СССР в радующих образах Кибрика. Он стал для меня двоюродным братом Санчо Пансы и Дон Кихота. И перед ним я снимаю шляпу. Он будет жить дольше меня.

Кибрик окружил себя, для своих рисунков, атмосферой творений эпохи, — каких-то рисунков в духе Рабле, произведений Калло, Абраама Босса, Брейгеля, братьев Ленэн, вместе с видами старого города Кламси и деревенской округи. Но он лишь окунул на мгновение в эту атмосферу свою могучую индивидуальность, и творение, которое вышло, — его собственное, все целиком. Оно принадлежит сильному, самобытному художнику, отпечатывающему свою метку на всем, что видит. Он хорошо сделал, и с этим я его поздравляю. Я восхи-

щаюсь широкоплечей мощью его типов, вкусом горячей жизни и светоносной, мягкой атмосферой, окутывающей его моделировку форм.

Среди своих типов он создал образ Ласочки, который будет убеждать всех грядущих читателей, как он убедил самого автора. Она — деревенская Джоконда, типическая сила которой заключена, вследствие редкой удачи, в том, чтобы быть одновременно всеобщей и местной, бургундской. Обитатели Ниверне узнают в ней свою насмешливую молодую кумушку, но она — из всех времен и из всех стран.



Е. А. Кибрик.  
«Ласочка».  
1935 г.

Я приветствую Кибрика, мастера жизни и юмора, а также в свои добрые часы и мастера красоты. Я приношу ему благодарность от моей Бургундии. Как великий садовник Мичурин, он пересадил лозу Шабли на холмы СССР.

*Ромен Роллан.*

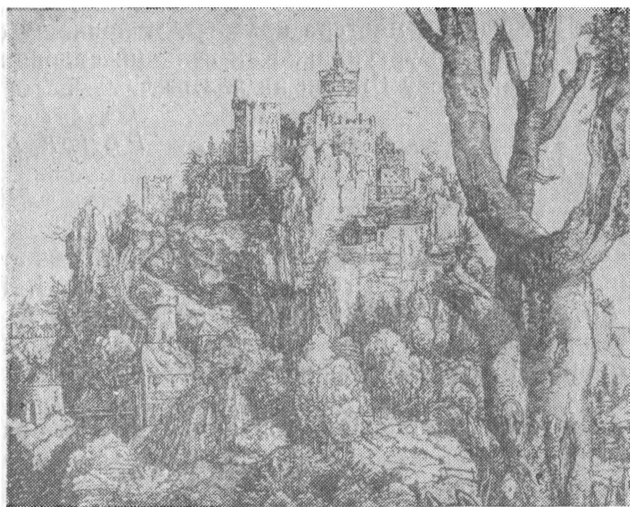
*Март, 1936».*

С большой лиричностью, но и не с меньшей точностью обрисовывает Д. Шмаринов героев «Петра I» А. Н. Толстого, «Дела Артамоновых» М. Горького, «Дубровского» А. С. Пушкина, «Преступления и наказания» Д. М. Достоевского. Его иллюстрации к «Преступлению и наказанию» носят глубоко психологический характер, отвечающий всему строю романа. Художнику удалось с большой тонкостью передать сложность и противоречивость переживаний героев этого сильного и трудного повествования.

Психологическая глубина свойственна не только тем иллюстрациям, в которых Шмаринов изображает действующих лиц, но и тем, где художник показывает лишь интерьер или пейзаж. Особенно ясно это в рисунке «Двор старухи процентщицы». Взятый в ракурсе несколько сверху, он кажется каким-то страшным и мертвым провалом. Пустынный и мрачный, окруженный облезлыми стенами домов, это один из тех дворов-колодцев, которые столь характерны для «доходных домов» Петербурга второй половины прошлого столетия. И дело здесь не только в исторической достоверности, но прежде всего в соответствии образа, созданного художником, мрачному трагизму романа великого писателя. Исторической и художественной достоверности содействуют не только умение художника-иллюстратора вчитаться в текст и раскрыть внутреннюю жизнь каждого персонажа, но и умение найти те пластически-выразительные средства, те графические приемы, которые будут как бы совпадать с изобразительной системой писателя и сильнее всего выражать дух, характер, образный строй его произведения.

#### **Законы графики**

Правда, при этом графика не должна нарушать своих собственных законов. Надо помнить, что графическое изображение почти всегда ограничивает свои цветовые возможности черным и белым. Через черное и белое показывает художник все цветовое многообразие природы. Это заставляет его работать над выразительностью черного и белого, над выразительностью пятна и силуэта, заставлять то черное лежать на белом, то белое на черном, разнообразить линию и штрих, чтобы они выражали форму и цвет, словом, работать над обогащением имеющихся у него художественных средств. И нужно сказать, что черно-



*А. Дюрер. Гравюра на меди. (Фрагмент. Около 1505 г.).*

белое изображение в книге безусловно предпочтительнее многоцветового. Оно позволяет создать единое художественное целое с черно-белым цветом набора, позволяет свободно компоновать рисунок на странице, связывая его с этим цветом.

Иное дело, конечно, в детской книге, в книге для малышей, где все страницы книжки — цветные и где композицию книги диктует не черно-белая полоса набора, а цветные иллюстрации художника. Но и здесь нет смысла очень увлекаться многоцветностью. Три-четыре хорошо подобранных цвета, создающих ясные гармонические и выразительные сочетания, проходящие через всю книгу, изменяясь в количественных отношениях, могут создать гораздо более выразительный ритм, чем неорганизованное многоцветие.

Другой непреложный закон книжной графики — это ясность отношения изображения к плоскости листа бумаги. Существует определенная разница в изображении глубины пространства между картиной, заключаемой в раму, и книжной страницей. Если в первом случае возможно очень глубокое пространство, то в книжном листе, тонкость которого мы ощущаем на ощупь, переворачивая страницы, очень большая и активная глубина показалась бы фальшью, искажала бы самую природу листа бумаги. Это совсем не значит, что изображение в книге должно стать плоским, но характер изображения должен быть иным, ощущение плоскости листа не должно исчезнуть.



*Рембрандт. Пейзаж с группой деревьев. Около 1648—1650 гг.*

Это обстоятельство ни в какой мере не связывает свободу художника. Сохранение основных законов графики нисколько не противоречит разнообразию художественных методов изображения.

Я попробую объяснить это на некоторых примерах из классического наследия.

Если мы будем сравнивать рисунок или гравюру Альбрехта Дюрера (1471—1528) с рисунком или офортом Рембрандта (1606—1669), то мы сразу увидим при очень высоком художественном качестве обоих произведений большую разницу в подходе к форме. В гравюре Дюрера предметы изображены осязательно, их как бы можно ощупать, в них подчеркнуты качества объемности, вещественности. Предметы как будто изъятые из световоздушной среды, и это подчеркивает их материальность и конструктивность. Пространственность создается лишь перспективным уменьшением предметов по мере их удаления и тем, что один предмет заслоняет другой. Все штрихи кладутся художником систематично, строго по форме, чтобы выявить объемы. Все это сделано с огромным напряжением, очень убедительно, но впечатление крайней вещественности неразрывно связано с некоторой неподвижностью.

Совсем другое впечатление вызывает офорт Рембрандта. Здесь все время чувствуется пространственная среда, в которой находятся изображаемые предметы, тот воздух, который находится между изображением и зрителем. И пространственная глубина здесь передается не столько линейным перспективным сокращением, сколько созданием между предметами слоев свето-воздушной среды. Беспорядочно перекрещивающиеся штрихи не выявляют здесь объемы отдельных предметов, а определяют большие, пронизанные светом мас-

сы, в которых отдельные предметы в известной мере растворены. Одни предметы как бы пересекают другие, все находится в движении, все изменчиво.

И если у Дюрера в основе изображения находится предмет, то у Рембрандта — пространство. Поэтому мы первый тип изображения называем предметным, а второй пространственным. Этим не исчерпывается разница в характере художественной формы у разных художников. Одни художники передают форму предметов светотенью, другие стараются передать ее только линией. Одни заняты передачей объема, другие стремятся главным образом к выразительности силуэта.

В качестве характерного светотеневого рисунка можно привести рисунок Оноре Домье «Мясник». Здесь весь замысел художника решается светотенью. Ясно видно, что из какого-то, находящегося вне изображения источника льется свет. Свет этот вырывает из темной среды освещенные части, и это является основным средством передачи формы и движения человека, разрубающего мясо. И вся композиция и ритм рисунка решаются распределением сложного белого силуэта на общем темном фоне.

В противоположность этому в рисунке французского же художника Анри Матисса (1869—1954) «Портрет молодой девушки» главное — линия. Она, и только она, определяет форму нежноокругленного лица девушки, ее шеи, плеч, платка, которым она повязана. Но несмотря на то, что все сделано только линией, чуть заметно где-то утолщенной, ясно видно, что цвет тела иной, чем цвет платка и одежды.

Я привел эти примеры, чтобы пояснить, какими могут быть методы изображения. В произведениях литературы можно увидеть нечто аналогичное. Одни писатели описывают своих героев очень предметно, сосредоточивая на них все свое внимание, другие показывают их через среду, обстановку, в которой они живут и действуют. Об этом можно было бы говорить очень много. Здесь же важно только отметить, что художник, иллюстрируя то или иное произведение, должен задумываться над тем, какие художественные средства могут наиболее полно выразить содержание и стиль именно данного произведения.

Стиль писателя  
и стиль художника

Мы отличаем поэзию Пушкина от поэзии Маяковского не только по их идейной направленности и сюжетам, но и по их словесному и изобразительному решению, по строю образов, по ритмам, по стихотворной форме. Мы восхищаемся ими и ценим их не только за проникновенность мыслей и чувств, но и за силу и своеобразие их поэтического языка, музыку поэтической речи. Естественно, что иллюстрации к их стихам должны быть совершенно отличны друг от друга.

Сравнивая прозу Пушкина и Достоевского, мы, естественно, ощущаем разницу в их стиле. Ясная, прозрачная и светлая мысль Пушкина порождает такую же ясную, прозрачную речь и короткую, простую фразу. Сложные, часто мрачные, написанные как бы темными красками картины жизни в романах и повестях Достоевского воплощаются в затрудненных фразах его речи. И художник, взявшийся за иллюстрирование произведений этих писателей, должен перевести их словесные образы в образы зрительные, в образы видимые в соответствии с их стилем, с их образной системой, найти такой изобразительный язык и такой пространственный строй иллюстраций, который отвечал бы стилю Пушкина и Достоевского. В первом случае он, видимо, должен будет дать ясно очерченное предметное изображение, рисунок светлый и простой, во втором он может как бы растворить действующих лиц в полумраке окружающего их пространства, остановившись на рисунках темных, с глубокими и таинственными тенями.

Обращаясь только к сюжетам, не учитывая иных свойств изображения, художник не может решить свою задачу полностью. С особой ясностью это можно видеть в работах иллюстраторов, обращающихся к поэтическим произведениям, находящим широкий спрос у наших читателей.

Во всех случаях иллюстраторы стремились не только следовать сюжетам поэтических произведений, но и найти образные графические ответы на их ритмы, их образный строй, их поэтические особенности.

Это хорошо можно проследить в «Лирике» Низами, оформленной и иллюстрированной Л. А. Бруни (1894—1946). Книга была выпущена Гослитиздатом в 1947 году. Художнику предстояло дать иллюстрации не к эпическому повествованию с законченным сюжетом и точно обрисованными героями, а к произведению поэтическому, где главной темой были чувства, мысли, тонкость и нежность поэтических переживаний. Здесь можно было легко соблазниться подражанием старым восточным миниатюрам с их орнаментикой и столь специфическим рисунком. Но он не сделал этого. Он дал иллюстрации, совершенно самостоятельные и современно трактовавшие бессмертные стихи поэта-гуманиста.

Оттапливаясь от поэтических образов, от символов, от метафор, от всего музыкального строя поэтической речи, он создал рисунки, соответствующие тексту не столько сюжетно, сколько ритмически-музыкально. Конечно, он следует тем сюжетам, которые прочитываются в каждом стихотворении, но часто дорисовывает и добавляет то, что дано в стихах лишь намеком, и как бы материализует поэтические чувства в образах конкретных и зрительных. Так, слепоту страсти он изображает в виде слепца, а «смеющийся» мир в виде пляшущей девушки, окруженной вихрем цветочных лепестков.

Оформляя книгу, Л. Бруни сумел отразить и ее архитекtonику: сборник состоит, в полном согласии с восточными поэтическими канонами, из четырех частей: «Газели» — любовная лирика, «Рубай» — афористические четверостишия, «Кыт'а» — фрагменты лирических стихов и «Касыды» — философские оды. И для каждой части художник нашел свою графическую форму. Так, для «газелей» он выбрал пейзажи или драматические сцены, в свободной композиции лежащие на белый лист страницы, а для лирических фрагментов «кыт'а» — изобразительные фрагменты в виде обломков восточной керамики и скульптуры.

## Техника и материалы иллюстратора



Мы знаем, что стиль литературного произведения часто подсказывает художнику даже технику исполнения иллюстраций. В связи с этим интересно вспомнить слова М. Горького из его статьи «О том, как я учился писать»: «...искусство изображения людей словами, искусство делать их речь живой и слышной, совершеннейшее мастерство диалога всегда изумляло меня у Бальзака и французов. Книги Бальзака написаны как бы масляными красками, и, когда я впервые увидел картины Рубенса, я вспомнил именно Бальзака. Читая безумные книги Достоевского, я не могу не думать, что он весьма многим обязан именно этому великому мастеру романа. Нравились мне и сухие, четкие, как рисунки пером, книги Гонкуров и угрюмая, темными красками, живопись Золя».

В этих словах великого писателя мы читаем как бы готовую рекомендацию к выбору материала для графического изображения — то легкого и быстрого, то более плотного и тяжелого, в котором можно добиться сочетания темных поверхностей с резкими ударами белого.

Для создания иллюстраций применяются самые разнообразные материалы: карандаш, уголь, сангина, тушь, то черная неразбавленная (которая наносится на бумагу то пером, то кистью, то палочкой), то разбавленная водой и дающая различные градации серых тонов, черная и цветная акварель. Зная и понимая возможности и особенности каждого из этих материалов, учитывая также рекомендуемый издательством способ воспроизведения оригинала и способ печати, художник-иллюстратор выберет из них тот, который с наибольшей

выразительностью, простотой и удобством расскажет то, что художником задумано.

#### Карандаш и уголь

Жесткий, так называемый свинцовый карандаш даст строгую и звонкую линию и с трудом может затушевать большую площадь бумаги. Таким карандашом много и часто пользуется ленинградский художник А. Ф. Пахомов в своих иллюстрациях к детской литературе, создавая рисунки светлые и серебристые.

Уголь дает грубую жирную линию и быстро может покрыть большие поверхности листа. Легкий серебристый рисунок карандашом будет отличаться от сильно затушеванного и поэтому несколько тяжеловатого рисунка углем, дающим широкую линию и позволяющим довольно быстро создать и разнообразные градации света и теней, и ту воздушную, дымчатую среду, которой будут окутаны находящиеся в ней предметы.

Этим материалом и этим приемом воспользовался Д. А. Шмаринов в своих иллюстрациях к «Петру I» А. Н. Толстого, благодаря чему он получил возможность изобразить атмосферу, которую так сильно дает почувствовать автор — будь то скудный свет московских теремов или сырость туманов, встающих на берегах Финского залива.

#### Перо и кисть

Рисунок пером с его сеткой тонких штрихов и линий не похож на рисунок кистью, где рядом с линиями разной толщины ложатся черные пятна тушевых заливок.

В настоящее время рисунки пером, как и тушевые рисунки кистью, наиболее четкие и лаконичные, получили самое широкое распространение. Это объясняется не только тем, что такие рисунки легко воспроизводятся цинкографским штриховым клише и печатаются одновременно с текстом книги на своей бумаге, но и тем, что они наиболее графичны, что они утверждают с наибольшей силой основные элементы графического изображения — линию и черное, неразмытое пятно, дающее нужный изобразительный силуэт.

Наша графика выдвинула большое число мастеров различных поколений, работающих в технике рисунка пером и кистью. Перечислить их всех не представляется возможным. Поэтому следует остановиться лишь на некоторых из них.

Одним из основоположников искусства советской книги был Б. М. Кустодиев (1878—1927) — живописец, театральный декоратор, график-иллюстратор, оставивший нам полтора десятка оформленных и проиллюстрированных изданий, в которых с особой силой сказался его блестящий талант художника-рассказчика. Начав свою иллюстрационную деятельность с рисунков к «Тарасу Бульбе» и «Мертвым душам» Н. В. Го-



К. М. Кустодиев.  
Иллюстрация  
к повести  
Н. С. Лескова  
«Леди Макбет  
Мценского уезда».

голя, Б. Кустодиев на всю жизнь остался верен русской литературе, русской тематике. С наибольшей яркостью его дар иллюстратора, блестяще владеющего перовым рисунком, сказался в иллюстрациях к произведениям Н. Лескова, в особенности к его «Штопальщику» и «Леди Макбет Мценского уезда». Рассказы Н. Лескова с их юмором, с любовью ко всему русскому, с влечением к лубку, с увлечением особенно русской речи были, пожалуй, ближе всего художнику и по духу, и по стилю. В легких, прозрачных и вместе с тем очень точных и детальных перовых рисунках он не только досказывает или дорисовывает то, что сказано у писателя, он как бы сливается с его повествованием, с его стилем и ритмом, не теряя вместе с тем всех своих индивидуальных особенностей.

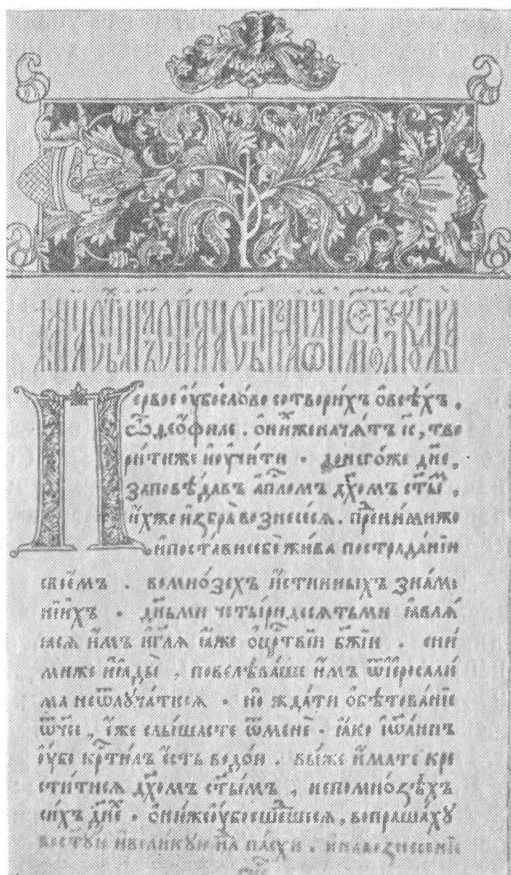
Превосходным рисовальщиком, литографом и акварелистом был Н. Н. Купреянов (1894—1933), много работавший в области перового рисунка — станкового и книжного, создатель легких перовых иллюстраций для многих книг советских и русских классических авторов, с наибольшей силой выступивший в поэтичных рисунках к «Деду Мазаю и зайцам» Н. А. Некрасова.

В наши дни работает много прекрасных рисовальщиков, мастеров перового рисунка, таких, как Н. В. Кузьмин — представитель старшего поколения, автор иллюстраций к «Левше» Н. Лескова, «Графу Нулину» А. С. Пушкина, «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя, где он всякий раз подчеркивает остроту образов действующих лиц, как В. Н. Горяев — иллюстратор «Приключений Тома Сойера» М. Твена и «Трех

толстяков» Ю. Олеши, М. А. Таранов, иллюстрировавший сочинения Э. Золя, А. В. Кокорин, создавший большую серию иллюстраций к «Севастопольским рассказам» Л. Н. Толстого, и другие.

Тоновые иллюстрации, исполняемые размытой, то есть разбавленной водой, тушью или же черной акварелью, использовались художниками в тех случаях, когда они искали возможность наполнить свои изображения особой атмосферой. Так работал, например, Д. А. Дубинский (1920—1960), чьи иллюстрации к «Чуку и Геку» и «Голубой чашке» А. Гайдара, «Дому с мезонином» А. П. Чехова, «Дождям» С. Антонова проникнуты тонким лиризмом и отмечены высоким мастерством.

Большое место в иллюстрировании и оформлении советской книги занимает деревянная гравюра, вошедшая уже в первые печатные книги в качестве иллюстрации.



Страница  
из первоначального  
«Апостола»  
Ивана Федорова.  
1564 г.

В России начало деревянной гравюры обычно относят к XVI веку, ко времени возникновения книгопечатания в Москве. Первой русской гравюрой на дереве принято считать оттиск с изображением «Евангелиста Луки», помещенный русским первопечатником Иваном Федоровым в книге «Апостол». Эта книга, вышедшая в 1564 году, была украшена различными заставками и инициалами, гравированными на дереве. И до сих пор гравюры в этой книге поражают своим разнообразием, красотой и гармоническим сочетанием со шрифтом набора.

С течением времени деревянную гравюру из печатной книги вытеснила гравюра на металле. Лишь в первой половине XIX века деревянная гравюра стала снова появляться в книге.

По рисункам А. Агина русский гравер Е. Бернадский создал гравюры к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, в которых благодаря его тонкому мастерству все композиции художника зазвучали с особой силой и где убедительность рисунка соединилась с наблюдательностью художника, с его проникновением в дух поэмы.

В дальнейшем, к концу XIX века, гравюра на дереве как самостоятельное искусство резца выродилась и превратилась в почти механическое, безликое воспроизведение любых видов изображения.

Как самостоятельная авторская, независимая от целей репродуцирования, гравюра на дереве, в которой один и тот же человек выполняет работу рисовальщика и гравера, стала возрождаться в России и в Европе в начале XX века.

В нашей стране книжная ксилография, отмеченная многими медалями и дипломами не только на многочисленных выставках внутри страны, но и на выставках международных, особенно активно развивалась за годы Советской власти, оказав значительное влияние на многих зарубежных художников-графиков, в том числе и на граверов из мексиканской «Мастерской народной графики».

Зачинателем советской книжной гравюры является В. А. Фаворский. Вслед за ним в этой технике работали многие иллюстраторы — П. Я. Павлинов, А. И. Кравченко (1889—1940), Н. И. Пискарев (1892—1959), Г. А. Ечеистов (1897—1946), С. М. Мочалов (1902—1957) и продолжают работать москвичи Е. О. Бургункер, Д. С. Бисти, А. Ф. Билль, М. И. Пиков, А. Д. Гончаров, ленинградцы Л. С. Хижинский, Г. Д. Епифанов, киевлянин В. И. Касиян, эстонские мастера Э. Лепп, Х. Элма, Р. Кальо и многие другие, иллюстрируя современную и классическую художественную литературу, а также литературу детскую.

## Детская книга

В оформлении и иллюстрировании детской и особенно дошкольной книги художник очень часто выступает как соавтор писателя, и подчас сначала создаются рисунки, а затем к ним пишутся соответствующие тексты.

Дело в том, что для ребенка, особенно для дошкольника, мир, в котором он живет, вся окружающая его действительность в первую очередь раскрывается в изображениях, в картинках, в иллюстрациях, и, если в книгах для взрослых текст является ведущим элементом, то в детских книгах очень часто этот текст лишь сопутствует изображениям, поясняя то, что полностью не смогла рассказать иллюстрация.

Наиболее ярким примером тесного творческого содружества и соавторства в создании детской книги являлась деятельность поэта С. Я. Маршака и художника Вл. Лебедева, объединивших в начале 20-х годов вокруг себя большую группу ленинградских художников и поэтов, которые поставили перед собой задачу создать для советских детей книгу нового типа — книгу, которая раскрыла бы перед ними мир живой действительности.

На примере их деятельности видно, как создавалась новая детская литература и как одновременно формировалась новая отрасль искусства, в сущности незнакомая русскому дореволюционному искусству — детская книжная графика. Эта новая отрасль искусства, ставившая себя на службу по-



В. В. Лебедев. Обложка.

знавательным и воспитательным целям, естественно, искала новые формы изобразительного языка, заботясь в первую очередь о наибольшей ясности и доходчивости, о предметной точности и конкретности изображения, где все, что могло задержать или помешать восприятию и усвоению изображенного, отбрасывалось как ненужное.

Уже первые, созданные С. Маршаком и Вл. Лебедевым книжки, такие, как «Цирк», «Мороженое», «О глупом мышонке», «Багаж», «Вчера и сегодня», принесли им самую широкую популярность.

Работа Вл. Лебедева над книгой всегда начиналась с макета, в котором совершенно точно размечались все иллюстрации, устанавливалась цветовая гамма, столь важная для детского восприятия, и учитывалась взаимная связь всех элементов оформления. Его творчество — блестящий образец искусства жизнерадостного и близкого детям.

Рисунки художника, основанные на непосредственном и точном изучении природы, просты, ясны и передают основные черты явления. Часто они очень насмешливы и в юмористическом тоне рассказывают о героях повествования, вокруг которых нет ни пейзажа, ни орнамента. Все расположено на белом листе страницы, который становится той средой, в которой оживают изображаемые им предметы, нарисованные весело, увлекательно и очень понятно детям.

Об этой понятности и близости детям и обо всех встающих перед иллюстратором и оформителем детской дошкольной книги задачах хорошо говорил он сам: «Постараться понастоящему подойти к интересам ребенка, как-то сжиться с его желаниями, вспомнить себя в детстве — одна из главных задач художника.

...Желательно, чтобы рисунки в книжках для маленьких, если они иллюстрируют текст, показывали главных персонажей, объясняли их, позволяли множить их действие — фантазировать. Среда, в которой действуют эти персонажи, может быть «объяснена» в меру нужности ее и не должна быть загружена в ущерб персонажам.

...Страница должна приковывать внимание целиком. Детали прочитываются только после понимания общего замысла.

...Книжка должна вызывать радостное ощущение, направлять игровое начало на деятельность ребенка и стремление побольше узнать».

Рядом с Вл. Лебедевым в области детской книжной графики работали многие мастера старшего и младшего поколений. Среди них надо назвать таких, как В. М. Конашевич (1888—1963), Н. А. Тырса (1887—1942), Н. Ф. Лапшин (1888—1942). Лирический мягкостью, юмором и живой выдумкой полны иллюстрации В. М. Конашевича, увлекательного рассказчи-

ка, прекрасного рисовальщика, обладавшего ярким декоративным даром и чувством цветовой гармонии, к «Сказкам братьев Grimm», к «Французским сказкам», к «Английским детским песенкам», к «Мухе-Цокотухе» К. И. Чуковского. Легко и свободно он разбрасывает по книгам то сложные сцены, то сказочные пейзажи, то изображения отдельных людей, птиц, животных — всегда веселых, обаятельных, и немножко смешных и чудачковатых. В каждом рисунке он, дав точную характеристику героям, передает сказочный дух повествования или музыкальный ритм песенки.

Если деятельность В. М. Конашевича и Н. А. Тырсы была связана с произведениями художественной литературы для детей, то Н. Ф. Лапшин работал главным образом в совершенно новом жанре советской литературы, родившемся в конце 20-х — начале 30-х годов — в литературе научно-художественной и научно-популярной. Одним из зачинателей этой литературы был М. Ильин, автор таких всем хорошо известных книг, как «Солнце на столе», «Который час», «Черным по белому», «Сто тысяч почему», «Горы и люди». Н. Ф. Лапшин был постоянным сотоварищем М. Ильина, оформлявшим и иллюстрировавшим эти книги, нашедшим и разработавшим те принципы, которыми и ныне руководствуются художники, связанные с этим видом литературы.

Все оформление, начиная от обложки и кончая любой иллюстрацией, Н. Ф. Лапшин подчиняет единой задаче — в каждом изображении сочетать занимательность, точность, артистическую художественность с ясно выраженной научной познавательностью, способной разбудить любознательность юного читателя. Во всех книгах, которые он иллюстрировал, он соединяет веселые и занимательные сцены или изображения отдельных действующих лиц, нарисованные то серьезно, то с особым мягким юмором, с изображениями приборов, машин, чертежей, карт, схем, создавая увлекательный, проходящий по всей книге образительный рассказ, помогающий легко усваивать текст.

В настоящее время научно-популярная литература как для детей, так и для юношества занимает важное место в деятельности наших издательств и над ее оформлением и иллюстрированием работает большое число художников, перечисление которых заняло бы слишком много места. Следует отметить лишь то, что их работа ведется в лучших традициях нашей книжной и журнальной графики.

Веселые рассказы, приключения, сказки привлекают внимание художников. Тонким юмором наполнены иллюстрации А. М. Каневского к «Золотому ключику, или приключениям Буратино» А. Н. Толстого, красочные, веселые, полные неистощимой выдумки и неожиданных характеристик.

Талантливого интерпретатора нашли русские сказки в

лице Ю. А. Васнецова — автора иллюстраций ко многим советским изданиям русских сказок, отталкивающегося в своих рисунках от русского народного лубка.

Большое место в иллюстрациях детской книги занимают изображения зверей. К числу лучших наших художников-анималистов нужно отнести Е. И. Чарушина, Г. Е. Никольского, В. А. Ватагина и других.

#### **Научная книга**

В наши дни участие художника в создании учебной, научной, научно-популярной книги, в ее оформлении и особенно иллюстрировании приобретает особое значение.

Задачи художника, конструирующего и оформляющего научную или учебную книгу, те же, что и у других художников книги — всеми средствами оформления, как чисто техническими, так и художественными, помочь читателю наиболее легко, быстро и, если так можно выразиться, удобно воспринять и усвоить написанное, помочь ему разобраться в изложенном, дав точное, наглядное и желательно художественное изображение того, о чем трактует текст.

Каждая иллюстрация, будь то простой чертеж или многокрасочное воспроизведение анатомических препаратов, сделанных художником с натуры, изображение лунного пейзажа или межпланетной станции, возникающей в воображении художника, требует не только научных и технических знаний, но и образной выдумки, мастерства и художественного вкуса.

#### **Из чего складывается работа иллюстратора?**

Для какого бы вида литературы — детской, художественной, научно-популярной, учебной — художник ни работал, прежде чем создать окончательный оригинал для воспроизведения в книге он проводит большую, сложную и разностороннюю предварительную работу.

Это прежде всего творческое прочтение литературного произведения, то прочтение, о котором мы говорили выше. Затем ему предстоит собирание нужного изобразительного материала. Иллюстратор художественной литературы нередко становится исследователем той эпохи, когда жил и творил автор книги.

Изучение памятников эпохи — архитектуры, предметов быта, костюма занимает у художника много творческого времени и сил. Настоящим знатоком русского изобразительного народного творчества является художница Т. А. Маврина. Такие художники, как Н. В. Кузьмин и В. А. Милашевский — первоклассные знатоки русской материальной культуры XIX века. Многие художники превосходно знают культуру античности, Востока, Средневековья, Ренессанса.

Часто создание иллюстраций требует посещения тех мест, где происходило действие. Много времени провел в аулах

Дагестана, связанных с движением Шамиля, уже упоминавшийся нами художник Е. Е. Лансере. Это было ему совершенно необходимо, чтобы с полным знанием обстановки и быта проиллюстрировать повесть «Хаджи Мурат» Л. Н. Толстого.

Конечно, велика роль и творческого воображения. Так, художнику В. Н. Горяеву пришлось искать провинциальную Америку для «Приключений Тома Сойера» Марка Твена на окраинных улочках и во дворах Одессы. И когда несколько лет спустя он получил возможность сравнить «свою» американскую провинцию с настоящей, то ему ни от чего не пришлось отказываться.

Большую роль играет, естественно, жизненный опыт художника. Так, личные фронтовые впечатления сделали очень убедительными иллюстрации художника О. Г. Верейского к «Василию Теркину» А. Твардовского или И. Л. Бруни к «Звезде» Э. Казакевича.

#### К единству целей

Оформление и иллюстрирование книги находятся в неразрывном единстве не только потому, что у иллюстраторов и оформителей единые цели, но и потому, что любая иллюстрация, входящая в живой и действенный организм книги — будь то небольшая заставка или большой рисунок во всю страницу, — должна быть частью общего оформительского замысла, подобно тому как монументальная живопись является частью замысла архитектурного.

И если такой взгляд на иллюстрирование и оформление книги господствовал у наших художников и наших издателей в 20-х и 30-х годах, то во второй половине 40-х и в начале 50-х годов он претерпел серьезные изменения и все решительнее стал определяться разрыв между работой оформителя и иллюстратора. Искусство иллюстрирования стало обособливаться от искусства оформления, и наиболее распространенной формой иллюстрации, особенно в художественной литературе, стала иллюстрация страничная, мало чем связанная с текстовым набором книги. Этому способствовали различные причины — и плохая работа



О. Г. Верейский.  
А. Т. Твардовский. «Василий Теркин». 1947 г.

полиграфии, еще не оправившейся от военных потрясений и не справляющейся с повышающимися требованиями издательств, и привлечение в книгу художников-живописцев в качестве иллюстраторов, и установившаяся в те годы общая тенденция к пышности и украшательству, толкавшая издателей к созданию «особых подарочных изданий», наполненных большими и далеко не всегда уместными иллюстрациями.

Художники и издатели стали предпочитать большой полосный рисунок еще и потому, что материал, которым он создавался — уголь или черная акварель, требовал большого формата. Стало казаться, что реалистическим может быть лишь тональное изображение, легко выполняемое этими материалами. И иллюстрация постепенно стала отрываться от книги и превращаться в станковые рисунки, удобные для показа на выставках, но плохо связывавшиеся с книгой. И в рядовых изданиях, для которых иллюстрации создавались таким методом, пять-шесть тоновых иллюстраций, напечатанных на улучшенной бумаге, терялись среди плохо набранного и неряшливо напечатанного текста, причем не логика содержания, не ритм и не композиция книги определяли места этих вклеек, а условия полиграфического исполнения — во время брошюровки они попадали только между отдельными листами книги.

50-е годы внесли решительные изменения в эту систему. Иллюстрирование и оформление вновь стали рассматриваться как единый и неразрывный процесс, как единая целостная система.

Черно-белый силуэтный или черный штриховой рисунок, как и гравюра на дереве, вновь вошли в книгу как полноправные реалистические и вместе с тем специфические книжные манеры.

\* \* \*

Мы подошли к концу. И действительно оказалось, что без работы художника, без его глаза, ума и вкуса не может быть создана настоящая книга.

Художник — архитектор и конструктор книги. По его проектам создавались кирпичики, из которых получаются слова — буквы шрифта, литеры, которыми набирается книга. Он же конструирует крупные блоки, страницу, разворот, главы, части, помогая читателю лучше ориентироваться в книжном организме.

Художник придумывает наряд книги — ее оформление. Определяет ее лицо — суперобложку или обложку, которые сразу же говорят читателю о характере и смысле издания.

Художник помогает читателю лучше постичь текст, добавляя в иллюстрации свою художественную информацию.

Роль книги трудно переоценить. Она является мощным средством идейного и эстетического воспитания, и поэтому не удивительно, что со времени Октябрьской революции до наших дней партия и правительство обращают самое пристальное внимание на книгоиздательскую деятельность, всемерно стимулируя ее развитие.

В общей борьбе против отдельных формалистических тенденций особое внимание уделяется книжной иллюстрации.

Советская графика, в том числе книжная, еще в 20-х годах занявшая ведущее положение в мировой графике, твердо стоя на реалистических позициях, продолжает развиваться и неуклонно служить нашему народу.

За последнее десятилетие выдвинулось немало молодых художников книги, таких, как И. Т. Богдеско, А. А. Васин, Д. С. Бисти, Ю. М. Красный, Д. Б. Боровский, Е. М. Сидоркин, И. М. Селиванов, В. М. Басов и многие другие, которые наряду с представителями старшего поколения работают в самых различных жанрах литературы.

Выставки работ советских художников книги, выставки книг, организуемые и во всесоюзном масштабе и по отдельным издательствам, как и проводимые за последние годы конкурсы на лучшее художественное оформление и полиграфическое исполнение книг, с достаточной полнотой показывают успехи наших мастеров в этой области.

*АНДРЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ГОНЧАРОВ*

Спец. редактор *М. А. Климова*

Редактор *В. А. Мелентьева*

Художественный редактор *Г. И. Петушкова*

Технический редактор *Л. А. Дороднова*

Корректор *З. С. Патеревская*

Художник *Б. А. Сысоев*

---

Сдано в набор 26/VI 1964 г. Подписано к печати 27/VIII 1964 г. Изд. № 188.  
Формат бум. 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 1,5. Печ. л. 3,0. Уч.-изд. л. 2,85.  
А 03251. Цена 9 коп. Тираж 52 000 экз. Заказ 2350.

Опубликовано: темплан 1964 г. № 208.

Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

---

Типография изд-ва «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

**О Т К Р Ы Т А   П О Д П И С К А**

на брошюры издательства «Знание»  
на 1965 год

**I. «НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ»**

По сериям «История», «Философия», «Экономика», «Техника», «Сельское хозяйство», «Литература и искусство», «Международная», «Биология и медицина», «Физика, математика, астрономия», «Молодежная» выходит по 2 брошюры в месяц средним объемом 2,5 печ. листа.

*Подписная цена на серию:*

|             |                |
|-------------|----------------|
| На год      | 1 руб. 80 коп. |
| » полугодие | 90 коп.        |
| » квартал   | 45 коп.        |
| » месяц     | 15 коп.        |

По сериям «Химия», «Естествознание и религия» выходит по 1 брошюре в месяц объемом 3 печ. листа.

*Подписная цена на серию:*

|             |                |
|-------------|----------------|
| На год      | 1 руб. 08 коп. |
| » полугодие | 54 коп.        |
| » квартал   | 27 коп.        |
| » месяц     | 9 коп.         |

**II. «НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Выпускается по семи факультетам: естественнонаучному, технико-экономическому, сельскохозяйственному, литературы и искусства, правовых знаний, педагогическому, здоровья.

Общий объем брошюр по каждому факультету 60 печ. листов в год.

*Подписная цена на факультет*

|             |                |
|-------------|----------------|
| На год      | 1 руб. 80 коп. |
| » полугодие | 90 коп.        |
| » квартал   | 45 коп.        |

В каталоге «Союзпечати» на 1965 год брошюры помещены под индексами 70057—70075.

*Не забудьте своевременно  
подписаться на интересующие вас  
серии научно-популярных брошюр!*