



ИСКУССТВО

КНИГИ

1958 1960

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО

МОСКВА
1962

В Ы П У С К Т Р Е Т И Й

ИСКУССТВО
1958
КНИГИ
1960

Редакционная коллегия

Д. А. ШМАРИНОВ, Т. Г. ВЕБЕР, А. А. КАМЕНСКИЙ,
Е. И. КОГАН, К. С. КРАВЧЕНКО, С. Б. ТЕЛИНГАТЕР



Составление и редакция

Ю. А. МОЛОК, В. Н. ЛЯХОВ, М. С. КИКОТЬ

РЕДАКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ПО КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОМУ ДЕЛУ,
ПОЛИГРАФИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Предлагаемый читателям очередной сборник «Искусство книги» посвящен важному периоду в развитии советского книжного искусства — 1958—1960 годам.

Это время ознаменовалось новыми достижениями в оформлении и иллюстрировании советской книги. Многочисленные выставки и конкурсы, творческие дискуссии и опыт повседневной работы над книгой в издательствах дали тот материал, который лег в основу настоящей книги. Все темы сборника так или иначе связаны с важнейшими творческими проблемами последних лет.

В центре внимания художников, критиков, издательских работников особенно остро встала в эти годы проблема специфики книжного искусства и в связи с этим задача создания целостного книжного организма, в котором все средства типографского искусства и графики отвечали бы содержанию книги, особенностям ее литературной формы, типа издания и т. п. В настоящем сборнике эти вопросы рассматриваются во всех разделах: в статьях и обзорах, заметках об отдельных книгах, статьях о творчестве мастеров книжной графики.

Борьба за улучшение оформления и иллюстрирования советской книги проходила повсеместно. Это потребовало уделить большое внимание на страницах сборника книгам союзных республик. Помимо обзоров украинской, грузинской и эстонской книги в сборнике помещены заметки о мастерах армянской, литовской, казахской графики. Разумеется, их следует рассматривать лишь как попытку показать многообразие нашего графического искусства.

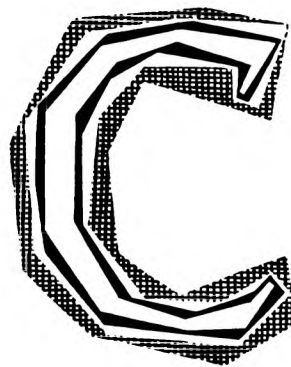
Благодаря растущим культурным связям Советского Союза заметно повысился наш интерес к зарубежной книге и графике. Международная выставка книжного искусства в Лейпциге, творчество ряда видных зарубежных художников-графиков нашли свое отражение не только в общих статьях, но и в специальном разделе «Книга и графика за рубежом».

Внимание читателей привлечет и раздел «Художники о книжном искусстве». Остановившись на специальных вопросах искусства книги — шрифте, композиции, организации всего книжного ансамбля, — художники исходят главным образом из своего ценного для нас творческого опыта. Несмотря на то, что в этих статьях порой содержатся взгляды, которые могут показаться субъективными, мы полагаем, что публикация высказываний крупнейших мастеров не только расширит наше представление об их творчестве, но и принесет пользу при дальнейшем изучении и разработке существенных вопросов книжного искусства.

В разделе «Из истории книги» помещены статьи о самых ранних советских изданиях. Материал настоящего сборника разнороден и по своей структуре и по содержанию. Значительное место отведено статьям, которые должны характеризовать важнейшие события книжной графики последних лет. Наряду с этим в книге помещен и ряд проблемных статей, которые выражают сугубо авторскую точку зрения. Мы надеемся, что в последующих сборниках «Искусство книги» или на страницах других изданий дискуссия по вопросам, затронутым в этих статьях, будет продолжена.

Третий выпуск «Искусство книги» из-за сложности включенного в него материала и значительного объема издания представлял большие трудности при его составлении. Составители приносят глубокую благодарность всем, кто оказал помощь в их работе, и особенно Г. А. Виноградову, В. В. Лазурскому, Е. С. Левитину, Б. Д. Сурису, Н. И. Харджиеву.

С выходом настоящего сборника читатель будет иметь три книги, содержащие последовательное изложение жизни советского книжного искусства за последние шесть лет. Дальнейшему осуществлению этого издания будет содействовать внимание читателей, пожелания и критические замечания которых с благодарностью примут все, кто участвовал в подготовке сборников «Искусство книги».



СТАТЬИ
И ОБЗОРЫ

С Т А Т Ь И И О Б З О Р Ы

В. Попов

О КОНКУРСАХ НА ЛУЧШИЕ КНИГИ

А. Чегодаев

ХУДОЖНИК И КНИГА

В. Ляхов

ИЛЛЮСТРАЦИЯ, КНИГА, ЛИТЕРАТУРА

А. Каменский

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД И ТЕМА
СОВРЕМЕННОСТИ

М. Герман

ВЫСТАВКА ЛЕНИНГРАДСКОЙ
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Б. Лобановский

КНИЖНАЯ ГРАФИКА НА УКРАИНЕ

К. Глойти

КНИЖНАЯ ГРАФИКА В ГРУЗИИ

Л. Генс

КНИЖНАЯ ГРАФИКА В ЭСТОНИИ

Г. Виноградов

ПАВИЛЬОН «СОВЕТСКАЯ КНИГА»

О КОНКУРСАХ
НА ЛУЧШИЕ
КНИГИ

Несомненны и общепризнанны достижения советского книгоиздательства. В нашей стране выпуск книг на душу населения значительно больше, чем во всех других странах мира. Существенно улучшилось в последние годы и художественно-техническое качество советских книг.

И тем не менее мы хорошо видим, что даже в лучших наших книгах еще очень много недостатков, — пожалуй, в меньшей степени художественных, в большей — материально-технических. Есть различные пути для их исправления: совершенствование полиграфической техники и технологии, улучшение качества и ассортимента бумаги и переплетных материалов, повышение квалификации специалистов по оформлению и производству книги. При этом надо иметь в виду, что речь должна идти не о любительских или библиофильских изданиях, а о массовых изданиях политической, учебной, производственно-технической, научно-популярной и художественной литературы, которые в первую очередь нуждаются в существенном повышении художественно-технического качества и устранении многочисленных недостатков.

Есть и еще одно действенное средство улучшения качества книги — соревнование издательств и полиграфических предприятий, художников и работников издательств за выпуск лучших в художественно-техническом отношении книжных изданий. Формой такого соревнования являются конкурсы на книги — лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. В нашей стране такие конкурсы — на пятьдесят лучших книг — проводятся с 1958 года. Инициаторами организации конкурсов были Научно-техническое общество полиграфии и издательств и Главиздат Министерства культуры СССР.

Объявляя конкурс, его организаторы справедливо считали, что он должен вызвать в издательствах и на предприятиях полиграфии стремление на первых порах выделить какие-то книги, которые надо специально готовить для конкурса. Впоследствии круг таких изданий должен все в большей степени расширяться, что неизбежно вызовет общее повышение уровня художественно-технического качества изданий. Вместе

с тем конкурс предполагает широкое общественное обсуждение конкурирующих книг как при отборе их в издательствах и типографиях, так и на конкурсных комиссиях — местных и центральной.

Практика проведения конкурсов подтвердила справедливость этих предположений. Однако прежде чем говорить о результатах конкурсов, мы хотели бы остановиться на некоторых спорных вопросах, возникших при их организации.

Подвергалось обсуждению количество книг, отбираемых на конкурсе. Цифра «50», конечно, условна. Она была принята отчасти потому, что во многих странах за рубежом отбирали именно 50 лучших книг. При этом имелось в виду, что по мере совершенствования качества изданий число лучших книг может быть увеличено.

Возникал также вопрос, что считать изданием, которое может быть выдвинуто на конкурс. Причислять ли к книгам альбомы репродукций в виде папок с отдельными, нескрепленными листами? Было решено и, с нашей точки зрения, правильно, что представляться должны только сброшюрованные и скрепленные издания в переплете или мягкой обложке.

Наиболее спорным и сложным оказался еще один, до сих пор полностью не решенный вопрос: следует ли проводить единый конкурс по всем видам литературы или проводить ряд конкурсов или ряд разделов конкурса по наиболее важным видам книжной литературы. Сторонники второй точки зрения справедливо утверждали, что при отборе нельзя ставить в один ряд издания художественной и, скажем, массовой политической, учебной и некоторых других видов литературы. Непосредственному сравнению этих книг препятствуют зачастую весьма разные тиражи, а следовательно, различные технические средства, применяемые для их производства, а также разное качество материалов, используемых для изготовления тех или иных видов изданий.

И тем не менее проводить конкурсы по видам литературы нельзя, так как индивидуальные критерии для оценки книг различных видов литературы не дадут возможности отобрать действительно лучшие книги, выпущенные в нашей стране. С другой стороны, конкурс, как всякое соревнование, ставит своей целью не только отбор лучшего — он должен также способствовать повышению качества оформления и полиграфического исполнения неотмеченных изданий. Такая постановка вопроса более сложна — она требует, строго говоря, разработки новых материально-технических средств, применения новых технологических процессов, которые дадут возможность выпускать массовые издания такого же качества, как и малотиражные любительские. Вот почему, нам думается, правильнее отбирать лучшие книги независимо от видов литературы, к которым они относятся¹.

Нельзя умолчать о том, что при таком решении в числе лучших могут оказаться издания преимущественно художественной и искусствоведческой литературы, а другие виды литературы не будут среди них представлены. Опыт проведения трех первых в нашей стране конкурсов показал, что такое опасение в известной мере справедливо.

И еще одно организационно-методическое замечание. Конкурсы будут тем более результативными, чем большее число специалистов примет участие в отборе книг. Это значит, что Всесоюзному конкурсу должны предшествовать республиканские и областные, на которых бы отбирались лучшие издания республики или области.

¹ В сентябре 1962 года пленум центрального правления НТО полиграфии и издательств рассмотрел проект новых условий конкурса, согласно которым число отбираемых книг не фиксируется. Отбор книг должен производиться секциями жюри по 5 видам литературы: политическая и социально-экономическая; научная; производственно-техническая и сельскохозяйственная; учебная и научно-популярная; художественная и детская; искусствоведческая. Утверждение сводного перечня всех книг производится с учетом удельного веса каждого вида литературы. Однако подобный принцип отбора, по нашему мнению, вряд ли позволит отметить действительно лучшие в художественном и техническом отношении издания.



МОСКВА

ПЛАНИРОВКА И ЗАСТРОЙКА ГОРОДА



1945-1957



С. Б. Телингатер. Суперобложка. М., Госстройиздат, 1958





Итак, проведены три конкурса — на лучшие книги, выпущенные в 1958, 1959 и 1960 годах. Хотя опыт проведения таких конкурсов еще очень небольшой, он все же позволяет сделать некоторые выводы и обобщения.

При анализе результатов трех конкурсов необходимо уяснить, в какой степени конкурс действительно всесоюзный? Этот вопрос справедливо ставится первым, потому что задача конкурса не в том, чтобы отобрать только хорошо сделанные книги центральных издательств — надо поднимать культуру книги во всех республиках и областях нашей обширной страны.

Итоги трех конкурсов показывают преобладание продукции центральных издательств: в 1958 году было отмечено 37 выпущенных ими книг, в 1959 — 31 и в 1960 году — 28. Число изданий центральных издательств Москвы и Ленинграда составило за эти три года 47 процентов общего числа названий по стране. Среди же лучших книг издания Москвы и Ленинграда составили (соответственно по годам) 76, 62 и 56 процентов.

Эти цифры свидетельствуют о том, что качество оформления книг в союзных республиках постепенно улучшается. Надо к этому добавить, что книги только пяти центральных издательств входили в число лучших все три года — Гослитиздат, Госполитиздат, Детгиз, «Искусство» и Физматгиз.

И все же качество оформления и печати книг, выпускаемых в союзных республиках, областях и краях, еще далеко от совершенства. Издания Узбекской, Киргизской, Туркменской, Таджикской, Молдавской, Азербайджанской и Грузинской союзных республик ни разу не были отмечены на конкурсах. И хотя художественное оформление ряда изданий этих республик позволяло включить их в число лучших, качество полиграфического исполнения было очень низким.

Из остальных союзных республик все три раза были отмечены в конкурсах только Украина, Литва, Латвия и Эстония; Казахстан и Армения — всего один раз (по одной книге), а Российская Федерация и Белоруссия дали лучшие книги только в 1959 и 1960 годах. Этого явно недостаточно: ведь, например, издательства Российской Федерации (без Москвы и Ленинграда) в 1960 году выпустили около 13 тысяч изданий, но в число лучших вошло лишь 9 книг. Конечно, это можно объяснить относительной слабостью художественных кадров в этих издательствах, а также недостатками материально-технической базы. Однако дело не только в этом, но и в инертности некоторых работников издательств и полиграфических предприятий. Так, например, за два года отмечены 4 книги Кабардино-Балкарского книжного издательства, а Воронежское и Свердловское издательства, гораздо более мощные, чем Кабардино-Балкарское, дали значительно меньше работ. Вместе с тем такие крупные издательства, как Горьковское, Саратовское, Волгоградское, Ростовское, Краснодарское и другие, не выпустили ни одной книги, достойной включения в число лучших советских изданий.

Второй вопрос, вытекающий из анализа лучших книг, — каков среди них удельный вес изданий различных видов литературы. Следует признать, что высказанное выше опасение о преобладании среди лучших книг изданий художественной и искусствоведческой литературы оказалось правильным. Можно разделить все виды книжных изданий на две большие группы: в одну включить политическую, учебную, научно-популярную, производственно-техническую и справочную литературу, в другую — художественную (в том числе и детскую) и искусствоведческую. Если распределить лучшие книги прошедших трех лет по этим группам, то окажется, что среди изданий 1958 года было 12 книг первой группы и 37 второй, в 1959 соответственно — 10 и 40, в 1960 году — 12 и 38. Если же распределить по этим двум группам все книги, выпущенные в Советском Союзе за те же три года, то соотношение получится почти обратное.



Это происходило не потому, что конкурсная комиссия стремилась во что бы то ни стало включать в число лучших книг именно художественную и искусствоведческую литературу. Скорее наоборот, было желание «вытянуть» как можно больше учебников, политических изданий, справочников и т. д. Однако уровень их художественного оформления и полиграфического исполнения часто был таков, что трудно сравнивать эти книги с изданиями художественной литературы. Мы думаем, что это все же не свидетельствует о необходимости проводить отдельные конкурсы по видам литературы. Надо всячески улучшать оформление познавательной книги, изыскивать средства для повышения ее материально-технического качества, используя в качестве эталонов некоторые издания художественной литературы. Это важно и поучительно потому, что среди изданий художественной литературы, вошедших за три года в число лучших книг нашей страны, есть прекрасные образцы искусства книги.

Мы можем назвать здесь только некоторые из них, сделанные мастерами старшего поколения, широко известными своими многочисленными работами в области оформления и иллюстрирования книги.

Из изданий, отмеченных на конкурсе 1960 года, прежде всего следует назвать «Сонеты» Шекспира в переводах С. Маршака в оформлении В. Фаворского (Гослитиздат, 1960). В этой книге еще раз ярко проявилось умение художника сделать книгу целиком продуманной до мельчайших деталей. Две книги — «Граф Нулин» А. Пушкина (Гослитиздат, 1959) и «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя (Гослитиздат, 1960) — сделаны Н. Кузьминым. Особенно интересно графическое решение второй из этих книг: художник сумел сочетать здесь реалистическое толкование с особой графической манерой, отвечающей характеру литературного произведения. В числе книг, отмеченных в 1958 году, выделяется художественное издание «Одиссеи» Гомера с гравюрами на дереве Г. Епифансва (Гослитиздат, 1958). Интересно отметить, что среди 50 лучших книг 1959 года также имеется издание «Одиссеи» (Гослитиздат, 1959), но в массовом варианте (оформление Д. Бисти). Это издание показывает, что наши издательства и полиграфические предприятия могут выпускать массовые, многотиражные издания, художественно-техническое качество которых не уступает многим так называемым любительским изданиям.

Интересную попытку оформить книгу в плане сюжетно-декоративного сопровождения текста сделал художник С. Пожарский в издании «Сочинений Козьмы Пруtkова» (Гослитиздат, 1960). Художник добился взаимодействия графических и текстовых элементов, но, пожалуй, не во всей книге выдержал в должной мере принятый вначале ритм. И все же издание представляет несомненный интерес в первую очередь тем, что в нем видно искание новых путей в оформлении. Верное решение макета иллюстрированной книги найдено А. Кокориным в оформлении «Севастопольских рассказов» Л. Толстого (Гослитиздат, 1960). В противоположность многим изданиям художественной литературы в послевоенные годы, где все иллюстрации выносились на наклейки, Кокорин пошел по пути органического сочетания иллюстраций с текстом. Несомненно, это решение органичнее и ближе книге. Еще более четко тот же принцип слияния текста и иллюстраций применил художник Г. Филипповский в издании романа К. Федина «Города и годы» (Гослитиздат, 1959). Перовые рисунки Филипповского хорошо сочетаются с текстом, причем художник смело варьирует размер иллюстраций, их размещение на полосах, не останавливаясь перед выпуском штрихового рисунка в поле страницы. Сравнивая два издания, одно из которых выполнено Кокориным в тоновой манере, а другое Филипповским — в штриховой, можно сказать, что каждая из них имеет право на существование в современной книге при правильной тоновой нагрузке и сочетании гарнитуры шрифта с рисунками. Издание книги «Города и годы» могло быть еще более удачным, если бы для него был выбран не столь громоздкий формат.

Гослитиздат в 1960 году выпустил «подарочное» издание «Руслана и Людмилы» Пушкина в оформлении и с иллюстрациями Т. Мавриной. Основное достоинство книги в цельности ее решения, которому в известной мере способствовало и прекрасное полиграфическое исполнение.

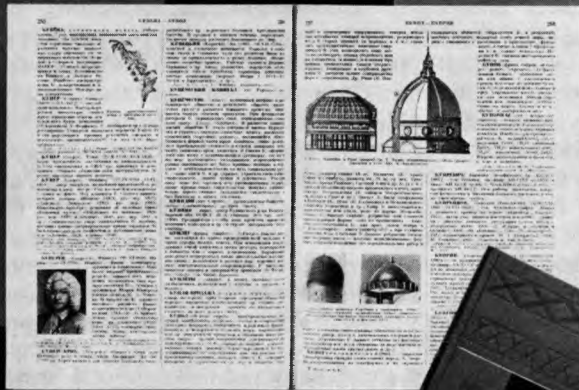
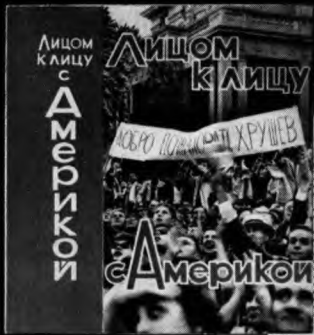
Из произведений художественной литературы, выпущенных республиканскими издательствами, следует в первую очередь назвать две книги. Одна из них — «Земля» О. Кобылянской, изданная Гослитиздатом Украинской ССР в 1960 году с выразительными иллюстрациями, выполненными в лаконичной силуэтной манере С. Адамовичем. Другая — «Судьба человека» М. Шолохова (Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1960). Здесь радует найденное художником А. Глуховцевым органичное единство всех элементов оформления — от суперобложки до последнего графического элемента. Художник выполнил все оформление книги в линогравюре, включая переплет. Завершает весь художественно-оформительский ансамбль этого издания закладка, имитирующая полоску ткани арестантского халата с лагерным номером. Жаль, что эта книга выпущена очень небольшим тиражом — следовало ее русский вариант выпустить в таком количестве экземпляров, чтобы она могла найти более широкое распространение.

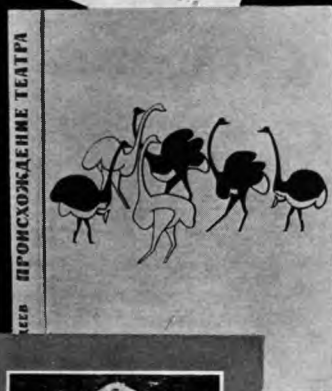
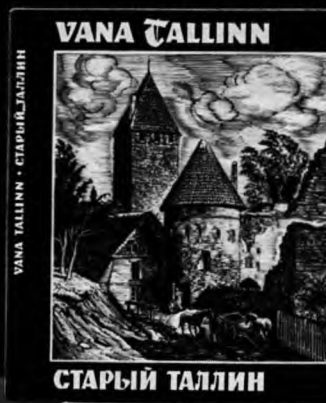
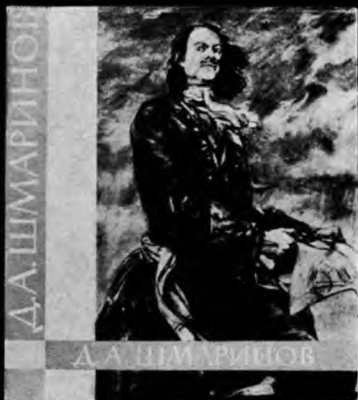
В числе отмеченных на трех конкурсах изданий довольно большое место занимают иллюстрированные детские книги. Отраднo, что самое сильное и квалифицированное издательство детской литературы — Детгиз (Москва) — не оттеснило детские книги, выпущенные республиканскими и областными издательствами. Более того, можно было ожидать, что Детгиз даст в фонд лучших изданий не 14 книг (1958 г. — 5, 1959 г. — 4, 1960 г. — 5), а значительно больше и, располагая отличными кадрами художников, покажет много нового в методах оформления детской книги.

Среди отмеченных на конкурсах изданий Детгиза есть книги, сделанные таким большим мастером, как В. Конашевич («Дедушка Рох», 1958; «Муха-Цокотуха», 1960), выполненные художником в традиционной для него манере; «Как закалялась сталь» Н. Островского в оформлении Е. Кибрика (1958); «Сказание о Раме» Прем Чанда с иллюстрациями художника Б. Дехтерева (1958); две книги А. Гайдара («Голубая чашка», 1958; «Мои товарищи», 1959) с прекрасными иллюстрациями покойного художника Д. Дубинского и ряд других. Все это отличные издания — они по праву вошли в число лучших. И все же в них мало поисков нового. Эти поиски нашли, пожалуй, отражение лишь в небольшой книжке А. Дорохова «Карлики и великаны» (1959), сделанной Б. Кыштымoвым в свежей и оригинальной манере.

Интересные решения есть в детских книгах, выпущенных республиканскими издательствами. Здесь прежде всего следует отметить издания Гослитиздата Литовской ССР. Это — «Освободитель солнца» (1959) и «Сказка» П. Цвирки (1959) в оформлении А. Макунайте, «Басни» С. Станевичюса в оформлении А. Кучаса (1959) и «Весенние голоса» Ю. Янониса в оформлении Б. Демкуте (1960). Решенные в национальном стиле, эти книжки привлекают внимание цельностью иллюстрационно-графического строя. Так же сделана Г. Якутовичем книга М. Билого и В. Грабовецкого «Как Довбуш карал панов» (Детиздат Украинской ССР, 1960). Своеобразно проиллюстрировал С. Калачев книгу Ю. Третьякова «В плену у краснокожих» (Воронежское книжное издательство, 1960), которая значительно выиграла бы, если бы была напечатана на хорошей бумаге. Ряд интересных детских книг выпустило Свердловское книжное издательство.

Во всех трех конкурсах было отмечено довольно много искусствоведческих изданий. К сожалению, среди них почти нет изданий, рассчитанных на широкие круги читателей, — популярных брошюр по различным вопросам изобразительного искусства. Большинство отобранных на конкурсах книг — художественные монографии или исследования, изданные небольшими тиражами в крупных форматах.







Интересной представляется книга Ю. Халаминского «Д. А. Шмаринов», выпущенная издательством «Советский художник» (1959) в оформлении С. Телингатера. В ней художник правильно нашел тип оформления монографии художника-графика, прекрасно построил макет с очень сложным размещением иллюстрационного материала. Другое издание, которое следовало бы выделить, — «Искусство шрифта» («Искусство», 1960), оформленное Г. Дмитриевым. Эта книга насыщена графическим иллюстрационным материалом, компоновка которого представляла значительные трудности, с успехом преодоленные оформителем. Изданная Изогизом книга-альбом «Владимир Ильич Ленин» (1960) в оформлении Е. Ганнушкина, сделана строго, с хорошим пониманием архитектурного строя издания.

Из книг политической литературы наибольший интерес представляет издание Госполитиздата «Владимир Ильич Ленин» (биография). Художники Н. Симагин и В. Щеглов использовали в этом массовом издании (тираж 400 тысяч экземпляров) различные приемы иллюстрационного и декоративного оформления и в общем нашли интересное решение.

Особое значение в настоящее время приобретает оформление и полиграфическое исполнение учебных и научно-популярных изданий, рассчитанных на самые широкие круги читателей. К сожалению, именно эти виды литературы не заняли должного места среди лучших книг нашей страны. На всех трех конкурсах не было отмечено ни одной книги крупнейшего издательства школьных учебников — Учпедгиза РСФСР. Характерно при этом, что Учпедгиз, посылая книги на конкурс, не включил в их число ни одного школьного учебника. Действительно, выпускаемые школьные учебники далеки еще от уровня требований, которые могут быть сегодня предъявлены к этому виду книжных изданий, призванных также активно содействовать эстетическому воспитанию детей.

На конкурсах были отмечены два школьных учебника, выпущенных Эстонским государственным издательством: «Букварь» Л. Алтоа и Х. Райгна (1958, художник С. Вяльял) и «Живые цифры» И. Каллак и А. Линц (1960, художник Л. Хярма). В этих книгах, особенно во второй, делается попытка занимательно подать даже такой «скупой» материал, как арифметические примеры и упражнения. И хотя книги еще далеки от совершенства, в них, во всяком случае, намечен правильный путь художественно-технического оформления учебного издания, рассчитанного на самого начинающего читателя.

Среди немногочисленных научно-популярных изданий можно отметить прежде всего детскую книгу Евгения Мара «Чудеса из дерева» (Детгиз, 1960), оформленную И. Кабаковым. Художник удивительно верно нашел отражение содержания книги в стиле иллюстраций, наглядно показывая действительные чудеса из дерева. Интересный тип оформления научно-популярной книги по математике предложен Физматгизом в издании «Геометрия помогает арифметике» А. Островского и Б. Кордемского (1960). С нашей точки зрения, эта книга доказывает возможность цветной занимательной иллюстрации даже в математическом научно-популярном издании.

Закljučая обзор лучших книг, отобранных на трех прошедших конкурсах, мы хотели бы сделать некоторые общие замечания по отдельным элементам оформления.

Первое — о форматах лучших книжных изданий. К сожалению, форматы лучших книг не отражают повседневной практики издательств. Значительное большинство отобранных книг крупноформатные. Среди 50 книг 1960 года 25 — в формате от 84×108/16 и больше (7 в формате 70×92/16). Что же касается наиболее ходовых книжных форматов, рассчитанных на чтение книги, а не на рассматривание — 84×108/32, 60×92/16 и близкий к нему 60×84/16, — то таких изданий было отмечено всего семь. Таким образом, рядовая «читательская» книга еще не попала в число лучших книг нашей страны.

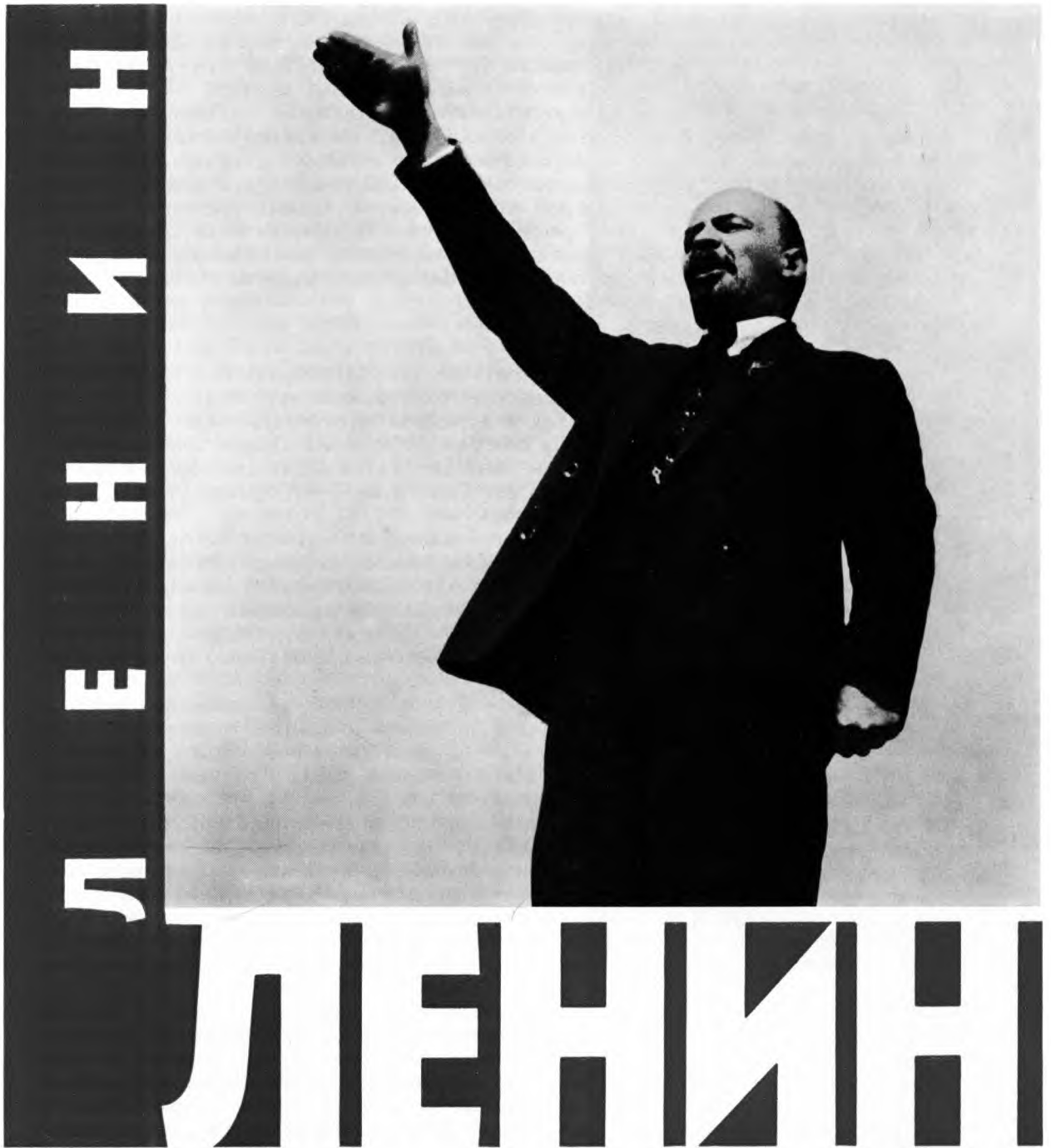
Второе замечание — об обложках и переплетах. Среди 50 книг 1960 года в цельно-тканевых переплетах издано 38, в других видах переплетов — 6, и только 6 в обложках. В действительности же соотношение выпускаемых книг в переплетах и обложках близко к обратному. Надо иметь в виду и новые виды переплетов — в первую очередь из синтетических материалов (из пластмассовой фольги). На конкурсе 1960 года в число лучших была впервые включена книга в пластмассовом переплете — «Кобзарь» Т. Шевченко, выпущенная Гослитиздатом Украинской ССР (1960), которая, с нашей точки зрения, подтверждает возможность применения пластмассы для внешнего оформления художественной литературы, а не только технических и справочных изданий. К сожалению, среди лучших книг за все три года эта книга в переплете из нового материала была единственной.

Третье замечание относится к шрифтовому оформлению лучших книг. Здесь прежде всего надо отметить ограниченный ассортимент шрифтовых гарнитур, которые используются для набора текста. Большинство книг набирается старыми шрифтами, созданными в дореволюционные годы, во многом не отвечающими современным художественным и техническим требованиям. Так, из 50 лучших книг 1960 года 36 набраны шрифтами старого ассортимента (литературной гарнитурой — 15, елизаветинской — 9, академической — 5, обыкновенной новой — 3, обыкновенной полужирной — 2, рубленой 2). Из недавно созданных гарнитур наибольшее применение (6 книг) нашла балтика, применявшаяся, однако, только в изданиях Прибалтийских республик.

Все это результаты бедности шрифтового ассортимента в нашем стандарте, бедности шрифтового хозяйства типографий. Следует при этом заметить, что новые шрифты недостаточно используются в наших изданиях. Отсутствие шрифтов с ярко выраженной индивидуальностью, рассчитанных на воспроизведение текста в специальных видах литературы, приводит к тому, что оформители вынуждены пользоваться шрифтами нейтрального типа, которыми можно набирать и политическую, и художественную, и научную, и другие виды литературы. К таким шрифтам в первую очередь относится маловыразительная, но достаточно удобочитаемая литературная гарнитура.

Наконец, следует отметить, что даже среди отобранных на трех конкурсах лучших книг далеко не все свободны от тех или иных недостатков полиграфического исполнения. К таким недостаткам можно в первую очередь отнести нарушения технических правил набора текста: неравномерные промежутки между словами в строке, неправильные размеры отбивок заголовков, перекосяк и распор линеек в таблицах. Если бы конкурсная комиссия отнеслась со всей строгостью к оценке качества набора, то часть отмеченных книг не вошла бы в число лучших. То же можно сказать и относительно воспроизведения текста в изданиях, выполненных офсетной, а отчасти и высокой печатью. При отличном воспроизведении иллюстраций текст офсетом, как правило, напечатан малоквалифицированно. Есть недостатки и в воспроизведении иллюстраций, выполненных высокой печатью. Многие отмеченные книги грешат недостатками отделочных процессов.

Оформление книг следует тесно связывать с использованием новых технических и технологических средств. Современная репродукционная техника дает возможность, не снижая, а повышая качество воспроизведения, помещать в тексте сложный иллюстрационный материал, что упрощает конструкцию книги. К сожалению, среди лучших изданий нашей страны очень мало таких, для исполнения которых были использованы достижения современной полиграфии. Пожалуй, наибольший интерес с этой точки зрения представляет книга А. Гумбольдта «Картины природы» (Географгиз, 1959, художник Е. Коган), отпечатанная в типографии «Красный пролетарий» (Москва). В ней помещено довольно много иллюстраций пейзажного типа, выпол-



Е. А. Ганнушкин. Супербложка, М., Изогиз, 1960

ненных резцовой гравюрой на металле. Для этих иллюстраций клише изготовлены на электрогравировальном автомате. Качество их получилось весьма высоким, что убедительно свидетельствует о пригодности этой новой техники не только для газет (как думают некоторые), но и для самых сложных книжных изданий.

На опыте лучших книг можно отметить, что для книжных изданий все чаще используется офсетная печать. Однако этот вид печати во многих случаях употребляется только для репродукции иллюстраций, а текст в этих же изданиях печатается типографским способом. Технология текстовой офсетной печати у нас еще не освоена в должной степени (нет практически применяемых фотонаборных машин).

Но, несмотря на недостатки, еще встречающиеся в художественном оформлении и полиграфическом исполнении лучших книг нашей страны, можно уверенно сказать, что конкурсы показывают последовательное, от года к году улучшение художественной и технической формы наших книжных изданий.

Рассматривая результаты конкурсов на лучшие книги, проводимые в СССР, интересно коснуться, хотя бы вкратце, особенностей конкурсов за рубежом.

По имеющимся у нас сведениям такие конкурсы или отборы книг проводятся и в ряде стран народной демократии — в Венгрии, Германской Демократической Республике, Чехословакии. Задачи и методы проведения этих конкурсов в общем аналогичны нашим. Число отбираемых книг в среднем то же — 50; правда, в некоторых странах количество их не регламентируется.

В Германской Демократической Республике конкурсы на лучшие книги проводятся с 1952 года. Книги отбираются в соответствии с заявлением жюри, которое в своих оценках руководствуется правилами и достижениями классического книжного оформления, не отвергая, однако, экспериментов, направленных на поиски новых возможностей выразительности изданий. В ГДР и ряде других стран библиофильские издания, не поступающие в продажу и распространяющиеся среди узкого круга коллекционеров, также участвуют в конкурсах.

Тиражи книг в ГДР, включенных в число лучших в 1960 году, довольно высокие (если не считать библиофильские издания с тиражами ниже 1000 экземпляров): от 1500 до 10000 — 19 книг, от 10000 до 20000 — 19, от 20000 до 50000 — 8 и 165000 — 1. Если сравнивать эти данные с результатами конкурса 1958 г., то можно отметить значительный рост тиражей лучших книг.

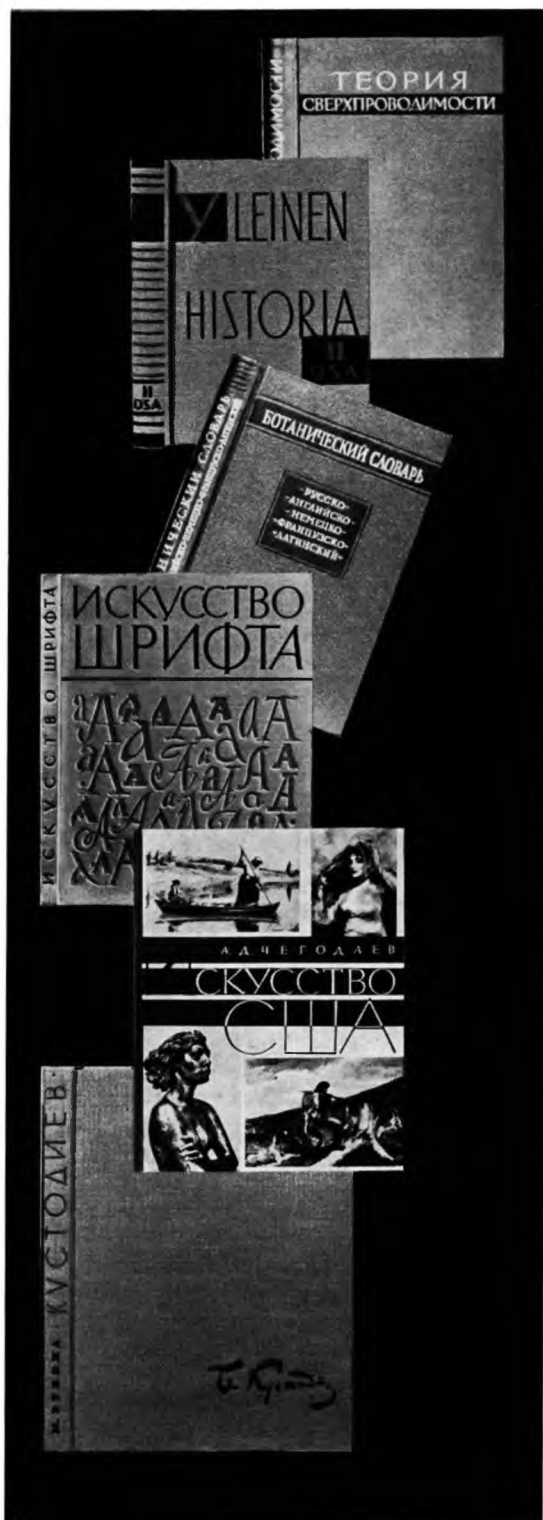
Интересно также распределение лучших книг по видам литературы в 1960 году (классификация, принятая на конкурсах ГДР): научная литература — 8 названий, научно-популярная — 7, техническая книга и школьные учебники — 4, художественная литература — 10, детская и юношеская литература — 8, религиозная литература — 1, художественные и фотографические альбомы — 5, серийные и карманные книжки — 4, библиофильские издания — 3. Таким образом, соотношение отмеченных изданий познавательной и художественной литературы в ГДР более соответствует выпуску книг, чем у нас.

Среди отобранных на конкурсах следует отметить книгу В. И. Ленина «Третий Интернационал и его место в истории» (Dietz Verlag, Berlin, 1959). Это изящное издание, выпущенное в составном переплете, не имеет ни одной иллюстрации (не считая фотографического портрета В. И. Ленина), ни одного украшения. Все оформление построено на умелом использовании шрифта светлого начертания в разных кеглях и на очень скупом введенном втором цвете, примененном главным образом для начальных строк спусковых полос. Этот пример еще раз подтверждает правильное мнение, что можно создать действительно художественно оформленное издание, используя для этой цели только шрифт, формат, пропорции полос и т. п.

Характерным примером немецкого книжного искусства является книга-альбом Вольфганга Ульриха «Там, где пасутся носороги» (художник Г. Нойберт, Neumann Verlag, Radebeul, 1959). Это книга довольно большого формата (близкого к нашему — 84×108/16), в ней сравнительно немного текста и большое количество отлично выполненных четырехкрасочных автотипных репродукций цветных фотографий фауны Африки. Интересно их сочетание со спусковыми полосами, на которых вторым цветом даны своеобразные вертикальные заставки с использованием мотивов африканского народного искусства. Крышка переплета со свободно решенным двухцветным штриховым рисунком и суперобложка с цветной фотографией завершают этот интересный ансамбль. Можно еще отметить, что суперобложка, вернее оборотная ее сторона (не клапаны), использована для рекламных фотоснимков переплетов других подобных изданий.

В организацию конкурсов на лучшие книги ГДР в 1961 году было внесено некоторое, интересное с нашей точки зрения новшество — ежеквартальный предварительный просмотр присланных на конкурс книг, что дает возможность быстро завершить годовые итоги в самом начале следующего года (в середине января). Вместе с тем результаты рассмотрения книг по кварталам позволяют жюри сообщать издательствам и полиграфическим предприятиям типичные недостатки, обнаруженные в книгах. Тем самым возникает возможность активно содействовать совершенствованию оформления и производства книги.

В Чехословакии на конкурсе изданий 1960 года были отобраны 34 книги, которые распределяются по видам литературы следующим образом: политическая и социально-экономическая литература — 1, другие виды научной литературы — 5, искусствоведческая литература — 4, детская и юношеская книга — 4, художественная литература — 19, музыкальная литература — 1. Такое соотношение видов литературы не случайно для чешского книгоиздательства: на предыдущем конкурсе в 32 лучшие книги вошли только 2 научные. Жюри чехословацкого



конкурса объясняет это материально-техническими условиями, влияющими в большей степени на издание познавательной литературы.

Из лучших книг 1960 года можно отметить большую работу Олдржиха Главзы «Типографские латинские шрифты» (Státní nakladatelství technické literatury, Praha, 1960). Интересно оформленная автором и отлично полиграфически выполненная, эта книга содержит огромное количество образцов шрифтов, показанных в качестве важнейшего элемента книжного искусства.

В Венгрии рассмотрение и оценка конкурсных книг ведется по видам литературы, составляющим восемь групп. По всем этим группам присуждаются отдельные премии и устанавливаются места, занимаемые каждой книгой. Однако отбор по видам литературы не изменил основного положения: организаторам конкурса не удалось в этом отборе добиться соотношения лучших книг в каждой группе пропорционально их выпуску в стране. И в этом случае преобладающее количество книг — по данным 1959 года 31 название из общего числа 56 — относится к искусствоведческой, художественной и детской литературе и библиофильским изданиям.

Конкурсы на лучшие книги проводятся и в капиталистических странах — Австрии, Англии, Дании, Норвегии, Соединенных Штатах Америки, Федеративной Республике Германии, Финляндии, Франции, Швеции, Швейцарии и др.

Во вступительной статье к каталогу английских лучших книг 1956 года члены жюри писали: «По причинам частично экономического характера, частично являющимся результатом национального темперамента, английская книга может быть характеризована больше как строгая и традиционная, чем как подвергающаяся живому эксперименту. В этом ее сила и в этом же ее слабость»¹. Речь в данном случае идет о традиционно строгом оформлении переплетов,

¹ В. В. Попов. На выставке книжного оформления и в английских типографиях. М., «Искусство», 1958, стр. 11.





в большинстве случаев не несущих на сторонке никакой изобразительной или шрифтовой нагрузки. Имеется также в виду строгое (но весьма продуманное с точки зрения технической редакции) шрифтовое оформление.

Стремление к большей живости оформления нашло более яркое выражение в оценке конкурса и выставки, проведенных в Лондоне в 1960 году. В обзоре выставки по этому поводу сказано: «Основное требование, предъявлявшееся к книгам при отборе их для выставки, — высокое качество со всех точек зрения и наличие какой-либо отличительной черты, например хороших иллюстраций или хорошо оформленного переплета. Кроме того, требовалась смелость в оформлении, подобная той, которая наблюдается в США. Эксперты, отбравшие книги для выставки, отметили, что издатели начинают уделять внимание живости оформления и внешнему виду книги»². Эта тенденция отказа от национального характера оформления книги и заимствования американских приемов характерна не только для современного книжного искусства Англии.

В Соединенных Штатах Америки конкурс и выставки 50 лучших книг проводятся Американским институтом графического искусства уже в течение сорока лет. Отобранные книги делятся на группы не только по видам литературы, но и по некоторым специальным признакам: детские книги, беллетристика, лимитированные и специальные издания, издания других видов литературы (кроме художественной), книги в бумажной обложке, учебники. При этом жюри подчеркивает, что при отборе вид литературы или тип издания не играет роли. Если делить 50 лучших книг 1960 года по тем группам, которые приняты у нас и в других европейских странах, то получится следующая примерно картина: детская литература — 5 названий, художественная литература — 16, научная и научно-популярная литература — 17, искусствоведение — 9, учебники — 3 названия.

Кроме выставки 50 лучших книг в США проводится шесть провинциальных (по территориальному признаку) и специализированных выставок лучших книг. В частности, ежегодно проводится конкурс на 60 лучших учебников для начальной и средней школы. Результаты этих конкурсов дают возможность составить представление о состоянии и тенденциях книжного оформления в США.

Шрифтовое оформление американских книг в большой мере традиционно и основано на использовании классического шрифтового наследия. Так, по данным выставки 1961 года, наибольшее применение в лучших книгах США нашли шрифты иенсон (7 названий), баскервиль (6), бодони (5). Общее число текстовых гарнитур в 50 лучших книгах 1961 года — 27, причем гротесковые шрифты применяются очень незначительно.

Судя по воспроизведениям в каталогах 50 лучших книг, живость оформления американской книги, о которой говорят английские эксперты, выражается, в частности, в нарушении традиционного строя титульного листа и разворота. В очень многих книгах титул строится разворотом, но не с контртитулом иллюстрационного типа, а с частичным переносом элементов титульного листа на левую полосу. В ряде изданий нарушены традиционные пропорции полос и размеры полей. Более живо, чем в английских изданиях, выглядят и суперобложки учебных и научных книг. Однако надо иметь в виду, что 50 лучших американских книг не отражают всей массы американской книжной продукции, в особенности так называемых покет-букс с сенсационными и детективными цветными обложками, зазывающими невзыскательного читателя.

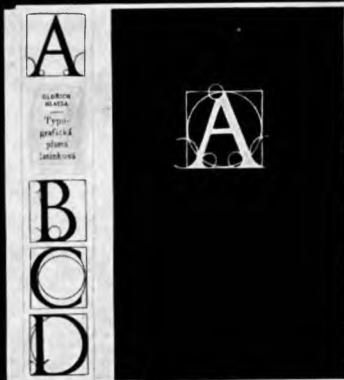
Среди лучших американских книг преобладают средние форматы (не альбомы, а книги для чтения), примерно соответствующие нашим форматам 84×108/32 и

² «Printing World», 1960, № 24.



A. Kapr. Переплет. «ABC — Основы правильного письма».
Fachbuchverlag, Leipzig, 1958

ЛУЧШИЕ КНИГИ ЧЕХОСЛОВАКИИ, ГДР, ВЕНГРИИ



60×92/16. Это разнообразие на первый взгляд весьма велико, однако в действительности оно может быть сведено к значительно меньшему числу. Дело в том, что в США существует множество форматов бумаги, близких друг к другу, но не точно совпадающих. Вместе с тем в каталогах лучшие книги описаны по фактическому размеру. В результате колебания в обрезке блока приводят к появлению каких-то новых форматных вариантов.

Интересны данные о применении различных видов полиграфической техники при производстве книг. Как указано в каталоге выставки 1960 года, способом высокой печати было издано 35 книг из 50, причем в пяти из них иллюстрации на вклейках выполнены офсетным способом. Целиком офсетом отпечатаны 13 книг и глубокой печатью — две. Эти данные свидетельствуют о значительном сдвиге в применении офсетной печати, происшедшем в США в последние годы.

В Федеративной Республике Германии конкурсы на лучшие книги проводятся с 1951 года. За прошедшие 10 лет было отмечено 488 книг из свыше 110 тысяч выпущенных за эти годы. Анализ результатов конкурса по изданиям 1959 года показывает, что тиражи лучших книг ФРГ значительно ниже, чем в ГДР. Так, среди лучших книг ФРГ 11 имеют тиражи до 1000 экземпляров, столько же книг выпущено тиражами от 1000 до 2000 экземпляров, 20 книг имеют тиражи от 2000 до 5000 и 8 книг выпущены тиражами от 5000 до 20000 экземпляров (наибольший тираж имеет только одна книга).

Виднейшим оформителем западногерманской книги является художник Герман Цапф, которым оформлено 6 книг из 50 лучших за 1960 год. Среди этих книг есть и труд самого Г. Цапфа «Об алфавитах» (мысли и замечания о создании шрифтов), оформленный художником.

Среди 50 лучших книг ФРГ за 1959 год выделяется полиграфическим ис-



полнением библиофильское издание, выпущенное редакцией полиграфического журнала «Der Druckspiegel». Это небольшой рассказ Вольфганга Борхерта «Шишифуш». Интересно это издание тем, что оно набрано на фотонаборном автомате «Люмитип» и что печатные формы для текстовых полос изготовлены способом однопроцессного травления клише высокой печати. Формы для воспроизведения — штриховые с весьма насыщенными линиями рисунка иллюстраций — выполнены шелкографией. Этим же способом отпечатана обложка.

Для шрифтового оформления западногерманской книги характерно широкое использование шрифтового наследия. Наибольшее применение за последние 10 лет имел шрифт гарамон, которым набиралось ежегодно 11—12 лучших книг. Широко применялись шрифты вальбаум, бембо и др. Гротесковые шрифты (футура, джилл-гротеск и др.), с применением которых некоторое время тому назад ассоциировалось современное оформление книги, использовались в значительно меньшей степени (в среднем около 5 книг в год из числа лучших). Следует также отметить, что шрифтовой ассортимент в лучших книгах ФРГ примерно соответствует ассортименту шрифтов, применяемых в изданиях ГДР: преобладают те же гарамон и вальбаум.

Ознакомление с результатами конкурсов на лучшие книги в СССР и за рубежом позволяет утверждать, что конкурсы и связанные с ними выставки дают возможность показать лучшие образцы книжного искусства и техники книгопроизводства. Не менее важно и то, что каждый конкурс является поводом и дает материал для обсуждения основных тенденций книжного оформления в данной стране в сравнении с состоянием этой важной отрасли культуры в других странах.

Очевидно, что и конкурсы на лучшие советские книги кроме решения указанных выше задач должны также помогать периодическому обсуждению путей развития советского книжного искусства. Для этого необходимы итоговые доклады и выставки не только лучших книг, но и значительной части представленных на конкурс изданий, которые не отмечены жюри. Такие выставки и обсуждения могут явиться значительным подспорьем в большой работе, проводимой нашими издательствами и полиграфическими предприятиями, по всемерному улучшению качества книги и повышению роста нашей книжной культуры.

ХУДОЖНИК

И КНИГА

Книжная графика в нашей стране всегда была высоким искусством. Ее успехи давно стали восприниматься как нечто вполне естественное, само собой разумеющееся, и привычка в какой-то мере притупила остроту внимания к тому огромному творческому труду, какой стоял за этими изобильными удачами. Быть может, поэтому с недоумением каждый раз встречались разного рода трудности и сложности, вдруг обнаруживавшиеся в поступательном развитии искусства книжной графики, будто ее мастера не имели права ставить себе новые задачи и тратить усилия на их верное решение, сопровождавшееся порой разного рода просчетами. Но те сложности и затруднения, которые возникли в книжной графике за последние годы, не исчезнут сами по себе, если не постараться их ликвидировать.

Следует разобраться в том, что нового появилось в книжной графике за минувшие пять-шесть лет, что из этого нового закономерно и плодотворно и что является «издержками и отходами производства», помехами на пути дальнейшего движения. Я не собираюсь, да и не решаюсь заниматься обзором и оценкой всех бесчисленных произведений книжной графики, созданных за последние годы, и рецептами лечения возникших невзгод. Постараюсь лишь определить самые важные особенности современного состояния книжной графики, основные и трудные вопросы ее нового развития. Конечно, в первую очередь речь должна идти об иллюстрации, и для этого есть основания: именно с иллюстрациями связано в первую очередь большинство нынешних сложностей. Но книжная иллюстрация за последнее время так тесно срослась с общим книжным оформлением, что трудно разделить эти две стороны искусства книги.

Способность превратить книгу из чисто технического изделия полиграфической промышленности в произведение искусства с совершенно особым, только книге присущим художественным обаянием — это большое дело, большая задача художника книги. Способность претворять образы литературы в образы зрительные, организующие и придающие осязаемую форму представлениям читателя, — еще более ответственное и еще более увлекательное дело книжной графики. Не так-то просто совместить обе эти грани единого творчества. Можно быть склонным к увлечению одной

стороной дела, и в этом нет ничего злонамеренного, хотя при этом и обнаруживаются некоторые неудобства и затруднения как для самого художника, так и для читателя книги. Серия иллюстраций, сделанная со всем доступным художнику мастерством, но без размышлений о том, как эти иллюстрации будут жить в книге, выглядит прекрасно на стене выставки, далеко не всегда без ущерба укладываясь в печатную книгу. Оформление, сделанное с отменным вкусом, но не обремененное никакими литературными заботами, сводит книгу на положение просто красивой вещи, иногда становясь преградой между читателем и содержанием книги.

Я думаю, что причины некоторых кризисных явлений в истории развития советской книжной графики были во многом связаны с чрезмерным и односторонним крепком в какую-нибудь одну из этих двух сторон искусству книги. Безудержное «украшательство» привело в ряде изданий первой половины тридцатых годов к некоторым не совсем безобидным результатам: именно на этой почве выросли разного рода формалистические тенденции, сильно тогда засорившие книжную графику. Не удивительно, что реалистические искания последующих лет перенесли центр внимания с оформления на иллюстрацию. Во второй половине тридцатых и во второй половине сороковых, продолжаясь отчасти еще и в начале пятидесятых годов, в книжной графике развернулась широкая борьба за реалистическое раскрытие человеческих характеров, за построение реального драматического действия. Это, естественно, вызвало расцвет прежде всего книжной иллюстрации и тесно сблизило книжную графику с литературой. В эту пору в советской графике было создано множество превосходных серий иллюстраций к литературным произведениям всех времен. Но и этот период имел свои недостатки и трудности, впоследствии вышедшие наружу.

Сблизие с литературой, с ее законами построения образов во времени привело во многих случаях к нарушению связи иллюстраций с оформлением книги, к превращению создававшихся художниками иллюстраций в чисто станковые вещи, жившие в первую очередь не в книге, а на стенах выставок. Книжное оформление нередко стало совсем выпадать из внимания художников и даже выполнялось другими авторами, что разрушало целостность книги. К тому же плохая печать и сильное уменьшение крупных иллюстраций далеко уводило от высокого совершенства оригиналов. К середине пятидесятых годов стали сильно сказываться и большие перемены в полиграфической промышленности и издательском деле: гигантский рост тиражей и массовый характер издаваемых книг не были сразу освоены ни полиграфией, ни художниками. В этих условиях книжная иллюстрация высокого художественного достоинства вдруг растеряла свои принципиальные позиции, уступив место низкокачественным, наспех сделанным, в полной мере эпигонским сериям натуралистических тоновых рисунков, которые лишь повторяли обрывки литературной фабулы и не способны были ни раскрыть образное содержание литературного текста, ни организовать целостное художественное оформление книги.

Конечно, и на протяжении первой половины пятидесятых годов продолжали создаваться отдельные первоклассные произведения книжной графики как в оформлении, так и в иллюстрации, но общая ситуация требовала поисков выхода из создавшегося положения. В этих поисках, наполнивших вторую половину пятидесятых годов, перемешались верные и ошибочные тенденции, смысл которых не всегда сразу был ясен и требовал времени на свою кристаллизацию. Кое-что успело уже проясниться.

Одним из главных достоинств крупнейших произведений иллюстрации тридцатых, сороковых и пятидесятых годов, найденных в тесном сближении с литературой, было умение наполнять свои образы живым дыханием времени, передавать в них сложную душевную жизнь героев, строй их мыслей, чувств, действий и отношений друг к другу, так же как и умение зрительно воплощать стиль и характер писателя — свойственную только ему одному идейную и поэтическую структуру литературных образов.



Д. А. Шмаринов. Иллюстрация. В. Шекспир «Ромео и Джульетта». М., Детгиз, 1962



Фернандо де Рохас
СЕЛЕСТИНА

Л. А. Кравченко. Переплет. М., Гослитиздат, 1959

Г. Г. Филипповский.
Разворотная иллюстрация.
К. Федин «Города и годы».
М., Гослитиздат, 1959



БРАЗИЛЬСКИЕ



РАССКАЗЫ

А. А. Васин. Обложка. М., Гослитиздат, 1959



Д. А. Дубинский. Иллюстрация, 1959—1960.
А. Куприн «Поединок». М., Гослитиздат, 1962



В. Н. Горяев. Иллюстрация, 1960.
М. Твен. «Приключения Гекльберри Финна»

От такого погружения в мир литературных ценностей и разгоралась творческая сила подлинного художника-иллюстратора, и тем более ярко и самобытно, чем глубже он проникал в дух и строй литературного творения, которое иллюстрировал. Советское искусство всегда будет гордиться периодом, когда были созданы гравюры на дереве Фаворского и Гончарова, Пикова и Епифанова, Ильиной или Юркунаса, литографии Родионова, Пустовийта, Окаса или Кибрика, рисунки пером Бродаты или Горяева, карандашные рисунки Пахомова, цветные детские книги Лебедева, Каневского, Чарушина и Конашевича, черные и цветные акварели Сергея Герасимова, Шмаринова, Кукрыниксов, Дубинского, Константиновского, Рудакова, Абакелия, Кокорина, Пророкова, Ореста Верейского и других художников.

Но если нельзя отбрасывать и забывать опыт и традиции книжной графики конца тридцатых — начала пятидесятых годов, то незачем и канонизировать их как нечто, не подлежащее изменению. Возможности реалистического развития книжной графики безграничны, и, я думаю, вполне естественно то, что в сильно изменившихся условиях роста книжной графики последних лет в ней складывается новый этап реалистического искусства, вовсе не абсолютно похожий на предыдущий. Крайности и перегибы недолговечны, останется лишь реальное существо естественно происходящих изменений.

Задача обязательного сохранения высокого художественного уровня книги при сколь угодно возрастающем объеме тиражей заставила обратить внимание на оформление массовой, быстро печатающейся книги. Соотношение иллюстраций и декоративных элементов оформления стало теперь иным. Можно сказать, что за последние годы доминирующим типом художественно оформленной книги (не только в сфере художественной литературы,

но и в бесчисленных книгах по всем отраслям знаний) стало издание, где роль художника ограничена обложкой, титульным листом, в лучшем случае еще фронтисписом или заставкой, и только лишь изредка распространяется еще на немногие штриховые рисунки, разбросанные по тексту. В большинстве изданий художественной литературы и почти во всех книгах научного характера была почти полностью отброшена возможность выполнения больших серий страничных иллюстраций в сколько-нибудь сложной технике, и тем самым книги были освобождены от дорогостоящих и затрудняющих печать вклеек. Этим была резко ограничена работа над пространственными сериями страничных иллюстраций, хотя бы и станкового по существу характера, что было столь обычным раньше. Такой тип изданий получил широкое распространение и в большинстве крупнейших центральных издательств и во множестве издательств республиканских и областных.

Хорошо или плохо было это изменение облика бесчисленных современных книг? Немало было сказано в похвалу этой перемене, при которой роль книжного оформления в узком смысле слова безмерно выросла за счет иллюстраций. Действительно, такое перемещение центра тяжести творческого воображения художника повысило его ответственность за общий художественный строй книги, заставило собственно изобразительные элементы выйти за переплет, проникнуть в титульный лист, побудило художников сконцентрировать внимание на образной значительности раньше часто инертных и бездейственных элементов книги. Необходимость отказаться от развернутого повествования, проходящего через вереницу следующих друг за другом иллюстраций, заставила искать способы максимального насыщения обложки или фронтисписа образным содержанием, могущим вместить в себя основной идейный смысл литературного произведения.

Казалось бы, что же тут плохого? Теоретически рассуждая, такая перемена создавала почву для очень важных и



Д. С. Бисти. Гравюра на шмуцтитуле.
И. Стоун «Жажда жизни». М., Гослитиздат, 1961



Ю. Д. Коровин. Обложка



СУРОВОЕ ИСПЫТАНИЕ

ДРАМА В ЧЕТЫРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Ф. Б. Збарский. Разворотный шмуцтитул.

А. Миллер «Смерть коммивояжера. Суровое испытание.
Вид с моста». М., «Искусство», 1960

плодотворных исканий художников, обещая новые открытия на путях реалистического развития советской книжной графики. То, что из всех графических техник преимущественное внимание стало уделяться рисунку пером и вообще штриховому рисунку, как наиболее легко воспроизводимому, само по себе не было чем-то плохим или опасным. В советской книжной графике с давних пор существовала прекрасная традиция мастерского рисунка пером, идущая от Н. Купреянова, В. Бехтеева, Л. Бродаты, и развивать эту традицию было делом вполне почетным, тем более что рисунок пером, если относиться к нему серьезно, требует, может быть, еще более чеканного, точного, уверенного мастерства, чем даже тонально-пространственная иллюстрация. Если бы все эти теоретически вполне разумные и естественные предпосылки осуществились на практике без особых затруднений, то мы присутствовали бы при новом и многозначительном этапе в развитии советской книжной графики. Целый ряд отличных работ, появившихся за последние годы, свидетельствует о несомненной плодотворности усилий в этом направлении. Но, к сожалению, это новое течение слишком быстро и слишком изобильно обросло весьма сомнительной свитой и было с излишней щедростью использовано людьми, далекими от искусства, в целях, ничего общего не имеющих с подлинным художественным совершенством.

«Быстрота» исполнения рисунков пером (быстрота воображаемая, мнимая!) превратилась сплошь и рядом в приблизительную беглость, в сырую, бесформенную небрежность. Не думаю, чтобы такого рода графика могла обогатить советскую художественную культуру. Читатели оказались перед лицом унылого однообразия, обезличенных штампов, жалких потуг на неоэкспрессионистическую или неоинфантильную моду. Изобретенные кем-то приемы и эффекты якобы «артистической» небрежности исполнения, легковесные и абсолютно пустые, превратились в поток трафаретных повторений, как две капли воды похожих друг на друга и не считающихся с характером текста книги, с национальными особенностями писателя, с временем и местом действия, рассказанного в книге. Я не думаю, что такие титульные развороты, как в книге Олдриджа «Герои пустынных горизонтов» (художник В. Алексеев, 1958), или в книге Ремарка «Жизнь взаимы» (художник Г. Дауман, 1960), или в пьесе Пристли «Ракитовая аллея» (художник Д. Громан), могли бы быть сочтены сколько-нибудь серьезным решением книжного оформления, чтобы нарочито неряшливые, бесформенные и сырые рисунки Ф. Збарского к однотомнику пьес Артура Миллера (1960) могли рассматриваться как проявление непостижимого простыми смертными мастерства.

Работы такого рода говорят еще об одной малоприятной aberrации большого искусства рисунка пером: о том, что в последние годы оно стало не только ширмой для дилетантов и халтурщиков, но и стало напоминать некоторые упадочные явления новейшего буржуазного западного искусства. Предполагается при этом, что именно упадок и деградация являются вернейшими признаками «современности». Однако реальным современным содержанием искусства XX века даже в капиталистических странах давно уже стали реалистические течения, порождаемые не буржуазной модой, а прогрессивными идеями эпохи.

А вот Ленинградское отделение Гослитиздата и молодой художник С. Спицын даже такую книгу, как «Главная улица» Синклера Льюиса, одно из высших достижений критического реализма в американской литературе, да еще написанную к тому же сорок лет назад, сочли возможным одеть в пеструю абстрактную обложку (издание 1960 г.), подражающую «модным» стандартам «тихоокеанской школы», не думая о том, что Льюису такая «одежда» не подходит ни с какого боку.

Но хорошие работы не могут потонуть в окружающей их мутной пене — в конце концов они только и имеют право на настоящее внимание, когда речь идет о настоящем искусстве. Сад зарос сорняками — надо не выдирать все подряд, что выросло в саду, а огрести то, что должно расти дальше. По контрасту с разного рода легкомысленным и поверхностным рисованием совсем иначе выглядят такие работы, как обложка и заставка к книге Лавренева «Сорок первый», выпущенной Издательством литературы на иностранных языках и оформленной Б. Маркевичем; высокий драматизм этой повести дал Маркевичу основу для одной из самых лучших, продуманных и сильных его работ. Хорошие рисунки пером, полные чувства места и времени, точные и строгие, сделаны им и для сборника

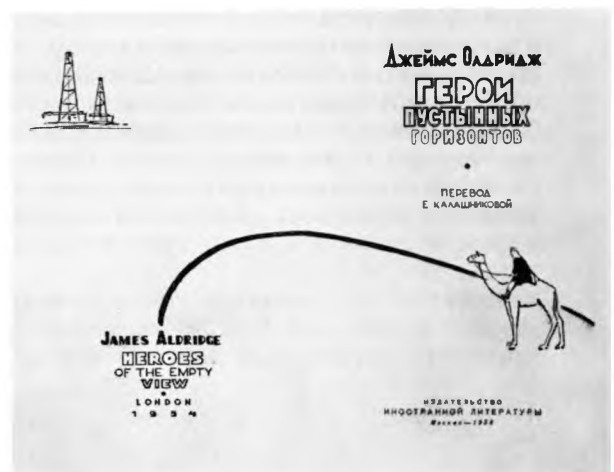
В. Г. Алексеев. Титульный разворот



Г. А. Дауман. Титульный разворот



Д. С. Громан. Титульный разворот



австралийских рассказов и для «Ивовой аллеи» Синклера Льюиса (1957). И такие рисунки для него не случайность. Таковы и лучшие работы М. Клячко, например превосходные обложки книг Хемингуэя «Старик и море» (1956) и «Зеленые холмы Африки» (1959). Таковы последние рисунки А. Васина к рассказам Лоусона (1961). К числу хороших примеров я отношу прекрасное оформление «Путешествия на Контики» Хейердала (1957), сделанное Н. Гришиным, и его рисунки к повести Ефремова «На краю Ойкумены» (1956). В этот ряд включается и первоклассная работа В. Горяева — серия сделанных для Детгиза рисунков пером к «Приключениям Гекльберри Финна».

Если в рисунке пером, волей обстоятельств ставшем ныне излюбленным средством книжной графики, бесспорные успехи нужно противопоставить целому морю сомнительной и безличной продукции, то в других областях иллюстрации не было за последние годы такого «нашествия варваров». Художники, работающие в черной и цветной акварели, в гравюре на дереве, в карандашном рисунке, могли без всякой ненужной суеты развивать свое искусство, находя новые пути и новые формы. Первоклассные работы — прежде всего для московского Гослитиздата — сделали за последние годы крупнейшие мастера советской книжной ксилографии — В. Фаворский, А. Гончаров, М. Пиков, Е. Бургункер, Ф. Константинов, Л. Хижинский, Г. Епифанов, Л. Ильина. Книжная графика оказалась обогащенной и превосходными работами гравюров младшего поколения — А. Макунайте в Литве, Г. Якутовича на Украине, Л. Кравченко или Д. Бисти в Москве; одной из самых блестящих по мастерству книг, вышедших за последнее время, я считаю «Землю» Кобылянской, иллюстрированную гравюрами С. Адамовича (1960). Черная и цветная акварель последних лет оказалась в том же положении, что гравюра на дереве, к большой для себя выгоде, так как, пожалуй, никогда не было столь высоко оценено подлинное мастерство, необходимое для создания полноценных художественных произведений в этой графической технике.

Это ясно выступает во всех лучших книгах такого рода недавних лет: в серии цветных и черных рисунков Ливанова к «Чапаеву» (изданы в 1961 г.), в иллюстрациях молодого грузинского художника Бандзеладзе к «Сказанию об Арсене» и «Маугли» Киплинга, в полных темперамента красивых черных и цветных иллюстрациях карельского художника М. Мечева к «Калевале» и других. В этот ряд включаются и две работы, принадлежащие к числу самых значительных созданий советской графики последнего времени: большие серии цветных иллюстраций Д. Дубинского к «Поединку» Куприна и Д. Шаринова к «Ромео и Джульетте». В эту же категорию встает и дошкольная детская книга, давшая за последние годы ряд блестящих образцов высокого вкуса и увлекательной выдумки, вышедших из рук В. Конашевича и Ю. Коровина, А. Пахомова и А. Каневского.

Мне кажется, можно прийти к логическому заключению, что роль иллюстраций в современной советской графике не стала меньше и не отошла на второй план по сравнению с собственно оформительской работой, без которой, разумеется, не может обойтись ни одна книга, имеющая иллюстрации или не имеющая их. Я бы сказал больше: именно на сериях иллюстраций, органически включенных в целостный художественный строй книги, лежит наиболее трудная и наиболее почетная ответственность за подлинно современное, сильное и глубокое раскрытие идейного и художественного содержания образов литературы.

*«Советская культура», 27 апреля
1961 года. Статья переработана
автором для настоящего издания*

ИЛЛЮСТРАЦИЯ,
К Н И Г А,
Л И Т Е Р А Т У Р А

В искусстве долго живут идеалы, но каноны, мертвые в своей догматичности, не долговечны. Постоянное накопление новых качеств открывает новые горизонты, меняет представление о том, что еще недавно казалось неоспоримым, вносит коррективы в общепринятые нормы. Это естественно, как и в любой области человеческого познания.

История искусства знает много моментов, когда потребности жизни властно заставляли художников оглянуться внимательно вокруг в поисках выхода из кажущегося (или действительного) тупика и оценить те на первый взгляд незначительные качественные изменения, которые, в конце концов накопившись, ставят их перед фактом зарождения новой творческой проблемы, перед открывшейся перспективой развития.

Такая ситуация сложилась сейчас в искусстве книжной иллюстрации или, если взглянуть шире, во всей нашей книжной графике. Уже несколько лет длится дискуссия о путях ее развития. Теоретические споры, творческие поиски отмечают различные стороны этого процесса. Проблема метода иллюстрирования, проблема стиля, проблема связи искусства с литературой, образ, декоративность, понятие целостности в книжном организме и т. д. — вот основные предметы спора. Но чего бы ни касался разговор — широких проблем или профессиональных частных, — суть его очевидна. Где-то наши привычные, годами установившиеся понятия стали узкими, а нарождающееся новое еще не получило ясных перспективных критериев оценки.

Именно перспективных, потому что иные критерии по природе своей не могут стимулировать развития и помогать формированию того нового, что может и должно соответствовать подлинным идеалам искусства, способного стать помощником жизни в самом высоком и полном смысле слова.

У нас были и есть эти идеалы. Они, связанные с зарождением гуманистических идей в среде передовых людей России, превратились сейчас в общенародную потребность преобразования мира по законам свободы и красоты, по законам справедливости и гармонии.

Стремлением к этим идеалам объяснялась борьба против пассивного иллюстрирования, против мелочного пересказа в графических образах фабулы произведения, против отрыва иллюстраций от книжного организма.

Пятидесятые годы были ознаменованы в этом отношении важными событиями.

Принципиальность таких мастеров, как В. Фаворский, В. Лебедев, В. Конашевич, Н. Кузьмин, А. Гончаров, Е. Бургункер, выразившаяся в том, что они своим творчеством доказали качественное превосходство метода активного иллюстрирования, построенного на ясном выражении книжной графической специфики, была фактором, определившим направление дальнейших поисков. Кроме того, большое значение в преодолении недостатков в книжном искусстве предыдущего периода имело появление целого поколения молодых художников, талантливо и свежо начавших свой творческий путь в момент, когда требование целостности и остроты в творчестве стало ощущаться особенно сильно.

Откликаясь на этот зов времени, такие художники, как А. Васин, М. Клячко, Б. Маркевич, Ф. Збарский, А. Голяховская, Ю. Красный, Д. Бисти, Л. Подольский и другие, нашли острую, лаконичную манеру работы, которая импонировала своей декоративной яркостью, подлинной графичностью. Формирование части этих художников в известной степени проходило под влиянием Л. Бродаты, художественный темперамент которого был им особенно близок. Благодаря усилиям этих художников наши издания стали привлекательнее, ярче, разнообразнее и современнее. Было бы глубоко несправедливо недооценивать пользу этого сдвига в нашей графике, сделанного в основном руками молодых. Их поиски оказали освежающее влияние и на мастеров старшего поколения. Однако со временем все очевиднее стало казаться, что увлечение только этим направлением не может привести к решению всех идейно-художественных проблем, которые ставились перед художниками жизнью.

Принцип «микроиллюстрирования» книги не давал нужных результатов при работе с серьезной литературой, требующей глубокого образного толкования. Кроме того, эпигонство, развившееся на почве увлечения узко понятым термином «современность», привело к тому, что издательства и сами художники снизили критерии эстетической оценки в искусстве книги.

Все это вместе взятое заставило вновь обратиться к проблеме образного оформления и иллюстрирования, причем сейчас мы уже имеем возможность это делать, обогащенные анализом ошибок, выясненных в пройденном за последние годы пути, с учетом все повышающихся требований времени. Иначе талантливые начинания, которых было так много в последние годы, не получают должного развития, и то, что сегодня вызывает опасения как некоторый застой и поверхностность, грозит превратиться в штамп и верхоглядство и будет решительно осуждено завтра.

В этой статье автор делает попытку затронуть ряд вопросов, которые, по его мнению, непосредственно связаны с перспективами развития нашей книжной графики и потому могут представлять интерес, пусть даже дискуссионный.

Если проследить путь нашей книжной графики и сопутствующих ей дискуссий, начиная с 1956 года, то легко заметить, что, как ни парадоксально, в них меньше всего внимания уделялось анализу связи иллюстраций и оформления с литературой. Множество споров, возникавших по этому поводу, обычно заканчивалось уходом в сторону от основного предмета. То ли потому, что ближе и актуальнее была проблема борьбы за единство книжного организма, то ли потому, что важнее казалась техническая сторона исполнения иллюстраций и обсуждали именно ее, то ли потому, что мы были просто не подготовлены к разговору об этой сложной и комплексной проблеме и подменяли ее, сами того не замечая, разговорами о частностях.

Все эти годы говорилось, например, о цельности художественного комплекса книги. Однако, как правило, понятие цельности было однозначным, лишенным необходимой глубины и сложности. В многочисленных разговорах на эту тему предметом обсуждения обычно становится архитектурная цельность, которая выражается в форме вполне конкретного явления, связанного с определенной организацией единства отдельных частей книги по отношению к общему. В основе этой цельности лежит ритм, чередование подобных по масштабам, пропорциям, цветовой и тональной нагрузке элементов. Она может наблюдаться как некое отвлеченное качество оформления издания. Архитектурная цельность обычно отражает в себе не все связи с характером литературного произведения, его стилем. Еще реже можно установить ее взаимосвязь с сюжетом произведения.

Не снимая ни в коем случае проблемы достижения архитектурной цельности, художники книги должны задуматься о существовании цельности иного типа, а именно — цельности, построенной на раскрытии художественно-образных особенностей литературного произведения пластическими средствами. Эта цельность — результат сознательного стремления художника к созданию средствами графики тех образных эквивалентов, которые могут активно, современно корреспондироваться с литературным произведением не только с точки зрения его социальной сущности и фабулы, но и с точки зрения его пластической организации — формы. Самые блестящие образцы искусства прошлого не избавляют художников от гражданского долга — искать в искусстве новые пути, открывать новые качества, с большей полнотой отражающие мирозерцание современного человека.

Говоря в этом плане о художниках книги, можно отметить, что их важнейшая задача заключается в создании таких произведений, которые давали бы возможность читателю понять и почувствовать ценность литературного содержания в аспекте жизненно важных проблем современности. Это в равной степени касается и идейных, и чисто художественных качеств литературы. Художник-иллюстратор по природе своей и по природе своего творчества должен быть подготовлен к анализу и восприятию литературы лучше, чем обычный читатель, и он может, вернее должен, открыть своим творчеством смысл книги, который при чтении часто ускользает и заслоняется внешним действием, динамикой событий, происходящих в книге и легко воспринимаемых по аналогии с реальностью. Но если ограничиваться лишь этой стороной литературы, то легко утратить интерес к ее художественной ценности, вступить на путь упрощенчества и свести, например, такое сложное и многогранное понятие, как содержание, к элементарному — фабуле.

Фабула как изложение основного действия, предположим романа, может дать точное наглядное представление о событиях, описанных писателем. Но этого мало, очень мало для того, чтобы понять, например, всю прелесть и глубину пушкинского «Евгения Онегина».

Сюжет — значительно более сложный компонент произведения. Он связан с композицией литературного произведения, со всем его поэтическим строем, отражает с большей или меньшей полнотой весь идейно-тематический комплекс. Благодаря анализу сюжета может стать понятным подтекст произведения, выражающий порой его смысл. Пересказать все богатство литературного содержания нельзя, да и не нужно пытаться. Но помочь читателю глубоко понять его — можно, и художник обязан это сделать, пройдя сам с начала и до конца весь путь творческого познания литературного произведения, воспринимая его и душой и разумом. А потом, вооруженный знанием идеи, и, вероятно, вдохновленный, он призван творить сам, самоотверженно и честно открывая для себя новый мир, близкий литературе и жизни, но новый потому, что, создавая его, он вкладывает в него частицу своего «я», свое ощущение духа живой действительности.

Мир человека наших дней, наполненный событиями, историческая сущность которых волнует воображение, заставляет делать все новые и новые усилия в понимании происходящего, в оценке явлений прошлого, неизмеримо богаче, чем мир человека, жившего, предположим, всего полвека назад. И то, что литература и искусство всегда главной темой своей делали человеческую жизнь, сейчас ценится больше, чем когда-либо. Жадность, с которой современный человек хочет впитать опыт предыдущих поколений, воскрешает в нашем представлении бессмертные образы классической литературы. Страстные монологи Гамлета, переживания толстовских героев, пафос Маяковского, обращенный к людям, — все это явления одного порядка, если говорить о ценности общечеловеческих идеалов и их роли в жизни современного общества.

Выраженные в совершенной художественной форме, эти идеалы приобретают для современного человека огромную эстетическую ценность, воспитывая в нем сознательное стремление к прекрасному, без которого не может строиться культура будущего, так же как не может существовать и подлинная культура настоящего.

Сталкиваясь с оформлением и иллюстрированием литературы, художник книги не может стоять на позициях непризнания за своим творчеством благородной созидательной роли в воспитании человека-читателя, человека-зрителя — того, кто строит мир и борется за то, чтобы он был прекрасным.

Если ставить перед художником задачу сложного, отвечающего нашему современному уровню восприятия существа литературного произведения: идей, заложенных в нем, чувств, коллизий, сменяющих друг друга, — то нетрудно согласиться, что метод пассивного фабульного пересказа произведения в серии рисунков так же далек от идеала, как иллюстрирование при помощи точно «впаянных» в книжные страницы, хорошо увязанных со шрифтом и полями, но поверхностных рисунков или гравюр. Ведь в самом деле, каждое по-настоящему значительное литературное произведение характеризуется своей многоплановостью. Его можно как бы рассекать в направлении различных эмоциональных слоев, каждый из которых локализован своим колоритом, то лирическим, то эпическим. Его можно членить по темпу временного развития на части с динамичным, построенным на быстрых сменах событий течении и на спокойные, плавные картины и описания. Меняется и пространство: оно может быть ограничено и как бы стискивать все движения героев или в своей безграничности поглощать их, все время меняя масштабы реально ощутимых явлений и предметов.

А сами эти явления и предметы — живые или неодушевленные, созданные природой или в результате человеческой деятельности, как они изображаются художниками слова? В одних случаях мы с полной уверенностью можем говорить о какой-то постоянной точке зрения писателя, в других она меняется: автор то находится где-то внутри, в самой среде происходящего, то его позиция вдруг смещается в сторону и оттуда, издалека, показывает он уже известное нам в другом аспекте, в другой значимости...

Насколько развито у наших художников ощущение этой сложной многоплановости произведения, насколько чутко они привыкли реагировать на эту сложность? Входит ли необходимым компонентом в творческий метод наших художников это стремление отыскивать пластические эквиваленты тем пространственным и временным характеристикам, которые мы встречаем в шедеврах мировой литературы и благодаря которым выражается во всем блеске и полноте идея, образ? Утверждать, что это качество органически вошло в творческий метод наших художников, было бы преждевременно. Нет сомнения, что высокие образцы в советской графике есть и они достойны изучения именно с этой, новаторской точки зрения как примеры, в которых с наибольшей полнотой выразились определенные творческие тенденции.

Говоря о необходимости внимательной разработки пластической пространственно-временной основы связи иллюстраций с произведением, нельзя не обратиться к твор-



А. А. Дейнека. Иллюстрация, 1936. В. Маяковский «Левый марш»



Г. Клуцис. Плакат, 1930

честву таких мастеров, как В. Фаворский, А. Кравченко, В. Конашевич, И. Нивинский, В. Лебедев, А. Дейнека, А. Гончаров и другие. Иллюстрируя книгу, они не пытались рабски следовать букве произведения, не стремились копировать жесты литературных персонажей и их внешность, чтобы добиться одной психологической выразительности. Их целью было иное: поиски такого пластически оправданного образного решения, в котором бы выпукло отлились главные художественные особенности литературного произведения и благодаря им уже стали ощутимыми для читателя-зрителя характеры героев, идеи, носителями которых они являются, эмоциональный колорит книги.

Далеко не всегда это удавалось в полной мере. Иллюстрации бывали спорными, иногда грешили схематизмом. Порой рациональное подавляло в них теплоту, эмоциональность... Все это верно. Но разве частные и естественные при всяких поисках неудачи могут быть для художника поводом, чтобы стать косным и, прикрываясь неудачами других, не мечтать о новых горизонтах в искусстве? Конечно, нет.

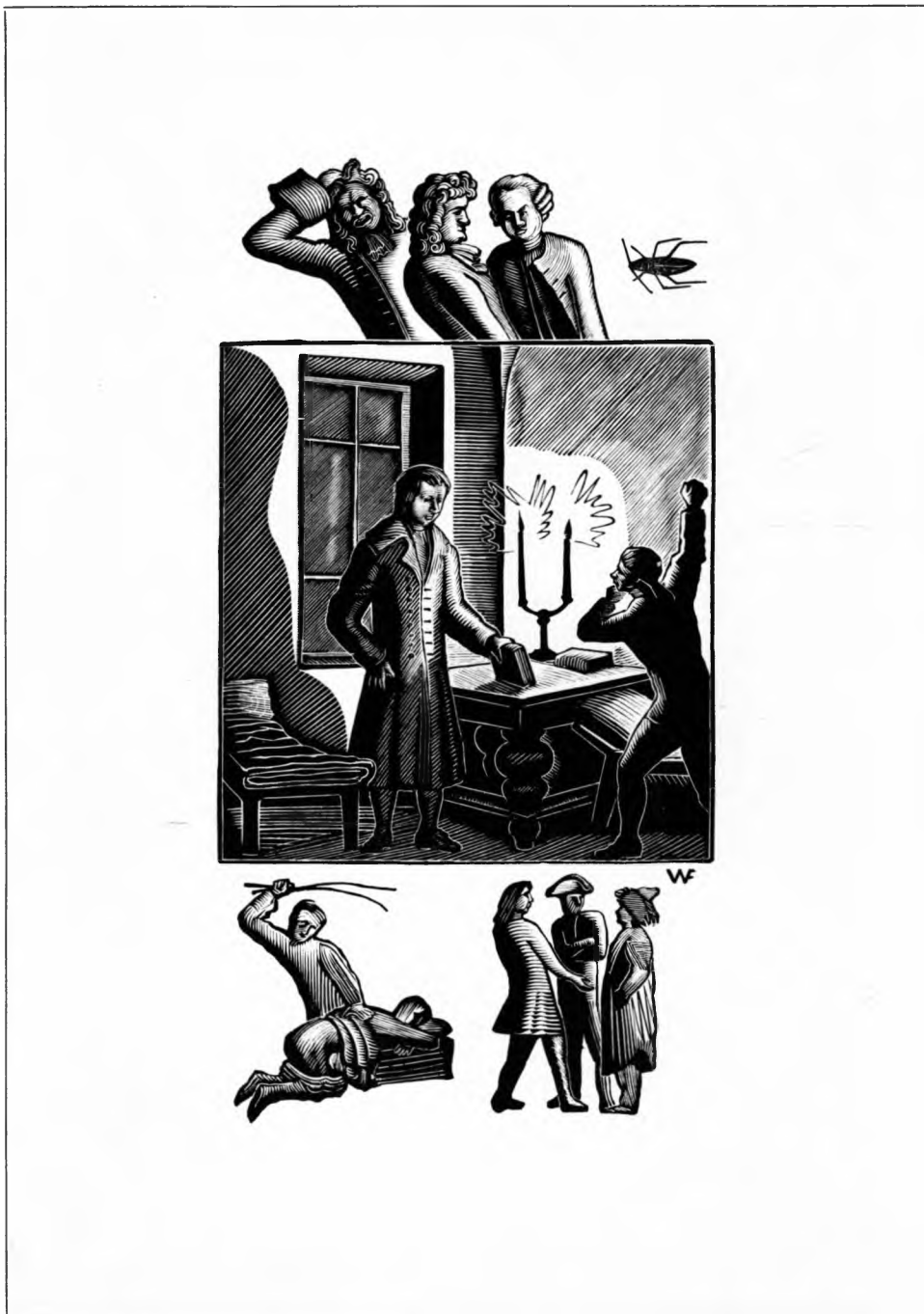
Нельзя жить верой в непогрешимость понятий, рожденных ограниченностью. И сегодня наш разговор о перспективах развития книжного графического искусства может остаться платоническим, если мы откажемся от новаторства в этом жанре. Обогащенные палитры, которой пользуются наши мастера-иллюстраторы, не может происходить лишь в плане смены манер рисунка или в изменении отношения к архитектонике книги, которое чаще всего сводится к борьбе за цельность подобия элементов. Реальный сдвиг может произойти лишь тогда, когда удастся широко и полно увидеть, во-первых, необычайную широту художественно-образных средств художественной литературы, а во-вторых, научиться «выжимать» из себя и из изобразительного искусства возможности тонко и точно пластически отражать их. Иными словами, речь должна идти о совершенствовании метода иллюстрирования.

Со всей очевидностью перед художниками книги сейчас стоит вопрос о новом, более глубоком и современном понимании проблемы цельности книжного ансамбля в том смысле, о котором шла речь выше.

Извечный спор о переводимости и непереводимости литературных образов в образы зрительные может принять новый интересный оборот, если на некоторое время отказаться от утверждения невозможности (или ограниченности) в пространственном искусстве — иллюстрации — изображать время, а в временном — литературе — пространство. История литературы и искусства наполнена огромным количеством материала, ставящего по меньшей мере под сомнение этот классический принцип деления искусств. Правда, и время и пространство выступают здесь не как объективные категории реальности, а как специфические художественные образы, условные в материале искусства или литературы. Ведь можно с полным правом, доказательно говорить об образном выражении пространства, предположим в драмах Шекспира, и об образной характеристике времени у Рублева или Рембрандта.

В наскальной живописи, на папирусах древних египтян, в античной вазописи, у мастеров Возрождения, в иконописи и народных лубках, у разных народов в Европе, Азии, Африке, Америке или Австралии всегда изображение стремилось к временной протяженности и пространственной свободе. Благодаря этому оно приобретало большую полнокровность и силу выразительности.

Если обратиться к советскому графическому искусству, то в лучших его образцах — в иллюстрации, плакате, обложке — это начало было тоже очень сильным и плодотворным. С замечательным мастерством оно было как основа использовано в фотомонтаже, где становилось средством достижения огромной убедительности в пропаганде политических идей. Можно предположить, насколько емче и полнее станет наше искусство графики, если, например, метод совмещенных временных и пространственных планов найдет в нем развитие и получит художественное совершенство. Ведь



В. А. Фаворский. Иллюстрация.
Г. Шторм «Труды и дни Михаила Ломоносова». ГИХЛ, 1932

пытался же В. Фаворский в иллюстрациях к книге Георгия Шторма «Труды и дни Михаила Ломоносова» найти обобщенное, понятное, исторически оправданное отражение социальных противоречий России XVIII века.

Вот лист — Ломоносов и Виноградов в гимназии перед отъездом за границу. Построенная на сопоставлении, на контрастах, эта иллюстрация вобрала в себя целый комплекс явлений: и бурный протест молодых бунтарей — Ломоносова и Виноградова, и засилие немецких академиков, и бесправие крепостных, стонавших от самодержицы . . .

Это своеобразный триптих-рассказ. Сюжетно начинаясь в центральной композиции листа, заключенной в раму, он как бы продолжается во времени, но не вперед, а назад, к причинам, объясняющим суть происходящего. Здесь мы как бы сталкиваемся со смысловым монтажом, где временной синтез помогает осмыслению читателем основного действия, характеризует его. Сочетая различные масштабные меры, сочетая различную трактовку предметов и пространств, Фаворский взывает не только к чувству, но и к разуму читателя, к его способности делать обобщения, проводить аналогии, мыслить ассоциациями.

Разнообразными могут быть вариации этого метода. Тот же Фаворский никогда не замыкался в установленных им самим канонах: каждая новая книга заставляла его искать новый пластический «ключ». Так, совсем по-другому раскрывал он сложный узор пушкинского «Домика в Коломне», где анекдот и быль, переплетаясь, вступают в сложные сочетания с лирикой. Калейдоскопическая игра фраз, смена образов, динамичность пушкинского стиха выражаются у Фаворского в живых аналогиях, острых сравнениях, соответствующих художественной форме шуточной и грациозной поэмы. Фаворский стремится донести эти качества до зрителя, обратившись к почти кинематографической монтажности в построении всей книжной композиции. Такое решение может показаться парадоксальным и чуть ли не кощунственным по своей неожиданности. Однако стоит вдуматься, перечитывая «Домика в Коломне», именно в специфику литературной формы, и мы невольно увидим ее основной монтаж. (Не нужно пугаться этого политехнического слова. За неизменением более точного термина современное искусство пользуется им для обозначения одного из самых сильных средств художественной выразительности.) Монтаж дает огромный простор для образных сопоставлений, акцентов, ритмических повторов и многого другого, что давно открыто в искусстве как его язык, но что используется в монтаже как основа с большой активностью и остротой.

Монтажная плоскость для Фаворского — лист разворота. Последовательное сочетание их в книге дает ритмически цельную временную панораму. Материал — пушкинский стих, жизнь, которая как бы окружает поэта бойкой сутолокой будней. Художник, чутко и свободно пользуясь языком гравюры, пытается реагировать, именно реагировать на все изменчивые движения мысли Пушкина, на его интонации, разделяя полемический задор, с которым поэт расправляется со своими критиками.

Художественная реакция Фаворского гибкая, быстрая — она многогранна. Художник то вместе с Пушкиным не спеша рассказывает о Параше, о ее матери, стряпухе Фекле в тональности добродушного юмора, то быстрым росчерком, как бы фехтуя штихелем, набрасывает гротескные портреты, символические аксессуары, делает надписи, входящие в композицию как необходимый ее элемент. Разворот за разворотом, строка за строкой, кадр за кадром — все строится на сменах, на сравнениях и на монтаже. Читателю-зрителю, уловившему особенность изобразительного метода поэта и художника, не нужно уже делать над собой усилия, чтобы понять, почему меняется характер изображения, становясь то объемным, то силуэтным; почему в одних случаях есть реальная трехмерность пространства, а в других ее заменяет белая поверхность листа. Все этому находится художественная мотивировка, скры-



тая в особенностях самого литературного произведения, но доступная тонкому и внимательному читателю.

В иллюстрациях к «Римским элегиям» Гёте И. Нивинский, так же как и В. Фаворский, отправлялся от анализа содержания и литературной формы, стремясь к тому, чтобы в его свободных, как бы набросочных рисунках завязывалась своеобразная переключка эпох. И смысл «элегий», в которых гений Гёте, восхищенный свободой античных идеалов, пытался найти путь к эстетическому совершенствованию человека, раскрывается у Нивинского в сопоставлении совмещенных исторических планов, с легкостью кисей лежащих друг на друга. И в этом «просвечивании» благодарным аккордом звучит оценка книги современным художником.

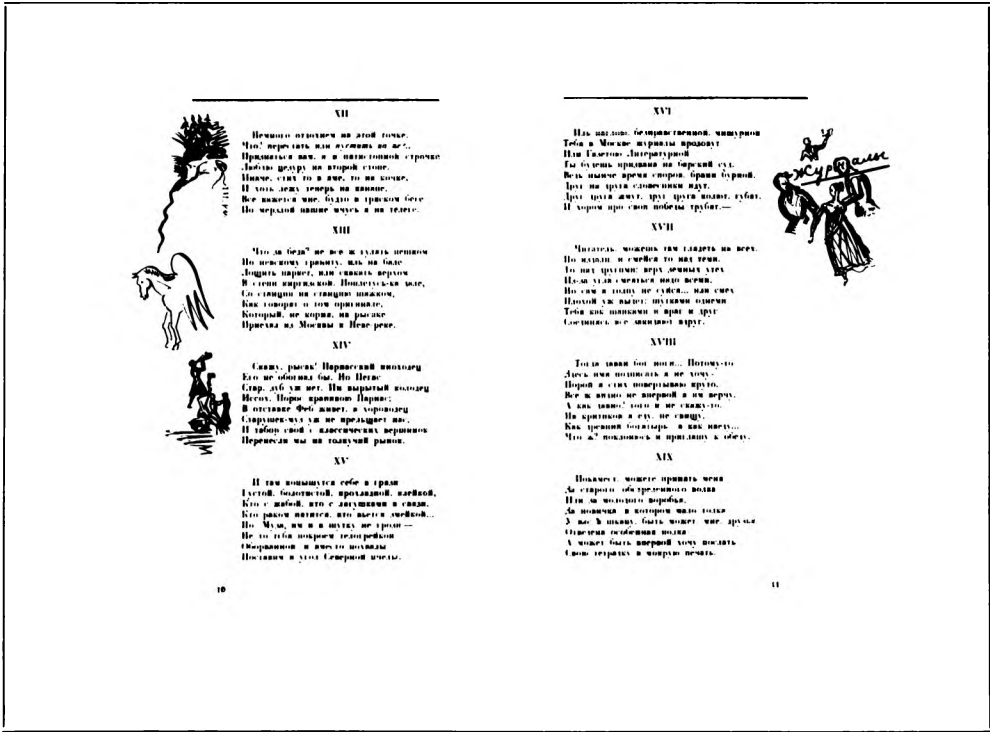
Нетрудно представить себе, почему в прошлом художественная критика, художники, читатели не всегда дарили свою благосклонность работам вроде тех, о которых говорилось. Прикрываясь формулой «это непонятно», они порой закрывали путь к пониманию глубин литературы читателем, а для художника делали затруднительными поиски более совершенных средств развития новаторского творческого метода.

Научить серьезно читать книгу, глубоко вникать в ее содержание так же почетно, как научить познавать сложные научные идеи или эстетические ценности. Эту трудную задачу наравне с писателями должны иметь смелость брать на себя и другие деятели искусства.

Недаром Сергей Эйзенштейн, этот революционер в искусстве кинематографии, боролся за то, чтобы фильм строился на совокупности двух начал — эмоционального и интеллектуального. Сливаясь воедино, они и только они могут дать совершенство содержания и формы произведения, а эстетическое познание такого произведения доставит высшую радость и высшую пользу зрителю или читателю. Эйзенштейн и провозгласил принцип «интеллектуального кино» как теоретический тезис; ему же в своих работах удалось реализовать его на практике. Он был одним из пионеров, внесших в мир искусства новые художественные методы, которые в разных формах обогатили сознание человека двадцатого века.

Продолжая разговор о целостности по отношению к литературе, о методах возможного подхода к иллюстрированию, нельзя не сказать о том, что сам пластический принцип, который лежит в основе рисунка, может не оставаться неизменным на протяжении книги. В зависимости от того, что и как изобразил писатель, может меняться характер изображений не только по масштабу или ритму, но и по тому, что берется в качестве основного пластического мотива: силуэт, объем или пространство. Показывая мир различных по духу людей, художник вправе индивидуализировать свой пластический метод. Большой интерес с этой точки зрения представляет работа аргентинского художника К. Алонсо, о которой речь идет в статье Октавио Феррейра де Араужо, помещенной в настоящем сборнике.





XVII

Нечего опасаться на этой почве.
 Что! перестать вам учиться на деле?
 Придаться мах, и в пашню тонкой стрелы
 Давать дождю на второй стороне.
 Иначе, став в поле, по на конюхе,
 И толь ладку земьри на конюхе,
 Не жажеть вы мне, беду и прикорму бегу
 Но мерзкой кашеи мучь и на телеге.

XVIII

"Что за беда" не все ж думать немощно
 По немощно, грамоте, как на беду
 Божить паркет, как сиваяи веруши
 И в толи виржиков, Пондотская волк,
 То сиваяи на сиваеи шиваеи,
 Как сиваеи и том прикормке,
 Который, не конюхе, на раскоше
 Прикормке на Мозыи и Неве-рече.

XIX

Скажу, рыбак! Нарывотский шиваеи
 Кто не обонюк бы, Но Пезе:
 Стар, обзуж лет, На шарыиый шиваеи
 Истот, Нары шарыиый Нарывот;
 В отставке Фей, шиваеи, и шарыиый
 Шарыиый шиваеи, кто не шарыиый шиваеи,
 И шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый
 Перевекаш вы на шарыиый шарыиый.

XX

И там конишится себе в драм
 Густой, бодотский, проталый, шарыиый,
 Кто с шарыиый, кто с шарыиый в шарыиый,
 Кто шарыиый шарыиый, кто шарыиый шарыиый,
 Но Шарыиый, ни и в шарыиый шарыиый —
 Не то шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый
 Шарыиый и шарыиый шарыиый
 Шарыиый и шарыиый шарыиый шарыиый.

XXI

Над пашней божотский шарыиый, шарыиый
 Тебя в Мозыи шарыиый шарыиый
 Ты шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый
 Ты шарыиый шарыиый на шарыиый шарыиый,
 Век шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Прот шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Прот шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 И шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый.

XXII

Чувствитель, шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 По шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 То шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 По шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый.

XXIII

Тот шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый.

XXIV

Пондотский шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый,
 Шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый шарыиый.

В. А. Фаворский.

Иллюстрации и разворот, 1922—1929.

А. Пушкин «Домик в Коломне».

Издание РОДКА, 1929

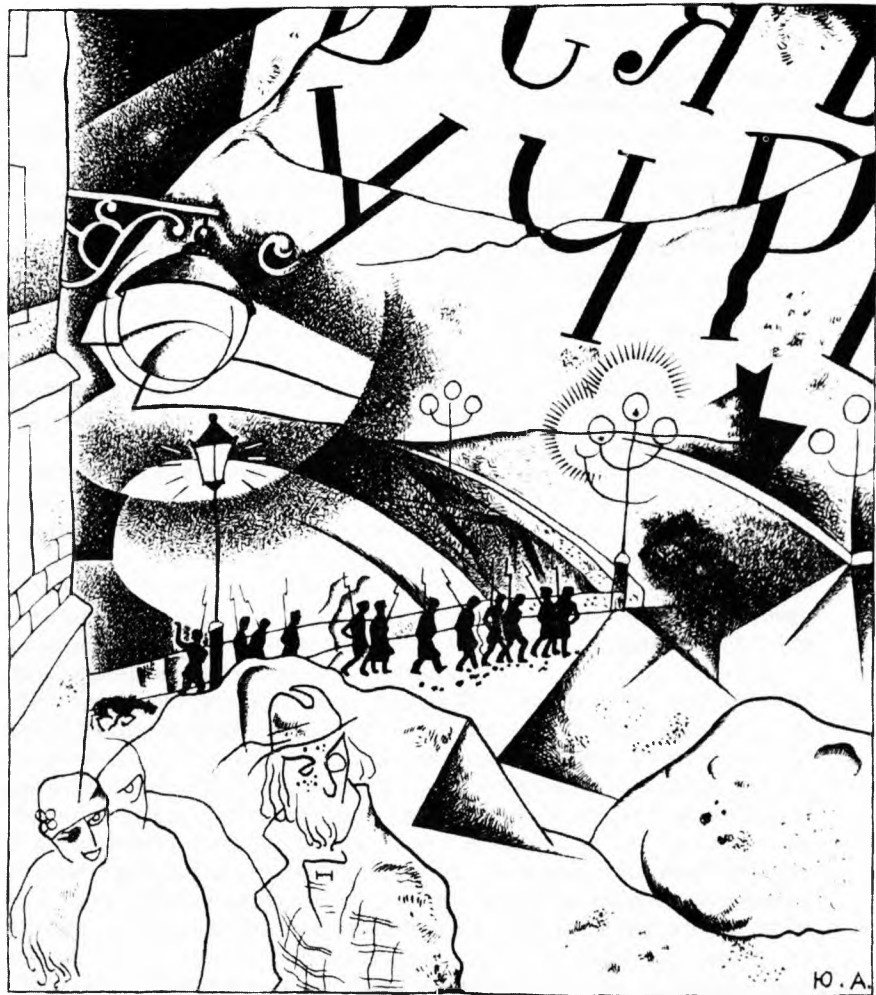




И. И. Нивинский. Офорт на фронтиспise.
В. Гёте «Римские элегии».
М.—Л., «Academia», 1933

Алонсо гибко и изобретательно меняет манеру рисунка в зависимости от того, показывает ли он вслед за Сервантесом мир Санчо или призрачный фантастический мир Дон-Кихота, пластически выражает свое отношение к герцогу и герцогине, к Дульцинее Тобосской... Кажущаяся необычность решения, предложенного Алонсо, рассеивается, когда, читая книгу, начинаешь всматриваться в его иллюстрации. По мере углубления в этот процесс у читателя-зрителя появляется уверенность в возможности, более того — закономерности этого типа иллюстрирования и цельность, о которой говорилось выше, становится очевидным фактом. Причем знаменательно, что цельность по отношению к литературному произведению, правильно понятая, дает повод для расширения установившегося взгляда на цельность архитектурную, о которой шла речь в начале статьи. Следовательно, архитектурный строй книги, гармоническое соотношение ее элементов, приведенное в соответствие с пластической основой произведения, может дать в совокупности действительно полноценный ансамбль, комплекс, отвечающий задачам отражения содержания и формы книги. Сама последовательность чередования ее элементов — от обложки до последней страницы — способствует реализации этих принципов: развитие действия

Ю. П. Анненков. Рисунок на фронтиспise. А. Блок «Двенадцать». Пб., «Алконост», 1918



иллюстративного цикла во времени и пространстве может и должно быть соотнесено с конструктивными особенностями книги как явления, познающегося в процессе чтения, зрительного восприятия.

Задумывая книгу, художник неизбежно сталкивается со специфической книжной ритмической организацией, которую он должен не только учитывать, но и использовать как средство художественного воздействия. Насыщенность иллюстрациями, ритм разворотов, расположение монтажных узлов и пауз и т. д. находят свое принципиальное выражение в макете.

И в этом отношении, как всегда, невозможно дать универсальные решения и рекомендации. Каждая книга по-своему раскрывает себя в цельной организации всего ансамбля. Можно привести массу образцов удачного решения этой общей проблемы, но ни один из них не может быть рекомендован как «эталон», который невозможно превзойти.

Поэма А. Блока «Двенадцать» с рисунками Ю. Анненкова — замечательный пример единства текста и иллюстраций, на редкость созвучный своему времени, однако именно поэтому его и нельзя канонизировать — ведь каждое время, каждая эпоха

по-своему должна увидеть произведение писателя и найти формы его художественной оценки и выражения.

Но, кроме того, вряд ли можно также утверждать, что все произведения классической литературы нужно иллюстрировать так, как проиллюстрировал К. Алонсо «Дон-Кихот» или «Домик в Коломне» В. Фаворский. К «Дубровскому», вероятно, придется искать другой ключ, и, возможно, серия полосных иллюстраций, отражающих наиболее важные моменты повести, будет наиболее удачной формой иллюстрирования для художника, который увидит в этой повести цепь событий, связанных Пушкиным в простую жизненную историю, романтическую, но не лишенную в его изложении обстоятельности бытописания.

Этот пример только подчеркивает основной тезис статьи, что каждое произведение требует особого метода иллюстрирования и что разнообразие этих методов необходимо искать в более широком диапазоне, чем тот, которым ограничили себя многие из наших художников.

Правда, существуют во множестве литературные произведения, в которых события, следуя одно за другим, заставляют иллюстратора идти по дороге, указанной писателем, не меняя простой сюжетной последовательности. В таких книгах сюжет и фабула почти сходятся. Часто на такой тип иллюстрирования толкает и издательская задача: в детской и юношеской книге такой метод иллюстрирования художнику приходится ставить в тесную зависимость от особенностей восприятия читателя, не способного еще к сложным художественным обобщениям.

Однако нельзя не учитывать, насколько со временем изменилось наше отношение к «Рыцарю печального образа». Недаром он перестал быть просто литературным персонажем и стал символом, способным жить в новых исторических эпохах, в новых литературных жанрах. Вспомним хотя бы пьесу А. В. Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот». Осовремененный революционной идеей, он стал выразителем мучительных поисков правды, носителем противоречий, характерных для той части русской интеллигенции, которая искала своего пути в революции. Уже это обстоятельство, знаменательное само по себе, указывает на интересный и своеобразный процесс изменения нашего отношения к классической литературе. У современных читателей появляется все большая потребность видеть в героях прошлого собирательный тип, не схему, а символ, смысл которого без труда и исторических натяжек вызывает ассоциации с окружающей нас действительностью. Многие классические герои преодолевают в нашем представлении свою бытовую и жанровую природу, которая порой кажется ограниченностью, и получают права гражданства в новой среде и в новых общественных устремлениях. Так происходит и с героями Шекспира, и с героями Пушкина, Мериме или Салтыкова-Щедрина.

И что может быть благороднее для художника книги, как не помочь в этом читателю, поделившись с ним своими думами и чувствами. Характерно, что этот процесс «общественного вызревания» классического героя в нашей жизни связан, с одной стороны, с его героизацией, а с другой — с некоторым абстрагированием, отвлечением от будничного. Приводит все это к тому, что нами острее и символичнее начинает восприниматься идея произведения, которая заставляет обобщать, заострять черты всеобщего, абстрагируясь таким образом от бытовой конкретности. Иногда, вероятно, преобладание идейного начала отводит на второй план сюжет, не говоря уже о фабуле, и тогда для нас всего ценнее становятся почерпнутые из произведения контрасты, сравнения, те черты образа, которые могут быть разбросаны по всей книге, но в нашем сознании властно требуют синтеза, ёмкого обобщения в образе-идее, в образе-понятии.

И это не обедненное, не суженное отношение к классической литературе. Это развитие ее восприятия. Это продолжение ее бессмертия.

Но отразить этот процесс в художественном творчестве, вероятно, можно лишь в том случае, когда художник будет располагать творческим методом, открывающим ему путь к большим обобщениям, к созданию художественного образа определенного общественного звучания.

В погоне за мелочным правдоподобием часто утрачивается большая правда искусства, сила выражения идеи, далекой порой от будничной повествовательности. И не случайно поэтому до сих пор творчество В. Маяковского не нашло своего достойного и сильного выражения в книжной иллюстрации: его поэтический новаторский метод требует такого же смелого преобразования и в изобразительном методе. Поиски образных форм выражения идеи, понятия — одна из самых актуальных проблем графики.

Путь к ее разрешению лежит через освоение тех качеств художественного образа, которые входят в сознание творца не только путем наблюдения за конкретной предметностью мира, а часто путем абстрагирования от него, путем концентрации существенно важных для выражения идеи качеств, ассоциаций, аналогий — логическим путем.

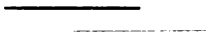
В иллюстрации к «Левому маршу» В. Маяковского художник А. Дейнека, отталкиваясь от плотных, маршевых ритмов стиха, от идеи — «революционный держите шаг», построил композицию на сжатом пространстве, на монолитности, которая с точки зрения формальной «правильности» исказила изображения фигур, превратив их в схему. Но именно это качество позволило сфокусировать внимание зрителя не на частностях, а на самом главном — на идее стихотворения.

Символический образ по отношению к действительности часто бывает условным — в жизни не существует, например, красных людей, но в иллюстрации к тому же Маяковскому красная фигура рабочего или солдата может дать необходимое смысловое звучание. Художественные образы символического характера, как правило, несут в себе большой заряд социальной значимости, сильно и полно резонируя с общественным мнением и современностью.

Законно предположить, что советские иллюстраторы в процессе творческих поисков углубятся и в эту область. Причем не исключена возможность, что именно здесь они найдут язык, который позволит начать плодотворную работу над освоением современной темы.

Призыв А. Твардовского, обращенный к писателям с трибуны XXII съезда партии, что нужно не повторять в своих произведениях жизнь, а активно оценивать ее, может быть целиком адресован и к нашим художникам. Нет сомнения, что их поиски дадут результаты и тем скорее, чем смелее и революционнее они будут творчески переосмысливать достижения прошлого, вне зависимости от того, работают ли они с классической литературой или с современной.

Правда, с современной темой работать сложнее, но зато и почетнее — современность всегда была главной почвой, на которой вырастали самые замечательные произведения искусства.



СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД
И ТЕМА СОВРЕМЕННОСТИ

В 1959 году — впервые за много лет — столичным мастерам книжной графики не пришлось жаловаться на недостаток помещения: обширные залы Академии художеств полностью вместили весь материал, отобранный жюри для традиционной Седьмой выставки работ этого жанра. И хотя, к сожалению, на ней отсутствовали произведения некоторых видных мастеров, все же и количество вещей, включенных в экспозицию, и широкий диапазон представленных на ней художественных индивидуальностей дали полную возможность судить о состоянии столичной книжной графики, ее важнейших творческих тенденциях, успехах и трудностях.

Первое же знакомство с выставкой убеждало в очень высоком уровне профессиональной культуры столичных иллюстраторов и оформителей книги. Здесь встречались спорные, почему-либо вызывающие сомнение образные решения, но вещей дурного вкуса, слабой техники, за очень редкими исключениями, не было вовсе. И как на концертах видных исполнителей забываешь о технике и думаешь лишь о музыке, ее содержании, образах, идеях, так и эта выставка прежде всего наталкивала на размышления о строе чувств, мыслей, представлений о прекрасном, запечатленных в экспонатах.

Обычно разговор о работе книжного иллюстратора начинают с определения того, насколько глубоко, полно, убедительно раскрыл график созданный писателем мир образов. Критерий вполне резонный, определяемый, так сказать, служебным назначением произведений иллюстратора. Но нельзя при этом забывать и о другой стороне дела, об оригинальных творческих задачах самого художника. Речь идет не только о точности и совершенстве «перевода» на изобразительный язык литературного материала, красоте формы рисунков и т. д., но прежде всего о том, что нового, своего сумел внести график в наши привычные представления, связанные с той или иной известной книгой. При этом очень важно подчеркнуть, что, коль скоро речь идет об иллюстрации, она не может быть подлинно оригинальной, если художник отрывается от образной почвы и стиля книги и выдумывает некие вольные композиции «по мотивам» литературного источника. Многократно доказано, что такого рода опыты неорига-

ничны и вызывают у зрителя лишь законное недоумение. Но как театр — пьесу, дирижер — симфонию, иллюстратор может по-своему «прочсть» книгу, увидеть изображенную в ней жизнь, события, героев «свежими, нынешними очами».

На выставке было представлено немало очень интересных образцов такого истинно новаторского и в то же время вполне соответствующего требованиям жанра иллюстрации прочтения классической и современной литературы.

Вот большой цикл рисунков и акварелей А. Ливанова к «Чапаеву» Д. Фурманова. Странное дело, этот замечательный роман, столь правдиво, красочно, страстно воссоздающий эпоху гражданской войны, до сих пор почти не привлекал внимания книжных графиков. Работа Ливанова достойно восполняет этот обидный пробел. Художник сумел показать свежо, красочно, остро обстановку, атмосферу, самый дух легендарного времени. Это чувствуешь даже тогда, когда рассматриваешь небольшие пейзажи и жанровые сценки цикла. Вглядываясь в иллюстрации, живо представляешь себе и тяжкое напряжение боевой страды гражданской войны («На батарее», «Сломихинский бой», «После боя», «На Колчака») и быт эпохи («Уральск», «В дороге», «Степь»). Причем точная историческая достоверность сочетается в ливановских иллюстрациях с современным взглядом на изображаемые события, давно уже ставшие историей, преданием, а иногда и романтической легендой.

Пожалуй, можно усомниться в правильности решения художника, ограничившегося изображением общего хода событий, их обстановки, атмосферы и начисто отказавшегося от создания индивидуальных образов. Правда, такое преобладание «потока действия» есть и в самом романе. Но иллюстратор, конечно, мог как бы «спрессовать» в рисунках портретного характера отдельные типические черты героев революции. Именно так и поступили авторы знаменитого фильма, избравшие канвой фурмановский роман. И вполне закономерно одержали победу.



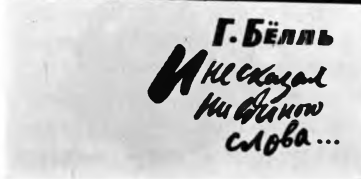
М. П. Клячко. Иллюстрация, 1959.
Л. Пиранделло «Новеллы»



В. И. Колтунов. Иллюстрация
к старинной французской песне.
М., Музгиз, 1960



Б. М. Басов. Заставка. Ф. Достоевский «Белые ночи».
М., Издательство литературы
на иностранных языках, 1958



Г. А. Шетинин. Обложка.
М., Издательство иностранной
литературы, 1958

Казалось бы, странно ставить в один ряд работы А. Ливанова и иллюстрации Б. Басова к Чехову и Достоевскому. Действительно, эти произведения абсолютно различны по стилю, не говоря уже о характере содержания. Но их роднит стремление авторов взглянуть на жизнь далеких и близких эпох, запечатленную в книгах, глазами современников. В листах Ливанова романтика и мужество, суровая проза и окрыленность времен гражданской войны предстают перед нами в ключевидения человека наших дней. В современном ключе звучат и работы Басова к произведениям классиков русской литературы. В крохотном рисунке он несколькими резкими линиями набрасывает очертания петербургской подворотни, двумя-тремя ударами кисти вписывает в нее темный силуэт сутулого человека, быстро шагающего в такт своим лихорадочным размышлениям, — и перед вами мир образов Достоевского, как мы его сейчас воспринимаем, — его тревога, боль, смятение чувств. В акварели к чеховской повести «Три года» — закат над городом, острая схватка сумеречных теней и бурного напряженного горения лучей заходящего солнца. И хотя в этой иллюстрации нет никакого сюжетного действия, сама атмосфера повести, внутренний строй размышлений и переживаний ее главного героя переданы с убеждающей рельефностью. Быть может, общий характер изображения обладает большей остротой, резкостью, сгущенностью чувства, чем это мы привыкли видеть в иллюстрациях к Чехову. Но ведь наши современники давно уже перестали видеть в этом писателе только лишь тихого, грустного лирика...

Разумеется, этими примерами не ограничивается число показанных работ, в которых ощутима глубоко современная изобразительная интерпретация выдающихся произведений мировой литературы. В этой связи можно назвать полные высокого драматического пафоса гравюры А. Гончарова к новым изданиям Шекспира и Стендала, романтическую трактовку новелл Л. Пиранделло в рисунках М. Клячко, язвительные гротески



В. А. Фаворский. Вариант обложки проспекта Всемирной выставки в Брюсселе, 1958



О. Г. Верейский. Иллюстрация, 1958.
М. Шолохов «Судьба человека»

Л. Сойфертиса в иллюстрациях к фельетонам Д. Заславского, остроумную, изобретательную сатиру А. Каневского, создавшего цикл рисунков для книги С. Маршака «Эпиграммы поэтов разных времен», работы Б. Маркевича (особенно суперобложку к рассказу Б. Лавренева «Сорок первый»), А. Васина, И. Бруни, Н. Гришина и целого ряда других иллюстраторов разных поколений и стиливых манер. Однако вызывает удивление и тревогу одно странное обстоятельство: наши книжные графики находят современный подход к чему угодно, кроме современности!

На выставке не было ни одного значительного иллюстрационного цикла, посвященного нашим дням, послевоенной эпохе советской жизни. Черная акварель О. Верейского к рассказу М. Шолохова «Судьба человека», а также иллюстрации Г. Филипповского к «Городам и годам» К. Федина наиболее близки к нашим дням по времени действия. Но это единственные в своем роде работы, да и они, естественно, воспринимаются как отзвук сложных переживаний уже далеких эпох Гражданской и Отечественной войн.

Говорят, что отсутствие современных сюжетов в произведениях мастеров книжной графики объясняется тем, что издательства выпускают новые книги советских писателей чаще всего без иллюстраций. Конечно, это очень дурная традиция, с которой необходимо бороться. Но как ни существуют различные организационные помехи, все же они никак не могут служить оправданием тому, что целый жанр нашего искусства, в котором работают десятки первоклассных мастеров, не затрагивает, не разрабатывает тем современной жизни.

Г. Г. Филипповской. Титульный лист.
М., Гослитиздат, 1959



А. П. Ливанов. Титульный разворот.
М., Гослитиздат, 1960



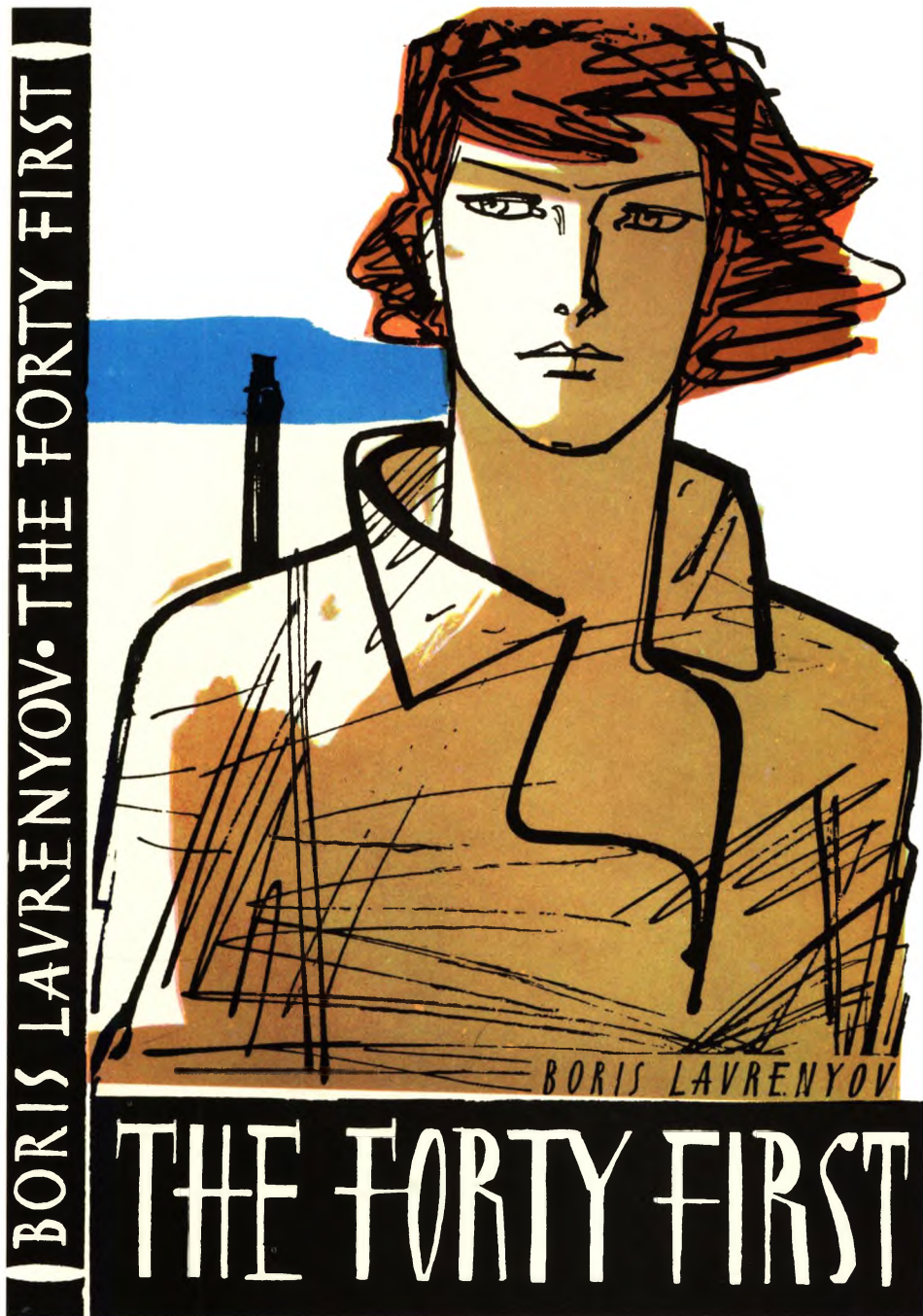
Неосновательными были бы заявления, что иллюстрировать, собственно, нечего. Действительно, за последние годы никто не написал новой «Божественной комедии» или «Войны и мира», но вышли в свет десятки и десятки очень интересных книг, дающих богатейший материал для иллюстратора. Да и не обязательно дожидаться шедевров. Когда несколько лет назад покойный Д. Дубинский создал свой превосходный цикл рисунков к рассказу С. Антонова «Дожди», это явилось целым событием в нашем искусстве. А ведь «Дожди» — хороший, тонкий рассказ, но и не более того. Нельзя забывать о том, что даже обладающая скромными достоинствами книга о современности позволяет художнику-иллюстратору использовать необъятный материал своих повседневных жизненных наблюдений, живой опыт ума и сердца. Ни к чему и говорить, как много это значит. А удачная работа иллюстратора, созданная на материале книги о наших днях, наверняка найдет прямую дорогу и в издательства и на выставки — в этом можно не сомневаться.

Здесь хотелось бы отметить, что за последние годы общая стилевая эволюция нашей графики, иллюстрационной в частности, в большей мере может способствовать живому, острому воплощению образов современности. Всего лишь несколько лет назад часто и справедливо говорили о засилье так называемой «тональной» манеры, зачастую превращавшей графический лист в некое подобие живописи без цвета с тщательной растушевкой — чтобы не сказать ретушью — всех деталей и околичностей. Разумеется, и тональный стиль, если пользоваться им творчески, может дать превосходные результаты. Но в руках ремесленников и эпигонов «серая живопись» превратилась в форменное бедствие, привела к унылому однообразию иллюстраций, лишенных индивидуальности, живого, оригинального подхода к материалу, остроты и свежести образно-художественных решений. Вдобавок иллюстрации все больше изолировались от книги, настоятельно просились на вкладные листы, которые выглядят необязательным станковым приложением к изданию, не становятся неотъемлемой частью ее художественного организма.

Ныне все это уже в прошлом. Седьмой выставке книжной графики, пожалуй, даже недоставало «тональных» иллюстраций, хотя эту манеру вовсе не нужно сдавать в архив — она может сослужить еще добрую службу нашему искусству. Опыт показал, что и «тональная» манера может вобрать в себя принципиальные завоевания нового этапа развития нашей графики — широту образных обобщений, концентрированную силу воздействия выразительных средств пластической формы и т. д. Но сейчас в книжной иллюстрации господствует штриховая манера в ее многочисленных разновидностях. Свободная линия, острое движение мазка, живописные контрасты черного и белого — наиболее характерные черты формальных особенностей книжной графики последних лет. Добавим еще, что она действительно обладает «книжными» качествами — у нее множество форматных вариантов, расчет на самые различные композиционные схемы изданий, колористическое родство с черно-белыми полосами набора.

Упомянутые здесь вкратце жанрово-формальные особенности нашей книжной графики последних лет позволяют ей создавать живые, искренние, лаконичные в своей острой выразительности образы. Сущность дела теперь состоит в том, чтобы обрести глубокое идейно-образное «наполнение». Вне постоянного и разностороннего обращения к темам современности это невысказано. Я уверен, что подлинно современная трактовка литературной классики во многом зависит от того, умеет ли иллюстратор сильно и полнокровно показать жизнь наших дней. Поэтическое зрение художника создает современность; отворачиваясь от нее, он и на прошлое глядит тусклым, лишенным вдохновенной зоркости взглядом.

Думается, что налет внешнего, поверхностного «артистизма», игры в виртуозность, который ощутим в некоторых экспонатах выставки, связан с тем, что их авторы не



Б. А. Маркевич. Суперобложка. Б. Лавренев «Сорок первый».
М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958



Е. И. Коган. Вариант суперобложки, 1958—1959

И. И. Фомина. Титульный разворот. М., Музгиз, 1959

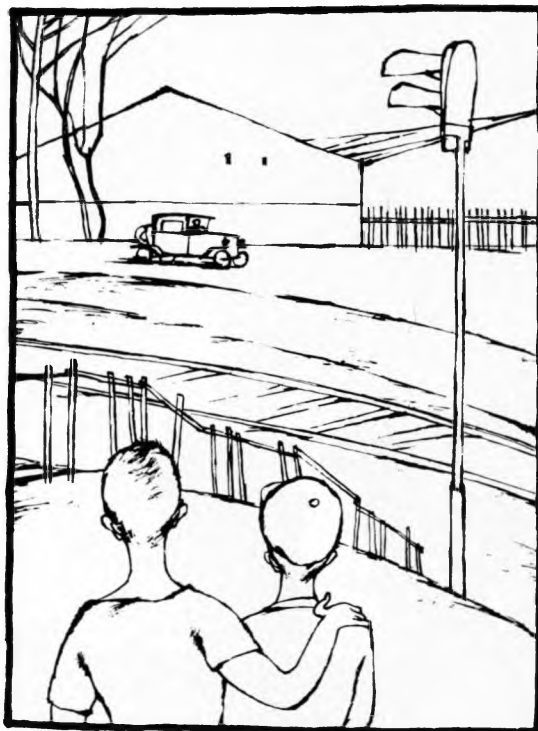


ставили перед собой больших, емких идейных задач, ограничиваясь поисками формально-декоративной выразительности. Такие экспонаты достойны резкой критики, но, разумеется, было бы по меньшей мере несправедливо делать их основой для широких обобщений и утверждать, что стилевые сдвиги в нашей книжной графике вообще неплодотворны. Подобные скороспелые суждения абсолютно необоснованны. В рамках тех художественных принципов, которые утвердились сейчас в творческой практике советских иллюстраторов, возможны высокие, значительные свершения, создание работ широкого идейного размаха и подлинно современного образного звучания.

Проблемы оформления книги, разработки целостной, гармонической художественной композиции издания ныне столь велики, сложны и разносторонни, что, конечно, требуют специального подробного разговора, немыслимого в пределах этих кратких критических заметок об одной выставке, пусть и значительной. В связи с экспонированными на ней образцами оформительского искусства мне бы хотелось только высказать одно замечание общего характера.

Критика не балует своим вниманием искусство оформления, зачастую относя его — и совершенно неправомочно — к числу «прикладных» (что, впрочем, тоже не должно бы служить поводом для унижения). И хотя на долю оформителя приходится, как правило, неиллюстративная часть книжной графики — композиция и шрифты обложек, титульных листов, декоративный рисунок на форзацах, орнаменты, инициалы и т. д., — он должен не только украсить книгу, но и создать ее внешний образ, соответствующий содержанию, духу и стилю литературного произведения. Понятно, что, в сущности, у иллюстраторов и оформителей единые задачи. И тем и другим в одинаковой мере необходимы проникновение в идейный и образный строй книги, критическая оценка и творческое ее освоение.

Ю. М. Красный. Суперобложка. Шолом-Алейхем «Заколдованный портной». М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958



Ф. Б. Збарский. Иллюстрация, 1957.

В. Сароян «60 миль в час»





А. Д. Гончаров. Иллюстрация.
Стендаль «Итальянские хроники»
(Собрание сочинений. М., «Правда», 1959)

Осознание внутреннего единства работы оформителя и иллюстратора стало за последнее время не только теоретически общепринятым, но и практически «взятым на вооружение». Я имею в виду то обстоятельство, что ныне очень часто появляются книги, в которых и иллюстрации и все декоративные элементы выполнены одним художником. На Седьмой выставке книжной графики образцы таких работ представили Б. Басов, Д. Бисти, И. Бруни, Е. Бургункер, А. Васин, А. Гончаров, Н. Гришин, В. Дувидов, Ф. Збарский, А. Каневский, М. Клячко, В. Колтунов, Н. Кузьмин, Л. Ламм, А. Ливанов, Т. Маврина, Б. Маркевич, Л. Подольский, В. Фаворский, В. Эльконин и другие.

Ценность работ такого рода заключается прежде всего в гармоническом содружестве, образно-стилевом единстве иллюстрационных и декоративно-оформительских компонентов издания. При «разделении труда» между иллюстраторами и оформителями такое единство, конечно, достижимо лишь в относительной мере (да и то далеко не всегда).

Далее, когда переплет, суперобложка, титульный лист и т. д. создаются графиками «широкого профиля», основой их композиций оказываются, как правило, оригинальные рисунки или гравюры (из экспонатов Седьмой выставки можно назвать в качестве примеров оформление М. Клячко «Рыжика» Жюль Ренара, Н. Кузьминым — гоголевских «Записок сумасшедшего», Б. Басовым — «Белых ночей» Ф. Достоевского и «Трех сестер» А. Чехова, А. Васиным — «Бразильских рассказов», обложку Г. Ше-

тина к повести Г. Бёлля «И не сказал ни единого слова» и т. д.), что, конечно, придает этим «вводным» элементам книги особую силу образной выразительности, наделяет их значением и смыслом изобразительных эпитафий к повествованию.

Говоря все это, я, разумеется, вовсе не хочу сбросить со счета или как-то умалить значение чисто оформительских решений книжной «одежды». Во-первых, нельзя забывать, что огромное большинство книг (даже беллетристики) у нас издается и будет издаваться без иллюстраций и, стало быть, от развития оформительского искусства в привычном, узком смысле этого термина напрямую зависят судьбы советской книгоиздательской культуры. Во-вторых, такие блестящие мастера оформительского искусства, как В. Лазурский, С. Пожарский, И. Фомина, С. Телингатер, Е. Коган и многие другие, давно уже доказали своими работами (в частности, и теми, которые были экспонированы на этой выставке), что только специфическими средствами и приемами могут быть достигнуты превосходные результаты. При помощи разрабатываемых ими шрифтов, орнаментов, эмблематики, тактично вводимых в композицию изобразительных мотивов, они также добиваются определенного параллелизма художественного «одеяния» книг и их идейно-образного содержания. К этому надо добавить, что оформители все чаще и смелее выступают и с работами, содержащими решения чисто иллюстрационного характера. Достаточно назвать (из экспонатов выставки) титульный разворот клавира «Александра Невского» С. Прокофьева, выполненный И. Фоминой, или переплет книги «Сочинения Козьмы Пруtkова», созданный С. Пожарским. Рисунки, входящие в композицию этих произведений, конечно, попросту нелепо рассматривать как элементы линейно-шрифтового, орнаментального оформления. Это именно рисунки, именно иллюстрационная графика в прямом и обычном смысле слова, причем очень хорошо, органично сочетающаяся с традиционными оформительскими деталями в упомянутых композициях.

Таким образом, процесс сближения искусства оформления и искусства иллюстрации, несомненно, имеет у нас двусторонний, взаимообогащающий характер.

ВЫСТАВКА ЛЕНИНГРАДСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Весной 1958 года была открыта Четвертая Ленинградская выставка книжной графики. Она несомненно свидетельствовала, что деятельность ленинградских художников книги была плодотворной и интересной. Дело, конечно, не в количестве представленных работ, хотя оно само по себе значительно (свыше шестисот), но в том разнообразии поисков, почерков, темпераментов, графических техник, которое было отличительной чертой выставки.

Заслуживает внимания широта интересов художников книги и в выборе тем и в их трактовке. Эпос древней Греции, стихи молодых ленинградских поэтов, монументальные научные монографии, детские сказки нашли свое графическое воплощение и в больших иллюстративных циклах и в легких рисунках на полях, в строгом орнаментальном оформлении, в предельно скупых шрифтовых обложках.

Однако ощутимо было разграничение иллюстративных и оформительских работ, заметен уклон одних художников только к оформлению, других — только к иллюстрации. Ничтожно мало на выставке таких книжных ансамблей, где все — от рисунка шрифта на переплете до последней концовки — создано рукой одного художника.

В работах многих, в частности молодых, иллюстраторов заметны поиски емких, обобщенных образов и постепенный отход от многословных «рисованных комментариев» к литературному произведению. В этом отношении удачен ряд иллюстраций, выполненных в «материале» — офорте, деревянной гравюре, литографии и т. д. Эти работы при внешнем лаконизме отличаются большой законченностью и содержательностью, но порой они воспринимаются предназначенными скорее для издания отдельной папкой, чем для воспроизведения в книге. Станковость таких иллюстраций теряется в многотиражном издании. Показательны в этом отношении иллюстрации Л. и В. Петровых к роману Е. Катерли «Стожаровы». Эти художники избрали сложную офортную технику. Они тщательно разработали композицию; в иллюстрациях много поэзии, проступающей за внешней суровостью образов. Но лучшие качества этих листов лежат скорее в области станковой, нежели книжной графики. Они не «живут» в книге, а существуют сами по себе.

И в этом цикле, как и в других иллюстративных сериях, есть настойчивое стремление найти «графический ключ» к иллюстрациям, систему изобразительных форм, которые, отвечая идее литературного произведения, давали бы единую стилистическую и эмоциональную окраску всему циклу.

В иллюстрациях Л. Подляской к «Педагогической поэме» А. Макаренко грубоватый выразительный штрих, энергичные пятна подцветки говорят о том, что художница сделала еще один шаг к овладению экспрессивной лапидарной манерой.

Серия литографий А. Харшака к книге В. Кетлинской «Дни нашей жизни» — капитальная и во многом интересная работа. Листы тщательно скомпонованы, удачно выбраны для иллюстрирования узловые моменты повествования. Но оттенок эскизности, очерковости здесь вряд ли уместен, поскольку он повлек за собой ничем не обоснованную беглость и неопределенность в характеристике главных героев.

Немало на выставке иллюстраций, предназначенных для воспроизведения в тексте. Среди них запомнились рисунки молодого графикн С. Спицына. Он проиллюстрировал книгу П. Баранова «В далекой Африке» и знаменитую «Африку грез и действительности» И. Ганзелки и М. Зикмунда. В обеих книгах рисунки в тексте и на полях выполнены, как «сделанные с натуры» наброски, и расположены как бы «на полях» путевого дневника.

Почетное место занимали на выставке ксилографии Г. Епифанова к «Одиссее» Гомера. Очевидно, что, создавая свои иллюстрации и оформление, Епифанов представлял себе книгу в целом; это сказалось в единстве оформления и иллюстраций. К лучшим сторонам ксилографии надо отнести безупречную композиционную гармонию, созвучную строгим ритмам гекзаметра, отличное знание древнегреческой материальной культуры и ее воспроизведение без археологического педантизма. Впечатление снижает лишь некоторая холодность гравюр, проистекающая, по-видимому, от усиленного стремления к почти аскетической чистоте стиля.



Н. И. Альтман. Вариант суперобложки, 1957

Ю. Н. Киселев. Обложка



Много ярких, декоративных ансамблей показали мастера детской книги. Среди них «Сказки старого Сюня» В. Конашевича, где удивительно свежо и талантливо трансформированы китайские изобразительные формы; чудесные книжки-картинки Ю. Васнецова, привлекающие зрителя неистощимой фантазией; затейливые иллюстрации Ю. Киселева к «Похищению в Тютюрлистане» В. Жукровского; сочные лубки И. Ершова к «Сказке о Золотом петушке» и др.

Четвертая выставка еще раз показала высокую культуру книжного оформления в Ленинграде.

Л. Хижинский, не выступивший на этот раз с иллюстрациями, представил оформительские работы. В хорошей классической манере им исполнены переплеты сборника «Театр оперы и балета им. С. М. Кирова» и каталога юбилейной выставки Академии художеств. Интересно скомпонован переплет Собрания сочинений Гейне, где мастерски использованы стилистические черты готического шрифта. С большой экспрессией выполнен гравированный на дереве портрет Бомарше.

Широко представлены и оформительские работы Г. Епифанова. Среди них выделяется тончайшее по мастерству исполнения шрифта и орнамента оформление Собрания сочинений Ибсена.

И Хижинский и Епифанов — художники старшего поколения, в творчестве которых традиции строгого архитектурного оформления выражены наиболее ярко. Поэтому, очевидно, им особенно близки произведения классики, монументальные монографии по искусству, где так ценно знание исторических шрифтов, чувство эпохи и стиля. Многие работы на выставке продолжают эту традицию. Так оформлен М. Разулевым сборник «Русские драматурги». Нарядный и простой переплет построен на сочетании строго прорисованного шрифта с барочным орнаментом. С такой же сдержанной торжественностью выполнено И. Серовым оформление монографии М. Гуковского «Леонардо да Винчи». Эта книга — удачный пример применения в современном издании старинных шрифтов и орнаментов.

Представленные на выставке дорогие и нарядные издания оформлены гораздо лучше, чем массовые дешевые книги. Это тем более досадно, что дешевые книги обычно не имеют иллюстраций и оформитель здесь — полновластный хозяин. В таких случаях требуется емкое, острое решение. Особое значение приобретает шрифт, часто являющийся единственным выразительным средством художника.

Но нередко случается так, что рисунок обложки или титула, сам по себе неплохо задуманный, совершенно «пропадает» в тираже. Обычно причина этого кроется в том, что художник не знает или не учитывает полиграфических возможностей издательства. Так случилось с титулом Ю. Мезерницкого к однотомнику произведений Стивенсона и с подчеркнуто изысканным шрифтом для переплета романа дю Гара «Семья Тибо», выполненным Б. Воронецким, которые значительно ухудшились в процессе полиграфического воспроизведения.

Большинство книжных графиков — опытные полиграфисты, и они могли бы добиться куда большего эффекта, если бы сознательно рассчитывали свои рисунки для печати на дешевых сортах бумаги. Пример тому — оформление «Успеха» Л. Фейхтвангера, выполненное И. Копеляном. Слово «успех» написано на переплете и титуле угловатыми черными буквами, и рисунок этой надписи своим образным строем настолько противоречит обычному смыслу слова, что сразу раскрывается глубокая ирония названия. Повторяющийся мотив серых полос вызывает ассоциации с тюремной одеждой. Сделано все это широко и свободно, без излишней детализации и совершенно не теряется на самой низкосортной бумаге. Оформление «Успеха», отличающееся подлинным графическим подтекстом, в лучшем смысле слова, современно.

Яркой лаконичной образностью радуют работы С. Барабошина. Удачна его обложка к книге Ю. Германа и С. Фарфеля «Этих дней не смолкнет слава». Надпись



Ю. А. Васнецов. Иллюстрация к сказке «Сорока-белобока». М., Детгиз, 1958



Б. Г. Крейцер. Суперобложка. Л., «Искусство», 1958



М. И. Разулевич. Переплет.
Л., «Искусство», 1957



С. И. Барбошин. Переплет.
Л., Детгиз, 1957

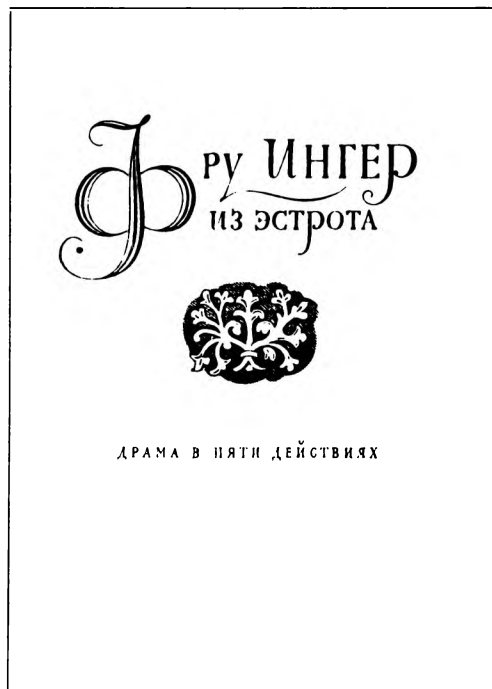
И. З. Копелян. Титульный лист



ПЬЕР БОМАРШЕ

Л. С. Хижинский. Гравюра на фронтиспise
Е. Финкельштейн «Пьер Бомарше»,
Л.—М., «Искусство», 1957

Г. Д. Елифанов. Шмуцтитул.
Г. Ибсен. Собрание сочинений,
т. I. М., «Искусство», 1956





А. Ф. Пахомов. Иллюстрация. Л. Толстой «Для маленьких». Л., Детгиз, 1954

из простых белых плакатных букв расположена на темно-красной пулеметной ленте, зигзагом перерезающей алюю обложку. Такое стремление к исчерпывающе точному раскрытию содержания книги в скупом, но значительном по смыслу рисунке — один из самых перспективных путей оформления современной литературы.

Порой, разумеется, поиски острых и оригинальных решений приводят к весьма противоречивым результатам. Это относится, например, к обложке П. Григорьянца к «Музыкально-историческим этюдам» И. Соллертинского. Поле обложки — ряд горизонтальных черно-белых полос, напоминающих одновременно и нотные строчки и клавиатуру рояля. Этот узор своим ритмом и порождаемыми ассоциациями, казалось бы, хорошо отвечает содержанию книги. Но беспокойство линий и пятен и, главное, подчеркнутая необычность, сложность обложки создают ощущение чрезмерной изысканности.

Тем не менее именно в таких спорных вещах угадывается растущая тяга ленинградской оформительской графики к поискам нехоженых путей в искусстве книги.

Подводя итоги Четвертой ленинградской выставки книжной графики, надо признать, что она отличается не столько отдельными разительными примерами, сколько ощущением напряженных поисков современных и интересных решений. Причем особенно приятно, что большинство художников сочетают в своем творчестве чуткость к современному языку оформления с большой традиционной культурой.

Хорошо и то, что увлечение лапидарным рисунком, гравюрой, отказ многих художников от тоновых иллюстраций не привел к окончательному разрыву с тоновой техникой в целом. Перестав быть почти единственной, как это было раньше, тоновая иллюстрация по праву занимает должное место на выставке.

Как всегда, на высоте шрифтовые работы ленинградских художников, среди которых немало места занимают произведения молодых, начинающих оформи-



А. А. Ушин. Иллюстрация к стихотворениям С. Есенина, 1957.

И. С. Астапов. Иллюстрация.
С. Каронин (Н. Е. Петропавловский).
Сочинения. Л., Гослитиздат, 1958



телей — М. Новикова, Н. Васильева, О. Маслакова и других. Радует умение ленинградских графиков сделать шрифт образно выразительным, раскрывающим уже своей формой настроение книги.

Однако со всей серьезностью следует повторить, что деление художников (и особенно молодых) на иллюстраторов и оформителей не может не вызвать беспокойства. Смена старшего поколения пока не обещает цельных книжных ансамблей. А ведь без них искусство книги не может быть полноценным. Отдельные исключения не меняют дела.

Излишняя станковость некоторых, даже удачных самих по себе иллюстраций тоже заставляет задуматься. Видимо, следует пожелать их авторам ясно решить, для чего создается цикл. Каждый имеет право выполнить серию иллюстраций для выставки или отдельной папки. Но тогда уже надо быть последовательным и идти этим путем до конца.

И, главное, хочется, чтобы на выставке книжной графики книга занимала основное место, чтобы в работах художников ощущалась забота о ней, беспокойство о ее будущем облике, четкое представление о полиграфических возможностях издания.

Все это есть в лучших работах выставки, что и заставляет считать ее интересным событием художественной жизни Ленинграда.

КНИЖНАЯ ГРАФИКА

НА УКРАИНЕ

Пятидесятые годы на Украине, как и во всей советской книжной графике, был создан ряд значительных работ, таких, как иллюстрации М. Дерегуса к произведениям Н. Гоголя, рисунки и офорты В. Касияна к поэзии Т. Шевченко, иллюстрации А. Резниченко к произведениям Н. Островского и О. Гончара, рисунки С. Адамовича к повести И. Франко «Борислав смеется» и т. д. Однако вместе с тем выявилось и стремление ряда художников сделать иллюстрации независимыми от книги и приблизить их по типу к станковой графике. Причем задача иллюстратора сужалась и ограничивалась раскрытием только сюжета литературного произведения, а с другой стороны, в оформлении книг начали проявляться чисто украшательские тенденции. Массовое распространение получил витиеватый цветочный орнамент, напоминающий сложные плетения украинского барокко. Подобные решения зачастую совершенно не отвечали содержанию книги.

Разрыв между оформлением и иллюстрациями снижал выразительность графического оформления даже таких изданий, как украинские народные «Думы» (1959), для иллюстрирования которых были привлечены ведущие художники Украины. И детали оформления и иллюстрации обладали высокими художественными достоинствами, но единого ансамбля не получилось. В разворотах живописные иллюстрации, штриховые заставки и декоративно решенные инициалы противоречили друг другу.

Недостаточная слаженность работы иллюстратора и оформителя сказалась и в таком образцовом для своего времени издании, как роман А. Ильченко «Казацкому роду нет переводу...» (1958). Художник В. Хоменко очень интересно задумал обложку и переплет. Орнамент здесь стал действительно содержательным, его ритмика и характер рисунка отвечают несколько гротескному, проникнутому народным духом роману. Однако иллюстрации, особенно рисунки для шмуцтитолов работы В. Кравченко, не соответствуют характеру оформления. Интересно, что в тех случаях, когда Кравченко выступал одновременно как оформитель и иллюстратор, он создал произведения более цельные и глубокие по замыслу (например, оформление книги С. Скляренко «Святослав», 1960).



В. Г. Литвиненко. Иллюстрация, 1958.
И. Крылов «Басни»



**АЛЕ ПАВИ РОЗГАДАЛИ ОБМАН.
ВОНИ КИНУЛИСЬ НА ВОРОНУ І
ПОЧАЛИ ВИСМИКУВАТИ СВОЄ ПІР'Я.**

Однако уже в это время в творчестве украинских графиков намечаются поиски новых, более цельных решений книги, отличающихся внутренним единством. Наблюдается стремление художников работать над книгой в целом, вникая во все детали оформления. Одна из таких книг — издание повести М. Коцюбинского «Фата Моргана» (1957) с линогравюрами Г. Якутовича. Молодой художник не только сумел по-новому прочесть произведение, но и нашел во всем оформлении, в каждой его детали единый драматический ритм, который как бы служит аккомпанементом разворачивающемуся действию. По силе драматизма и эпическому размаху рядом с работой Г. Якутовича можно поставить оформление и иллюстрации к «Тарасу Бульбе» Н. Гоголя безвременно умершего талантливого художника Ю. Литвинчука.

К лучшим иллюстрированным изданиям принадлежит и книга О. Вишни «Охотничьи усмешки» (1958) работы В. Литвиненко. В своих сатирических листах В. Литвиненко может быть беспощадным, но ярче всего его талант раскрывается в произведениях, окрашенных мягким юмором. Именно поэтому ему и удалась эта книга. В ней продумано и внешнее оформление, особенно суперобложка, в которую художник не побоялся ввести тонкий, подцветочный акварелью рисунок, как фриз, охватывающий всю книгу.

Значительным этапом в развитии книжной графики на Украине явился целый ряд монументальных по своему замыслу изданий, приуроченных к Декаде украинской литературы и искусства в 1960 году в Москве, среди которых следует в первую очередь назвать работы С. Адамовича, А. Базилевича, И. Селиванова, В. Якубича, В. Полтавца и других.

Линогравюры С. Адамовича к повести О. Кобылянской «Земля» (1960) — это новое явление в украинской книж-

Е. Л. Кульчицкая. Иллюстрация
к «Украинским басням». Киев, «Молодь», 1957



С. Ф. Адамович. Фронтиспис и иллюстрация. О. Кобылянская «Земля», Киев, Гослитиздат УССР, 1960

ной графике. Разбирая эту работу, нельзя говорить отдельно об иллюстрациях и оформлении. Все включено в единый строй, каждая деталь соподчинена целому. Крупные плоскости белого листа и полосы набора в сочетании с сочными гравюрами, взаимодействуя друг с другом, дают ощущение большой графической законченности. Таким образом мастер добился художественной активности каждого элемента книги. При всей выразительности созданных художником образов героев книги их нельзя вырвать из общего контекста. Только в целом, в сочетании с тонко прочувствованным пейзажем и экспрессивно решенными отдельными сценами, эти образы получают новое, более глубокое и яркое звучание. Это как нельзя более полно согласуется и с мыслью автора повести, в которой, по сути, вместе с людьми одним из главных героев является земля, политая потом многих поколений.

В ином плане решены оформление и иллюстрации А. Базилевича к «Пану Халявскому» Г. Квитки-Основьяненко. А. Базилевич принадлежит к наиболее плодовитым художникам молодого поколения. Буквально за какие-то три года он создал ряд больших иллюстрированных циклов к «Похождениям бравого солдата Швейка» Я. Гашека (1957), «Тихому Дону» М. Шолохова (1960), «Пану Халявскому» Г. Квитки-Основьяненко (1960) и много иллюстраций для детских книг. Во всех этих работах чувствуется темперамент художника, иногда чуть гротескный рисунок, острота и сочность психологических характеристик. Однако не все его работы ровные. При большом интересе, который вызывают рисунки к «Похождениям бравого солдата Швейка», в них чувствуется определенная зависимость от иллюстраций И. Лады. Лучшая из

всех работ Базилевича последнего времени — несомненно «Пан Халявский». Тут схвачен не только характер персонажей, но и дух времени. Интересно сочетание рисунка с подцветкой — оно создает определенную условность, помогающую полнее, органичнее связать иллюстрацию с текстом.

Иллюстрации к «Тихому Дону» М. Шолохова являются продолжением большой работы А. Базилевича над произведениями писателя — несколько лет назад он иллюстрировал «Поднятую целину». В этой работе есть много удачных моментов. Образ Григория Мелехова выразителен и решен по-своему. Однако не все листы одинаково равноценны.

Большой интерес представляют и линогравюры И. Селиванова к роману А. Голловко «Бурьян». Начиная с поэтической пейзажной заставки, художник развивает повесть о людях, их подчас жестокой жизненной борьбе. В манере художника есть



А. Д. Базилевич. Иллюстрация, 1960
М. Шолохов «Тихий Дон»

И. М. Селиванов.
Иллюстрация. А. Головка «Бурьян».
Киев, Гослитиздат УССР, 1960



тяжеловесность, но она соответствует общему колориту романа. В этом отношении хороша сцена, изображающая Давида и Илька. Правда, в некоторых иллюстрациях художник иногда навязывает свою мысль через внешние аксессуары. Но, несмотря на этот серьезный недостаток, нам представляется, что И. Селиванов на правильном пути воплощения в графических образах героев советской литературы.

Большое значение для развития книжной графики на Украине имели шевченковские дни в 1960 году. К 100-летию со дня смерти великого украинского поэта были изданы книги о его жизни и творчестве, сборники его поэтических произведений и открыта выставка, на которой экспонировались работы украинских художников, в том числе и мастеров книжной графики. Заслуженным успехом пользовалась гравюра В. Касияна, изображающая Шевченко-мыслителя, воспроизведенная в ряде изданий, в том числе и в книге О. Иваненко «Пути Тараса», иллюстрированной также В. Касияном. Художниками О. Юнак и В. Фатальчуком было оформлено маленькое издание «Кобзаря», которое отличается высоким качеством полиграфического исполнения. Многие графические листы к произведениям Т. Шевченко были выполнены А. Данченко, Г. Гавриленко, В. Куткиным, Л. Джолос и Г. Зубковским.

В оформлении украинской книги всегда широко использовались народные орнаментальные мотивы. Это характерно и для изданий последних лет. Но постепенно уходит в прошлое то бездумное украшательство, которое не так давно господствовало в украинской книге. Это становится наглядным хотя бы при простом сравнении новых



П. М. Пацалюк. Переплет.
Киев, Гостехиздат УССР, 1960

И. П. Хотинюк. Переплет.
Ю. Словацкий «Избранные произведения».
Киев, «Советский писатель», 1959



работ таких художников, как О. Юнак и В. Фатальчук, В. Стеценко и других, с некоторыми их очень пышно декорированными книгами середины 50-х годов. В оформлении О. Юнак и В. Фатальчука «Украинской драматургии» (1958), сборника «Смейтесь на здоровье» (1960) и особенно в лирической по своему характеру суперобложке к драме Леси Украинки «Лесная песня» (1958) мы видим глубоко органичное, проникнутое единой мыслью решение книги. В оформлении В. Стеценко сборников «Старинный украинский юмор и сатира» (1959) и «Украина смеется» (1960) тонко прочувствованный орнамент с введением в него удачно стилизованных рисунков приобрел необходимую осмысленность. Эти рисунки, в которых использованы мотивы народных картинок, переплетаются с иллюстрациями к сборнику, особенно с двумя листами, выполненными Г. Якутовичем.

Удачно использует народный орнамент И. Хотинюк. Примером может служить суперобложка к сборнику стихов А. Малышко (1961). Орнамент у И. Хотинюка не играет доминирующей роли — художник использует его с чувством меры. Это особенно видно в его лучшей работе последних лет — оформлении сочинений Ю. Словацкого (1959). Скупыми средствами художник сумел создать содержательный образ. Тонко прочувствован рисунок и ритм шрифта, его соотношение со свободной плоскостью переплета и тонкой изысканной линией орнаментального рисунка, место которому найдено с большим тактом.

Ярким национальным колоритом отличается созданное А. Пономаренко и Б. Бродским оформление сборников украинских народных песен; тонкий вкус и своеобразие художественного языка свойственны работам Л. Каплана, К. Калугина, Л. Склютовского, М. Шаншейна, В. Юрчишина, А. Иовлева.

Хороши маленькие пейзажные гравюры К. Козловского на фронтисписах в сборниках произведений украинских советских поэтов М. Рыльского, П. Воронько, В. Сосюры.



Г. В. Якутович. Иллюстрация. М. Билый, В. Грабовецкий «Как Довбуш карал панов».
Киев, Детгиздат УССР, 1960



Е. Н. Яблонская. Разворотная иллюстрация к книге «Марушка в семи кожанках».
Киев, Детиздат УССР, 1959

Однако при всем разнообразии жанров литературы, которые иллюстрируют и оформляют украинские мастера книжной графики, одна область, очень важная, еще слабо затронута. Это произведения современных писателей, рассказывающие о нашем сегодняшнем дне. Большинство таких книг выходит в невыразительном оформлении или совсем без иллюстраций, с заставками, которые редко выполняются ведущими художниками. Исключением является сборник рассказов Л. Первомайского «Материн сладкий хлеб» (1960), оформленный А. Рыбачук и В. Мельниченко. В этой книге сразу привлекает скромная, но поэтично задуманная обложка с двумя ромашками на фоне темно-серой грубой по фактуре ткани. Художники пошли не по пути создания иллюстраций к отдельным эпизодам книги, а ограничились очень лаконичными и выразительными заставками, которые, как кажется сначала, только соприкасаются с идеей рассказа, но на самом деле помогают проникнуть в авторский подтекст. Не все в этом оформлении удачно, некоторые рисунки не совсем точно попадают в цель — чувствуется сильное влияние графики Ф. Мазерееля, но сам принцип художественного решения представляется верным.

Большую роль в развитии книжной графики Украины играет книга для детей. В детской книге мы встречаем художников совершенно различных индивидуальностей — Е. Кульчицкая, Д. Шавыкин, В. Литвиненко, Е. Яблонская, М. Иванов, В. Григорьев (Гри), З. Волковинская, А. Резниченко, В. Полтавец, Г. Якутович, А. Базилевич, Г. Гавриленко, А. Рыбачук, В. Мельниченко, Н. Лопухова, В. Чернуха, О. Павловская, Л. Капитан, Р. Масаутов, А. Тетера и другие. Здесь работают и крупные мастера их. Здесь работают и крупные мастера и художники, начинающие свой творческий путь.

Разнообразен подход к оформлению и иллюстрированию детских книг. Тут и гравюры Е. Кульчицкой («Украинские басни»), выполненные в духе народных писанок, острые и обобщенные рисунки Д. Шавыкина к сказке «Пан Коцкий», сочные и жизне-радостные акварели Е. Яблонской («Марушка в семи колушках»), тонко стилизован-ные в духе детских рисунков.

Рисунки Н. Лопуховой к детским книгам, например «Ладушки-ладушки» (1959), отличаются тщательностью исполнения, но при всем знании автором детской психо-логии они иногда излишне дидактичны.

Бесспорно одно из наиболее значительных явлений в оформлении детской книги — работа Г. Якутовича над сборником народных легенд М. Билого и В. Грабовецкого «Как Довбуш карал панов». Это целая монументальная по духу эпическая поэма о народной борьбе.

На Украине издается очень много переводной детской литературы — тут произ-ведения писателей и поэтов братских республик и зарубежных стран, памятники мирового фольклора. В оформлении этих произведений художники стремятся пере-дать самобытные черты культуры народа, создавшего эти произведения. С тонким чутьем стиля оформляет А. Рыбачук сказки ненцев, а Е. Монин сборник негритян-ских сказок Б. Дадье «Паук Ананзе». Одна из таких книг — «Семь лет» Мулк Радж Ананда, оформленная Р. Масаутовым, творчески использовавшим в своей работе миниатюры и современную живопись Индии.

Если оформление художественной литературы и книг для детей имело на Украине давнюю традицию, то художественное оформление политической литературы, книг и брошюр научно-технического характера — дело новое. Но именно здесь зарож-



— Прислухайся, хлопче! Прислухайся! — наказував Крига і сам підіймаючи шапку, нашоромував уші.
— Уші мерзнуть, — весело одповів Оротук. Якут, щоб вразче чу-ти, незважаючи на позаривий мороз, ювсімі схинув шапку.

158



— Давай стріляємо разок, — сказав Крига, — може, почують. Стрільай ти.

Оротук вистріляв.
Після пострілу прислухався, але ніче нічо не ворухнулось.
Рухнули далі. Через кілька миль зупинився і робив постріл.
Пройшли десять миль. Як наказував шурман, ніслася мусклам почати своє кружання навколо станції.

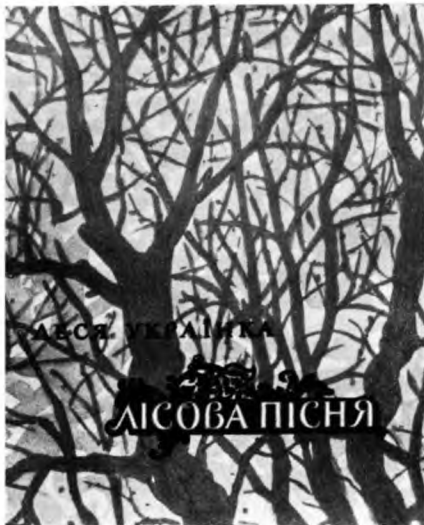
— Зробимо так, — твердився Крига до Оротука, — підемо тепер так, щоб пробити доло. Це значить, ми мусимо пройти приблизно тридцять п'ять миль. Видимо знов на це саме місце і тоді відсудим-

159

А. Ф. Рыбачук, В. В. Мельниченко. Разворотная иллюстрация. Н. Трубляни «Рассказы о Дальнем Севере». Киев, Детгиздат УССР, 1959



*В. В. Мельниченко. Обложка.
Киев, Гослитиздат УССР, 1960*



*О. И. Юнак, В. Д. Фатальчук.
Суперобложка, 1958*

даются очень простые, но выразительные формы книжной графики, которые получают распространение в изданиях массового характера.

Среди этих книг мы видим и капитальные издания в твердых переплетах с суперобложками и брошюры.

Интересен переплет А. Комяхова к сборнику «Строители коммунизма» (1960), очень лаконичный и вместе с тем полный динамики. В нем образно выражена основная мысль книги — движение к новым высотам коммунизма. Образностью решения привлекает и оформление книги «Полезные ископаемые Украины» (1960) работы П. Пацалюка. Большой строгостью и уравновешенностью введенных символических элементов отличается оформленная Г. Зинченко книга «Электрификация Украины».

Отрадно, что в последние годы значительно улучшилось оформление брошюр и справочников. Это относится к работам Л. Сергия, Г. Ковпаненко, Г. Филатова, Н. Кочережко и других. В основу большинства обложек положен какой-либо выразительный предметный образ или цветное пятно. Так, например, в оформлении книги П. Прудникова «Новая техника в производстве мебели» молодой художник Г. Филатов удачно использовал рисунок фактуры дерева в сочетании со строгим, как будто вырезанным в материале шрифтом.

Значительно повысилось качество и массовой политической литературы. Выделяются лаконичные и острые по содержанию линогравюры В. Мельниченко к брошюрам «За монастырскими оградами» (1960) и «Кладбище тайн на Ватиканском холме» И. Тельмана (1960).

Большой сдвиг произошел также в оформлении многочисленных художественных альбомов и фотоальбомов. Переплеты этих изданий лаконичны, а решение суперобложек раскрывает характер и содержание книги. Из таких изданий следует назвать альбом «Украинское народное искусство. Ткани и вышивки» и фотоальбом «Снова цветут каштаны», посвященный Киеву.

Несомненно, что в небольшой статье мы не смогли охватить все новые явления в украинской книжной графике. Поиски художников на этом пути значительно шире и многообразнее, и каждый год приносит новое. Большое значение имеет и развитие полиграфической промышленности на Украине. За последнее время улучшилась техника репродуцирования. Об этом свидетельствуют, например, репродукции живописных и графических работ Т. Шевченко, выполненные с факсимильной точностью для полного собрания его произведений, а также ряд художественных монографий и альбомов. Повысилось качество изданий художественной литературы, научных и технических книг. Перспективно применение новых синтетических материалов для переплетов.

Поиски нового в книжной графике Украины сочетаются с появлением все больших возможностей для лучшего претворения их в жизнь.

КНИЖНАЯ ГРАФИКА

В Г Р У З И И

Если попытаться мысленно окинуть взором книги Грузии 1958—1960 годов, то нас поразит прежде всего разнообразие внешнего вида изданий. Здесь и тяжелые, в ледеринах, украшенные автографами сочинения поэтов и писателей, книги, обложки которых построены на ярких сочетаниях геометрических форм (не без влияния рекламы), издания традиционно-безликие и, наоборот, — оформленные в подчеркнуто современной манере, отмеченные явной печатью стилизации, и такие, где на основе следования национальным традициям найдено свое интересное решение.

Это многообразие — признак большой творческой активности художников, активности широких поисков наиболее точных, обобщающих решений, но в то же время в этом есть и известная доля несамостоятельности, легкости следования моде, подражание уже признанным манерам.

Характерно, что серьезные поиски нового в подавляющем большинстве книг ограничиваются суперобложкой, переплетом, титульным листом, иллюстрациями (если издание иллюстрировано), то есть теми элементами оформления, которые непосредственно исходят от художника. Пожалуй, пока меньше Грузия радуется книгами, которые являлись бы примером определенно задуманного (по верстке и оформлению) типа издания. Трудно за последние годы отметить книгу, все стороны которой — полиграфическое исполнение, работа художника и технического редактора — слились бы в единый гармонический ансамбль.

В рассматриваемый нами период в Грузии работали и продолжают работать художники, с чьими именами связаны представления об определенных сложившихся манерах, — Л. Гудиашвили, Л. Григолия, Д. Кутателадзе, Гурро (И. Каспарян), Д. Габашвили, Г. Горделадзе, И. Габашвили, а также молодые художники, творческий почерк которых обретает новые черты, формируется на наших глазах. Это А. Бандзеладзе, Т. Кубанейшвили, Г. Очаури, Н. Янкошвили, Р. Тархан-Моурави, Л. Цуцкиридзе, М. (Д.) Лолуа, Д. Эристава, Н. Малазония, Т. Мирзашвили и другие.

Характерно, что для большинства молодых художников (впрочем, как и для художников старшего поколения) книга — не единственная область творчества. Очи-

аури — скульптор, Тархан-Моурави — театральный декоратор, Янкошвили, Бандзеладзе и Мирзашвили серьезно работают в станковой живописи. Однако книга ни для кого из них (и об этом убедительнее всего говорят сами работы) не является чем-то второстепенным в их деятельности.

В книжном оформлении часто работают и другие крупные грузинские художники-станковисты. У них есть удачи и неудачи. Однако деятельность их в целом в этой области случайна, менее органично связана с основными линиями развития искусства книги.

За истекшие годы особенно обострилось внимание к индивидуальному почерку художника, к продуманному и самобытному решению книги. Этим можно объяснить и возросший интерес к такому своеобразному мастеру, как Л. Гудиашвили.

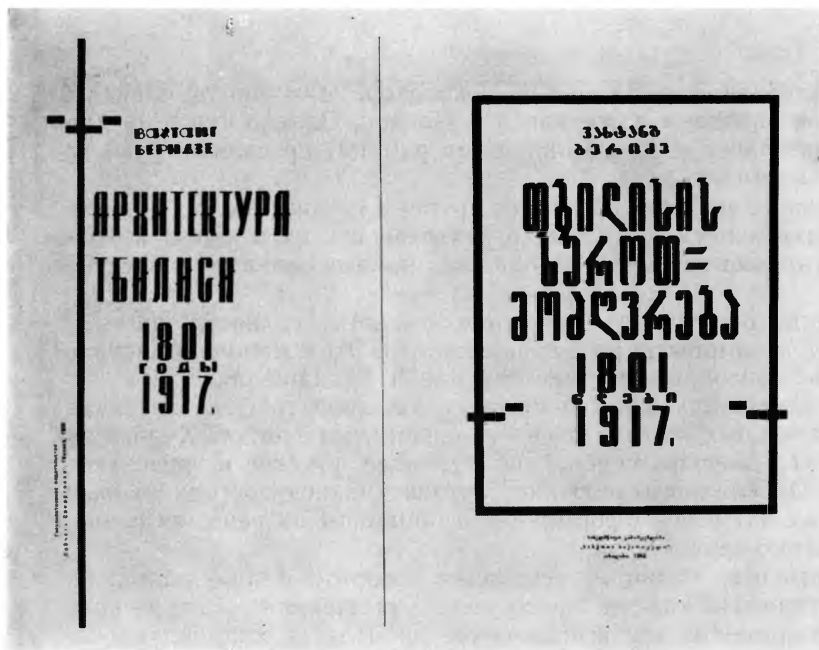
В 1958—1960 годах Л. Гудиашвили много работал в книжной графике и создал в этой области ряд примечательных, хотя и очень неравноценных работ. Художник оформил народные сказки — грузинские, персидские, турецкие, русское и грузинское издания басен Сулхан-Саба Орбелиани, серию книг грузинских поэтов (одинаковый формат издания, одни и те же элементы оформления и принципы их решения позволяют в данном случае говорить о серии) и др.

Эти работы убеждают, что нет, в общем, основания говорить о принципиально новом этапе творчества мастера. Но каждое оформление Гудиашвили — это не комбинация сумм определенных приемов, это всегда яркое проявление индивидуальности художника.

Художник стремится дать свое понимание книги, хотя подчас и очень субъективное. Самое привлекательное в его работах, прежде всего выдающее руку Гудиашвили, — это необыкновенно живая, прихотливая линия, которая проступает и в абрисе букв и в завитках орнамента. Гармоническое единство шрифтовых и орнаментальных элементов его оформления и объясняется прежде всего тем, что в основе их лежит эта гибкая и по существу своему орнаментальная линия (титул книги И. Абашидзе «По следам Руставели», 1959). Тонкое декоративное чувство художника раскрывается в расположении элементов оформления на плоскости листа.

В 1959 году им были оформлены «Грузинские народные сказки». Издание, к сожалению, очень небрежно исполнено полиграфически. Но все же книга рождает ощущение праздничности, значительности. Построенный на сочетании ритма тонких белых ломающихся линий на коричневом фоне с медлительным ритмом более широких полукруглых частей букв, шрифт, заполняющий по ширине почти всю сторонку переплета, как бы уподобляет его торжественной плите. Тяжелый рисунок в крайнем верхнем углу — вольная интерпретация средневекового рельефа — еще раз подчеркивает плоскость, придает весомость оформлению. В ритме и характере построения шрифта Гудиашвили здесь, по сравнению с другими своими работами, стремится к архитектоничности и строгости. Однако прихотливая, артистичная линия, в данном случае более дисциплинированная, дает себя знать (это особенно заметно в написании окончаний слов). Отсюда и ощущение значительного и в то же время чего-то непосредственного и живого. То же и в рельефе — тяжелые массивные формы скульптуры и двусмысленная лукаво-снисходительная улыбка «дэва»; игрушечен и человек, оседлавший его. Все вместе рождает интересный сложный образ. К сожалению, замысел обложки не нашел продолжения в книге.

Искусству Гудиашвили свойственна стилизация. Условность трактовки пространства, несколько плоскостный характер изображения фигур — привычные приемы творчества Гудиашвили. Они по-своему убедительно выражают замысел художника, передают эмоциональный строй произведения. Но подчас стилизация ведет к внешней красавице, она переходит в салонную изысканность, манерность. И здесь не хочется соглашаться с решением художника.



Д. Габашвили. Титульный разворот.
Тбилиси, «Сабчота сакартвело», 1960

Крупным художником книги, активно работающим в эти годы, является Л. Григолия. Его в большей степени, чем кого-либо в Грузии, можно назвать мастером шрифта. Оформления Григолия всегда отличаются высоким профессиональным уровнем, хотя подчас и несколько однообразны (особенно в выборе орнаментов). Шрифт Григолия строг, очертания букв, их округлости, наклонные линии подчинены четкому ритму. Его работы отличает крепкая, устойчивая композиция — художник умеет находить масштабные соотношения шрифтов, цветовую насыщенность их контуров, расположение на поле страницы. Эти качества ясно проступают в титульном листе альбома, посвященного И. Чавчавадзе (1959). Название альбома, данное в центре поверх листа, — это самая тяжелая и значительная часть оформления. Размеры букв и строк соответствуют формату листа, они господствуют на белой плоскости, организуя ее и подчиняя себе. Подчеркнутая определенность ритмов, несколько вытянутые пропорции букв, черные широкие контуры делают титул строгим и парадным. Ровный, без нажимов, в одну строку шрифт, где особенно акцентировано начертание букв на белом фоне (на титуле этим шрифтом помечен тип издания и марка издательства), очень характерен для Григолия.

В рассматриваемые нами годы главным в оформлении Григолия был шрифт. Он обычно оформляет книги классиков грузинской литературы, сочинения поэтов, писателей (И. Гришашвили «Избранное», 1959; Г. Леонидзе «Стихи», 1959; «Наше сокровище», Тбилиси, 1960).

Тонким соответствием оформления типу изданий привлекают работы Д. Габашвили. Наряду с произведениями художественной литературы он оформляет книги по истории искусства, архитектуре, каталоги выставок. Книги Габашвили отмечены архитектурностью, строгой логикой последовательности элементов оформления (суперобложка, переплет, титульный лист). Так, в изданной в 1960 году книге В. Беридзе «Архитектура Тбилиси 1801—1917 гг.», оформленной Габашвили, суперобложка представляет собой монтаж фотографий с видами города этого времени, на переплете — сером колленкоре — черным силуэтом даны архитектурные детали. Титул разворотный, на русском и грузинском языках. Найденные художником решения изобрета-

тельно, чужды шаблона. Разворотный титул книги Беридзе представляет собой единую композицию, где равновесие сторон строится не на повторении одинаковых решений, а на ритмическом их соответствии, на учете соотношения их с объемом книги. (Основной грузинский титул решен более замкнуто, центрично, воспринимается в целом объеме книги. Левый русский титул легче). В этом оформлении Габашвили можно видеть творческое развитие традиций искусства книги 20-х — начала 30-х годов. Это проступает в композиционных решениях и в шрифте. Подобное явление, в общем характерное для советской книги, в Грузии наиболее ярко сказалось в творчестве Габашвили. В свои работы Габашвили часто вводит цвет, но цвет, не моделирующий формы, а цвет плоскостей. Подчас цветом выделяются отдельные строки, тем самым в композицию вносятся определенные ритмические паузы. Такое чисто графическое использование цвета еще раз подчеркивает лаконизм, строгость отбора деталей оформления этого мастера.

В последние годы в Грузии все отчетливее становится стремление сделать книгу индивидуальной в своем выражении, определенной по своей направленности, характеру. Это особенно явственно на примере творчества художников, сравнительно недавно начавших работать в книге. И несмотря на то, что для многих из них эти годы были годами формирования, мы уже можем говорить об определенных, разных творческих индивидуальностях.

В Москве в 1958 году на декадной выставке грузинского искусства широкое признание получили иллюстрации к «Песне об Арсене» художника А. Бандзеладзе. До этого, в 1957 году, им был оформлен и проиллюстрирован исторический роман Г. Абашидзе «Лашарела», а в 1960 году — исторический роман Л. Готуа «Удел героев» (также из истории средневековой Грузии). Основная тема творчества Бандзеладзе —



Л. Григолия. Титульный лист к книге
«И. Чавчавадзе. Портреты и иллюстрации».
Тбилиси, Детюниздат, 1959



И. Габашвили. Иллюстрация
к книге «Детям».
Тбилиси, Детюниздат, 1960



А. Бандзеладзе. Суперобложка.
Л. Готуа «Удел героев». Тбилиси,
«Сабчота сакартвело», 1960

Г. Очаури. Страница.
Сборник стихов «Моей матери».
Тбилиси, Детюниздат, 1960



эпическая и героическая — связана с работой над большими историческими эпопеями. Бандзеладзе работает и в детской книге. В 1961 году вышли им оформленные «Несчастный Корбуда» И. Эвдошвили и «Маугли» Р. Киплинга. Но нарядность и красочность в них сочетаются с большой серьезностью, строгостью, высоким этическим звучанием темы.

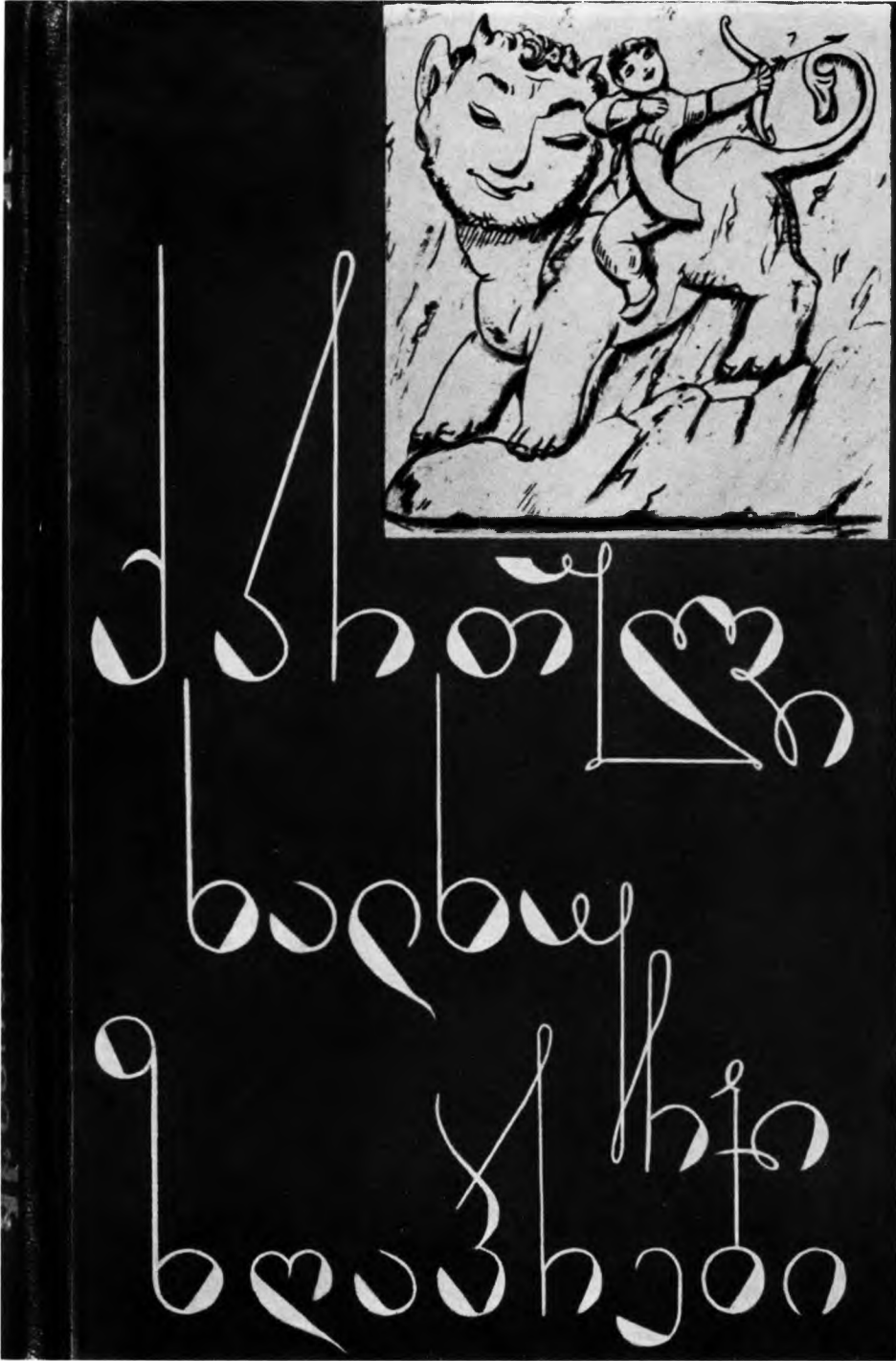
После иллюстраций к «Песне об Арсене» можно ждать, что в творчестве художника будет преобладать или декоративное начало (возможность к этому была заложена в повышенной красочности иллюстраций), или стремление к углубленному восприятию мира. И художник избрал второй путь.

Суперобложка, форзац, шмуцтителы, заставки, иллюстрации к «Уделу героев» характеризуют монументальный, мужественный почерк. Можно, пожалуй, наметить два направления в иллюстрациях и оформлении. Одно, не связанное с отдельными конкретными героями, более обобщенного эпического плана. И другое, построенное на изображении драматических ситуаций, психологических кульминаций.

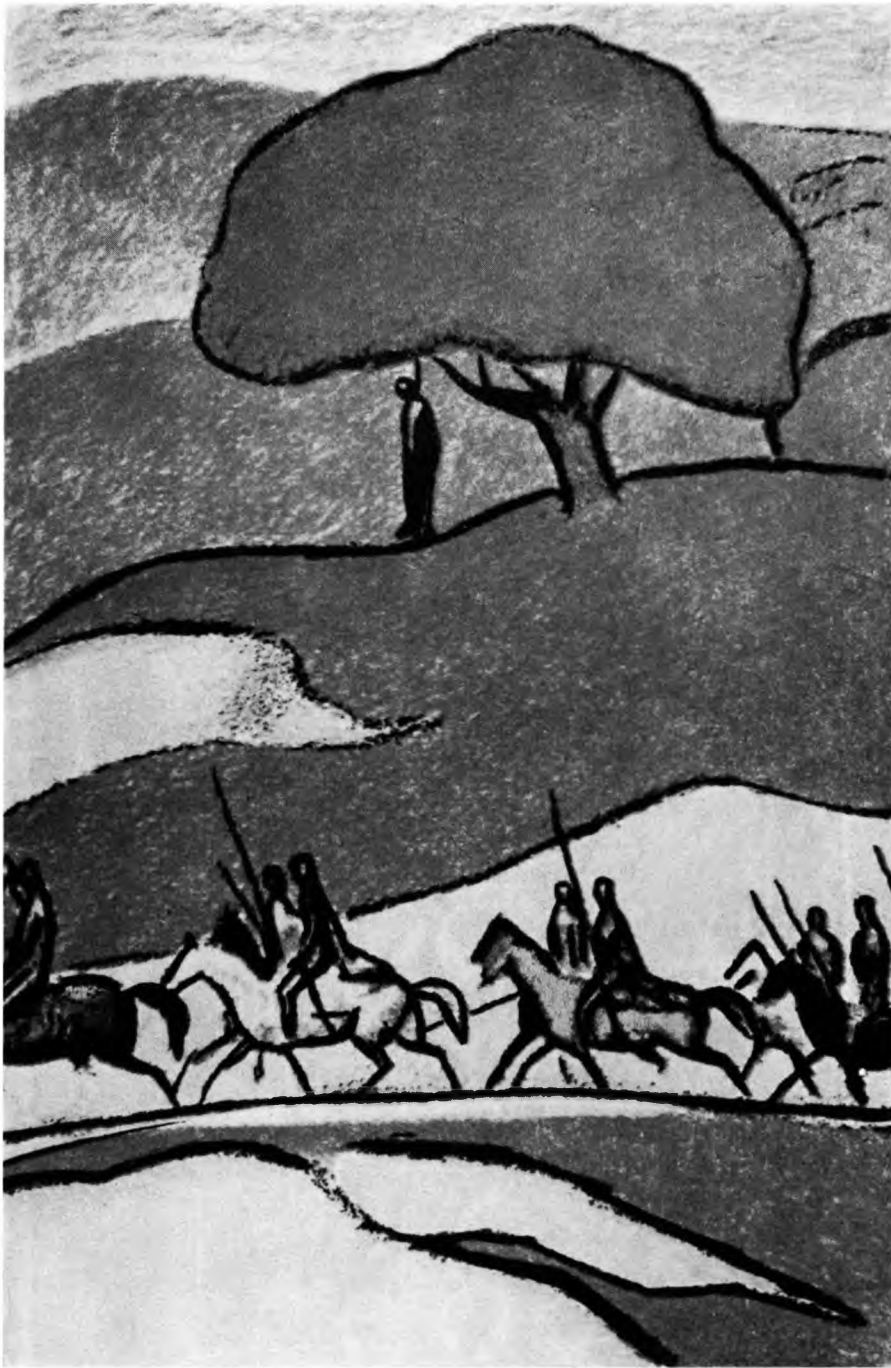
Иллюстрации Бандзеладзе строятся на больших красочных плоскостях, но сильный контур, ограничивающий предмет, вносит графическую определенность в колористический строй, особую весомость, ритм объемов.

Другого плана дарование Г. Очаури. В стиле Очаури очень своеобразно преломляются, получают самобытную окраску традиции грузинского народного искусства и традиции графики Л. Гудиашвили. Очаури — художник черно-белой манеры, хорошо чувствующий декоративные возможности, в ней заключенные. Его оформление (Г. Абашидзе «Избранное». Тбилиси, 1960) строится на изысканном сочетании несколько нарочито примитивного шрифта, декоративных элементов, разбросанных по плоскости, неровно очерченных.

Интересным произведением Очаури является оформление сборника стихов «Моей матери» (1960). Обращение здесь к истокам народного искусства особенно



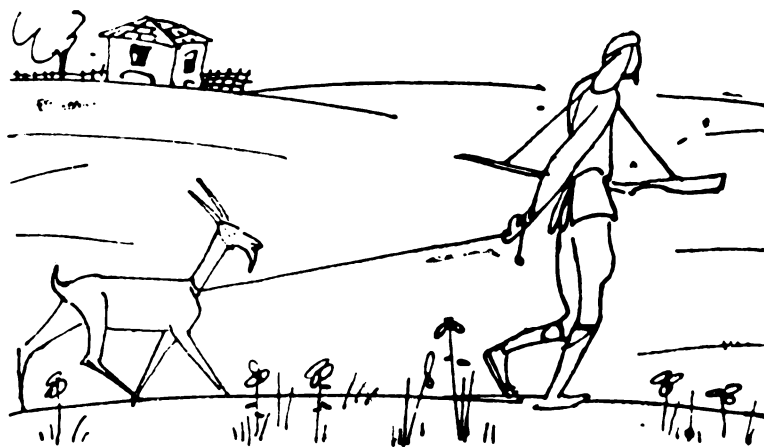
Л. Гудиашвили. Переплет. «Грузинские народные сказки».
Тбилиси, Детюниздат, 1959



*А. Бандзеладзе. Иллюстрация Л. Гогуа «Удел героев».
Тбилиси, «Сабчота сакартвело», 1960*



Л. Цуцкиридзе. Иллюстрация. Важа Пшавела «Алуда Кетелаури». Тбилиси, Детюниздат, 1961



М. Лолуа. Заставка. Н. Думбадзе «Сельский мальчик».
Тбилиси, «Хеловнеба», 1960

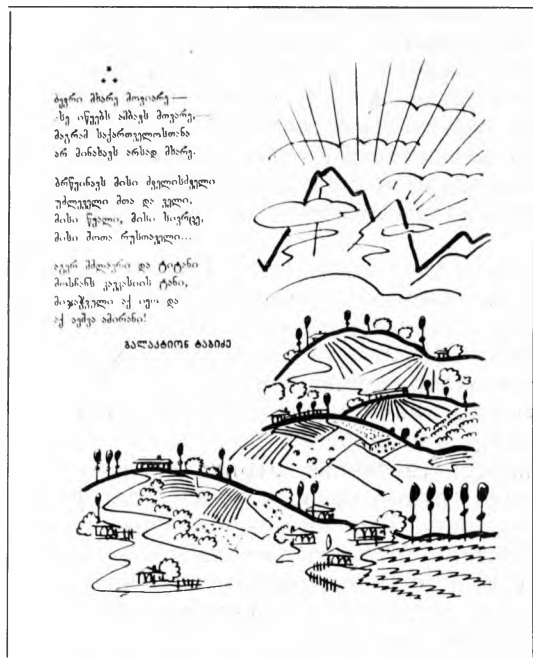
явственно. Фоном суперобложки служит тонкий, развернутый по плоскости рисунок интерьера дарбази — в середине композиции нарядный, украшенный орнаментом, центральный столб. Стилизованы под народную резьбу и мотивы заставок. Они с большим вкусом сочетаются с заглавиями, написанными в том же плане красивым наборным шрифтом страниц.

Выходя несколько за хронологические рамки нашего обзора, следует сказать, что в 1961 году художником на выставке «Юбилейная Грузия» в Тбилиси были представлены интересные иллюстрации к стихам Важи Пшавелы. Очаури обращается (и это впервые имеет место в иллюстрациях к Важе Пшавеле) к философской, морально-этической стороне творчества поэта. Иллюстрации говорят не только о возросшем профессиональном мастерстве художника, но и об определенности его мировоззренческой тенденции.

В произведениях, представленных на выставке «Юбилейная Грузия», явственно обозначились отход от повествовательно-событийной иллюстрации, стремление прежде всего передать эмоциональный строй литературного произведения, создать книгу во всех ее художественных элементах как гармонически целостное произведение. Это отчетливо видно при сравнении новой работы Т. Кубанейшвили — оформление и иллюстрации к поэмам Важи Пшавелы (1961), с его первой крупной работой — книгой И. Чавчавадзе «Вдова из дома Отарова» (1957). Манера художника стала лаконичнее, острее. Иллюстрации, шмуцтитутлы несут большую эмоциональную нагрузку. Возросло внимание к декоративной выразительности листа. Сходные моменты при совсем ином решении мы видим в иллюстрациях к поэме Важи Пшавелы «Алуда Кетелаури» Л. Цуцкиридзе (1961). Подражая старинным фрескам, древневосточным рельефам, художник стремится передать суровую мужественность образов поэмы. В отдельных листах это ему удается (уход Алуда Кетелаури с семьей из селения). Однако излишняя утрировка жестов, сложность построения движения (стремление развернуть действие в двухмерном пространстве), сложность композиционного построения начинают отвлекать внимание от содержания иллюстраций.

Темпераментность, зоркость восприятия отличает произведения Р. Тархан-МOURАВИ.

Р. Тархан-Моурави. Иллюстрация к «Народным песням Грузии», 1959—1960



Т. Самсонадзе. Иллюстрация к сборнику стихов «Бирюзово-изумрудный край мой». Тбилиси, Детгиз, 1961

Р. Тархан-Моурави. Иллюстрация к народным песням Грузии, 1959 -1960



К сожалению, работам Тархан-Моурави не повезло — его серия «Грузинские танцы», задуманная как иллюстрация к музыкальному изданию, так и не увидела свет; не вышла в Грузии и иллюстрированная им книга стихов Николаса Гильена (1957). Только по экспозиции Государственного музея искусств Грузинской ССР можно познакомиться с новой интересной работой художника — линогравюрами к народным песням Грузии (1959—1960).

Полнота восприятия текстового и музыкального образа сказалась в его иллюстрациях к народным грузинским песням. Вот лист, посвященный песне, рассказывающей о похищении невесты. Тонкими белыми контурами по черному фону даны фигуры всадников — среди них светлая фигура женщины на белой лошади. Своеобразная фризность композиции, некоторая величественность поступи белого коня передают торжественность происходящего. В пригнувшихся к лукам фигурах всадников — вкрадчивость, ощущение таинственности; трогательны движения невесты. Совершенно в ином эмоциональном ключе решена иллюстрация к шуточной песне о неловкой, неумелой невестке. В абрисе несколько шаржированных фигур, в размашисто-неуклюжем движении невестки проступает жанровый юмористический характер произведения.

За последние годы интересные работы в книге создала художница Н. Янкошвили. Свойственный ей декоративный колористический дар, элементы стилизации органически сочетаются в ее работах. Художница любит издания небольшого формата. Исключение составляют «Испанские новеллы» (1960). Обычна для нее черная суперобложка, на фоне которой крупным планом дается изображение или надпись. Это накладывает на ее оформление печать некоторой изысканности. Подчас элементы салонности, традиционности решения дают себя знать в ее работах.

В грузинской книге, как везде в эти годы, сказалось увлечение штриховой манерой. При удачных отдельных работах, пожалуй, еще трудно назвать книгу, где бы штриховой рисунок органически вошел в макет издания. Так, интересные сами по себе штриховые шмуцтителы и заставки к путеводителю М. Карбелашвили, С. Кинцурашвили, Н. Джанберидзе «Архитектура Тбилиси» (1958) художников Т. Мирзашвили и Д. Эристави кажутся слишком легкими, не сочетаются с тяжелыми полосными (под обрез) фотографиями города, иллюстрирующими текст.

Удачны штриховые заставки и концовки М. (Д.) Лолуа в книге Н. Думбадзе «Сельский мальчик» (1960). Наблюдательность, умение отобрать немного, наиболее характерное, лаконичная манера привлекают в них. Однако и здесь макет книги традиционен, возможность более свободной компоновки штриховых рисунков не использована.

Лолуа много работает и в детской книге. Однако здесь непосредственность видения уступает место схематизму детских образов, их однообразию. С большой живостью и наблюдательностью изображает художник зверей.

Хочется сказать несколько слов о детской книге Грузии. В этой области продолжает работать один из старейших мастеров грузинской детской книги И. Габашвили. За это время вышли такие его книги, как «Свадьба соек» Важи Пшавелы (1960), «И. Габашвили — детям» (1960) — своеобразный альбом избранных произведений художника, и др.

Работы Габашвили крепко, основательно скомпонованы. Цвета определены, сочетания их нарядны. Пожалуй, некоторая серьезность, даже суровость образов должна мешать доступности их маленьким читателям.

Серьезным упреком грузинской детской книге можно поставить некоторую ее холодность, отсутствие выдумки, занимательности. Здесь или книги, выполненные на хорошем профессиональном уровне, но несколько равнодушные к миру ребенка, или, наоборот — издания слащавые, повторяющие стандарт дореволюционных детских из-

даний. Не нашла еще нужных для детской книги интонаций художница Д. Нодия. Ее иллюстрации к книге С. Михалкова «Дядя Степа» (1959) более привлекательны, если на них смотреть как на произведения станковой акварели.

Серьезно работает в детской книге Д. Хахуташвили («Горлица», 1960, «Черевички Бабаджаны» И. Гришашвили, 1959). Его работы примечательны колоритом и попыткой интересно решать композицию страницы. Однако и ему не хватает некоторой мягкости, изобретательности, разнообразия образов.

Отдельно хочется остановиться на сборнике стихов «Бирюзово-изумрудный край мой» (1961), оформленном Т. Самсонадзе. Это не первая работа художника. Но разнообразие стилей его произведений, некоторая неорганичность их говорит о том, что художник еще не нашел себя. И эта детская книга с очень живо и динамично скомпонованными отдельными листами представляется нам большой удачей Т. Самсонадзе.

Кроме тех, кто упомянут в нашем обзоре, в Грузии работают художники, в оформлении которых за эти годы вышло много изданий. Они не вошли в обзор, так как нам хотелось лишь отметить наиболее интересные явления книжной графики республики, ее наиболее примечательные издания.



КНИЖНАЯ ГРАФИКА

В Э С Т О Н И И

Развитие эстонской книжной графики в последние годы протекало в сложных и противоречивых исканиях, сопутствовавших решительному повороту большинства художников к задачам целостного построения образа книги, единства ее изобразительного и декоративного оформления. В связи с этим подвергались острой критике иллюстрации, созданные на рубеже сороковых и пятидесятих годов, когда в книжной графике преобладали серии тоновых полосных рисунков станкового характера. К середине пятидесятих годов монументальные серии полосных иллюстраций вытеснил рисунок пером, а в выставочных залах книжную графику в свою очередь вытеснил эстамп, вступивший в период блестящего расцвета.

Иллюстрация конца сороковых — начала пятидесятих годов была закономерным этапом в развитии книжной графики Эстонии. Задача создания серии полосных рисунков требовала умения глубоко прочесть книгу, раскрыть ее идейный и художественный замысел, претворить литературные образы в зрительные, добиться единства и последовательности драматического повествования, создать психологически убедительные типические образы литературных героев. В сериях этих лет заметно положительное влияние творчества таких ведущих советских иллюстраторов, как Д. Шмаинов, Кукрыниксы, С. Герасимов, Е. Кибрик. Именно в это время книжная графика Эстонии освободилась от преобладавшего в ней ранее одностороннего украшательства и артистически небрежного наброска.

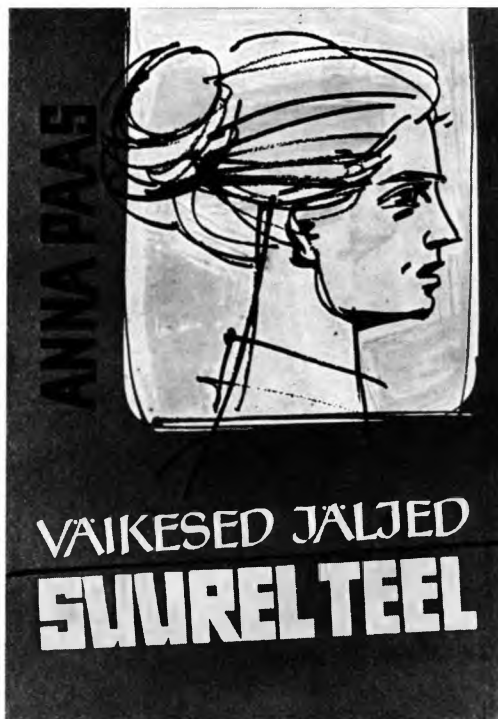
Лучшие работы этого периода занимают почетное место в книжной графике республики — А. Хойдре и Э. Окас в динамичных, драматически насыщенных рисунках к историческим романам Э. Вильде и Э. Борнхёз сумели показать эпическую мощь освободительной борьбы народа, воссоздать яркий национальный тип героя, в котором воплощены лучшие черты народного характера. Острые сатирические образы самодовольных лавочников, напыщенных мещан, комические сцены провинциального быта начала века мы находим в иллюстрациях И. Линната и Р. Кальо к ранним рассказам Э. Вильде и О. Лутса. Умение передать неповторимые приметы эпохи в облике людей, в бытовых деталях до мельчайшего жеста или предмета обихода отличает эти серии.

Менее удачными в эти годы были иллюстрации к литературным произведениям с более сложным подтекстом, требующие предельной концентрации образного содержания, раскрытия его эмоционального строя.

В середине пятидесятых годов на смену крупным иллюстративным циклам приходит рисунок пером. Отказ в полемическом пылу от больших страничных иллюстраций временно привел к увлечению чисто оформительскими задачами, а иногда даже к рецидивам украшательских тенденций. Тем не менее это был новый и плодотворный этап в развитии книжной графики. Рисунок пером более гибко включается в общее графическое решение книги, а небольшой размер иллюстраций позволяет свободнее распределять их в макете, теснее связать с наборной полосой. Такой рисунок незаменим в массовом издании, где он обусловлен техническими требованиями. Поэтому перовые иллюстрации прочно утвердились в подписных изданиях, в книге для юношества, в сборниках стихов и научно-популярной книге.

Складывается определенная система расположения рисунков в макете. В изданиях классиков это небольшие изобразительные миниатюры на шмуцтителе, заставки-иллюстрации на начальных страницах глав, виньетки, обычно предметно-декоративного характера, иногда также инициальный рисунок. Такое распределение изобразительных элементов диктуется стремлением к максимальной насыщенности содержания.

Богатство художественных возможностей рисунка пером блестяще раскрыл Р. Кальо в иллюстрациях к Собранию сочинений А. Якобсона. Необычайно гибкая, послушная замыслу художника линия, умение несколькими штрихами дать точную характеристику литературного персонажа отличают дарование художника. В зависимости от характера литературного произведения он прибегает или к конкретной жанровой сцене, или предельно обобщенному изобразительному эпиграфу главы.



С. Лийберг. Суперобложка.
А. Паас «Кровный вклад в великое дело».
Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961



В. Тыниссон. Гравюра на шмуцтителе.
М. Сепинг «На звонком мосту».
Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961



Х. Ларетей. Иллюстрация.
У. Лахт. «Птичье гнездо в стальной каске».
 Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961

Э. Майсаар. Буквица.
 М. Метсанурк «На реке Юмера». Таллин,
 Издание Художественного института
 Эстонской ССР, 1960



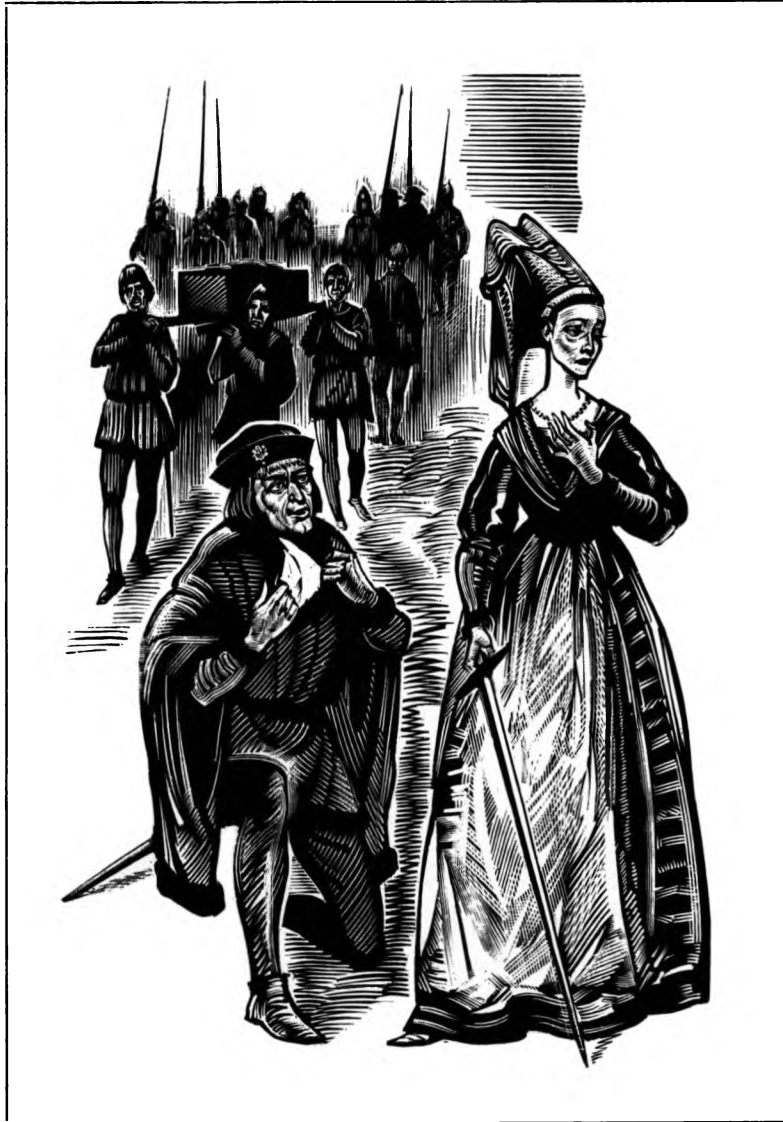
Первые иллюстрации в изданиях для юношества свободнее располагаются по книге, включаются в наборную полосу, помещаются на полях в развороте. Правда, нередко они поверхностны, внешне описательны и лишь точно воспроизводят отдельные эпизоды книги.

Рисунок пером нашел широкое распространение в оформлении сборников стихов. Сюжетно-изобразительное истолкование текста отступает на задний план, и главное здесь — выявить общее эмоциональное звучание, художественный строй и внутренний ритм поэтического произведения. Работа над оформлением сборников стихов во многом способствовала утверждению целостного художественного решения книги.

Грациозная гибкость и изящество рисунков молодой художницы В. Толли сливается с прозрачной ясностью поэтической мысли поэтессы Х. Мянд. Трепетный силуэт молодой девушки на фоне сельского пейзажа, линия морского берега или уголок скудной природы островов со старым крестьянским домом на заставке или виньетке — эти мотивы обрели в рисунках В. Толли новый поэтический смысл.

Штриховой рисунок мы находим также в изобразительном решении суперобложек. Повышенная декоративность достигается здесь более энергичным и сочным штрихом, напряженным ритмом линий и пятен. В такой манере выполнила суперобложку и шмуцтитлы к роману Г. Леберехта «Дворцы Вассаров» В. Толли. Сходно решена также суперобложка к воспоминаниям А. Паас «Скромный вклад в великое дело», выполненная молодой художницей С. Лийберг. Тонкий мастер книги, она за короткий период создала ряд новых образцов шрифтов.

Изящный контурный рисунок или небрежный импрессионистический набросок, к сожалению, стали своеобразной модой. Virtuозная легкость и зыбкая неопределенность рисунков популярного немецкого художника М. Швиммера стали образцом подражания для молодых художников, переносящих его манеру в оформление книг эстонских писателей.



*Р. Кальо. Гравюра на шмуцтитуле. В. Шекспир «Ричард III»
(Собрание сочинений. Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961)*



В. Толи. Обложка.
А. Хинт «Сын Вессе».
Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1960

Увлечение изобразительной миниатюрой можно оправдать спецификой массового издания. Но вряд ли допустимо отказываться от иллюстрирования вообще за счет рекламно броской, плакатно-декоративной обложки или суперобложки. Эта тенденция получила широкое распространение и в некоторых изданиях классиков, эстонских и особенно современных западных авторов. Этот прием в какой-то мере оправдан, если в рисунке на обложке предельно обобщенно раскрывается смысл книги. Но, к сожалению, здесь стал складываться экспрессионистический штамп; появились сделанные вне содержания книги пестрые рисунки с нагромождением силуэтов глухих стен и заборов, аскетическими лицами, искаженными в трагической маске, одинокими фигурами, попавшими в сноп света уличного фонаря, и т. д. Талантливые молодые художники книги В. Варе, Х. Ларетей, Х. Ээлма, П. Улас и другие часто грешат этим штампом, хотя наряду с этим создали ряд запоминающихся экспрессивно-лаконичных обложек и циклов иллюстраций.

Так, в суперобложках к романам Р. Рохта «Тупик» и С. Жеромского «Бездомные» Х. Ларетей обращается к наследию немецкого экспрессионизма, что в какой-то мере оправдано содержанием этих книг. Но и суперобложки Х. Ээлма к двухтомнику «Угрюм-реки» В. Шишкова выполнены в такой же внешне-динамичной, экспрессивно-броской манере. Хотя в эпическом полотне Шишкова можно найти некоторые основания для такого решения, но не они определяют содержание этого глубоко со-

циального произведения, смысл которого художник не сумел постичь. Скорее всего здесь модный прием довлечет над поисками изобразительного решения образа книги.

В последние два-три года наметились новые плодотворные тенденции в оформлении книги. Многие ведущие мастера книжной графики снова обратились к развернутым сериям иллюстраций, но уже на принципиально новой основе. Это не изолированные от оформительских задач, как прежде, серии полосных рисунков — новые циклы включают все особенности общего изобразительного решения книги. Сюда входит оформление разворотной суперобложки, переплета, фронтисписа, заставок, виньеток, инициальных рисунков и, конечно, страничных иллюстраций, часто разворотных, органично связанных с форматом издания и наборной полосой. Обращение к более выразительным графическим техникам и прежде всего техникам высокой печати — ксилографии и линогравюре — новое качество этих серий.

Трудные поиски не сразу привели к полноценным решениям. На первых порах они проходили под знаком возрождения традиций тридцатых годов, когда в творчестве таких эстонских графиков, как Х. Мугасто, А. Лайго, Э. Коллом, прочное место занимала ксилография. Ксилография тридцатых годов развивалась под сильным влиянием искусства В. Фаворского и А. Кравченко. Но преобладание декоративно-оформительских задач в книжной иллюстрации тех лет привело к одностороннему повторению графических приемов этих выдающихся мастеров искусства книги. Пожалуй, только Х. Мугасто более глубоко воспринял традиции русской советской ксилографии и стремился к созданию целостного образа книги.

Э. Пээбо. Разворот к сказке «Чертова кузница».
Таллин, издание Художественного института Эстонской ССР, 1960



Большое влияние на книжную графику последних лет оказал также эстамп, что положительно сказалось на новых иллюстративных сериях. Но порой картинность эстампа слишком пробивается в иллюстрацию, более того — иллюстрация в какой-то мере начинает жить самостоятельной жизнью в книге, хотя и органично входит в общее декоративное оформление. Так, безукоризненные по мастерству ксилографии Э. Леппа к сборникам стихов Р. Парве, И. Семпера и Э. Хийра и гравюры на пластике А. Кеэрэнда к «Мечтательнице на окне» Д. Вааранди, — в сущности, небольшие пейзажные эстампы. В них поэтически раскрыта природа родного края — валуны и скрюченные ветром сосны на морском берегу, лесистые дали южной Эстонии с озерами, приютившимися в долинах, меж пологими холмами, вытянутые прямоугольники крестьянских домов, ветряки, ограды из камней и т. д. Но в этих образах нет неразрывной связи с поэтическим и ритмическим строем конкретного стихотворения, с творчеством конкретного автора. Примыкают к вышеназванным также ксилографии М. Лаарманна к Собранию сочинений Ф. Тугласа. Они создают спокойный, благородный декоративный фон отдельной книги и всей серии в целом. Ксилографии выполнены с исключительным мастерством, присущим крупному и самобытному дарованию, но талант подлинного иллюстратора требует большего — полного слияния с художественной манерой писателя. Точнее следует литературному тексту В. Тыниссон в ксилографиях к сборнику стихов М. Сепинг.

За последнее время создан ряд серий иллюстраций, в которых графическая манера подчинена раскрытию образного строя литературного произведения.



Э. Лепп. Гравюра на шмуцтителе.
А. Каал «Избранные стихотворения».
Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961



Э. Окас. Иллюстрация к «Калевипоэгу». Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961.

Э. Майсаар в цикле линогравюрных иллюстраций к историческому роману М. Метсанурк «На реке Юмера» сумел найти единство оформления с напряженно-драматическим ритмом повествования. Точная изобразительная характеристика образов мужественных эстонских воинов, грубой силы немецких псов-рыцарей, сложная группировка масс в батальных сценах создают яркий фон литературного повествования, насыщенного шумом яростных схваток, бурных страстей. Уже в тревожно-багряной суперобложке звучит тема неукротимой народной освободительной борьбы; она находит свое развитие и в полосных иллюстрациях и в небольших инициальных рисунках. Динамизм и графичность общего решения иллюстративного цикла подчеркнуты смелыми, темпераментными бороздами реза.

Большое достижение эстонской книжной графики — серия ксилографий Р. Кальо к Собранию сочинений Шекспира. Художник переносит центр тяжести оформления на шмуцтитuleльные страничные иллюстрации, в которых дает концентрированный образ пьес. В руках Кальо ксилография приобретает исключительное разнообразие и гибкость. Если в прошлом утвердилось мнение о неподатливости деревянной доски, о необходимости строить изображение статично, плоскоотно-силуэтно, то опыт советской ксилографии в целом, и творчество Кальо в частности, опровергает это мнение. Иллюстрации Кальо, как и других советских ксилографов — В. Фаворского, А. Гончарова, — доказывают, что в гравюре на дереве можно передать тончайшие психологические нюансы, разнообразные пластические характеристики персонажей.

Э. Окас выполнил к столетней годовщине первого издания эстонского национального эпоса «Калевипоэг» обширную серию автолитографий для юбилейного издания. Иллюстрировать «Калевипоэг» очень трудно прежде всего потому, что еще в 1935 году вышли из печати классические рисунки к эпосу крупнейшего эстонского художника

Кр. Рауда, представлявшие собой итог его творчества. Во внутренней силе, монументальном величии персонажей образы эпоса обрели новую жизнь. Серия иллюстраций Рауда по сути дела цикл крупноформатных рисунков углем, уменьшенных в издании до размеров книжной полосы.

Первая серьезная попытка нового осмысления образов «Калевипоэга» была принята в 1950 году Р. Сагритсом, А. Хойдре, О. Кангиласки. Эта работа оказалась чересчур приземленной, ей не хватало эпической мощи и силы обобщения.

Художнику А. Гончарову в ксилографиях к изданию эпоса, выпущенному Гослитиздатом в 1949 году, несмотря на некоторую сухость и академическую строгость решения, удалось создать ряд красивых пейзажных и символически-обобщенных сюжетных заставок и виньеток. Но песенно-былинного начала эпоса Гончаров не сумел раскрыть.

Пензенский художник А. Оя пытался создать монументальную серию цветных станковых рисунков к эпосу. Поверхностно-театрализованное решение большинства листов заметно снижает художественный уровень работы. Успех рисунков Оя объясняется внешней эффектностью, заслонившей неумение художника раскрыть поэтическое содержание и национальное своеобразие эпоса.

Иллюстрация Окаса — новое и убедительное решение сложной задачи. Окас сумел преодолеть прозаичность и сухость трактовки иллюстраций 1950 года и создал романтически приподнятый, динамичный образ героя эпоса. Так, на суперобложке величавая фигура сеющего Калевипоэга на фоне панорамы родной природы сочетается глубиной жизненной правды и сказочную фантастику. Скорбный силуэт углубившегося в тяжкие думы героя над могилой отца решен просто и мощно. Особенно удались художнику сцены боев, пейзажи, мир фантастических образов. Художник выработал своеобразную технику автолитографии, напоминающую местами своей зернистой фактурой акватинту, зыбкая неопределенность которой хорошо передает эмоциональный строй причудливо-фантастических образов эпоса.

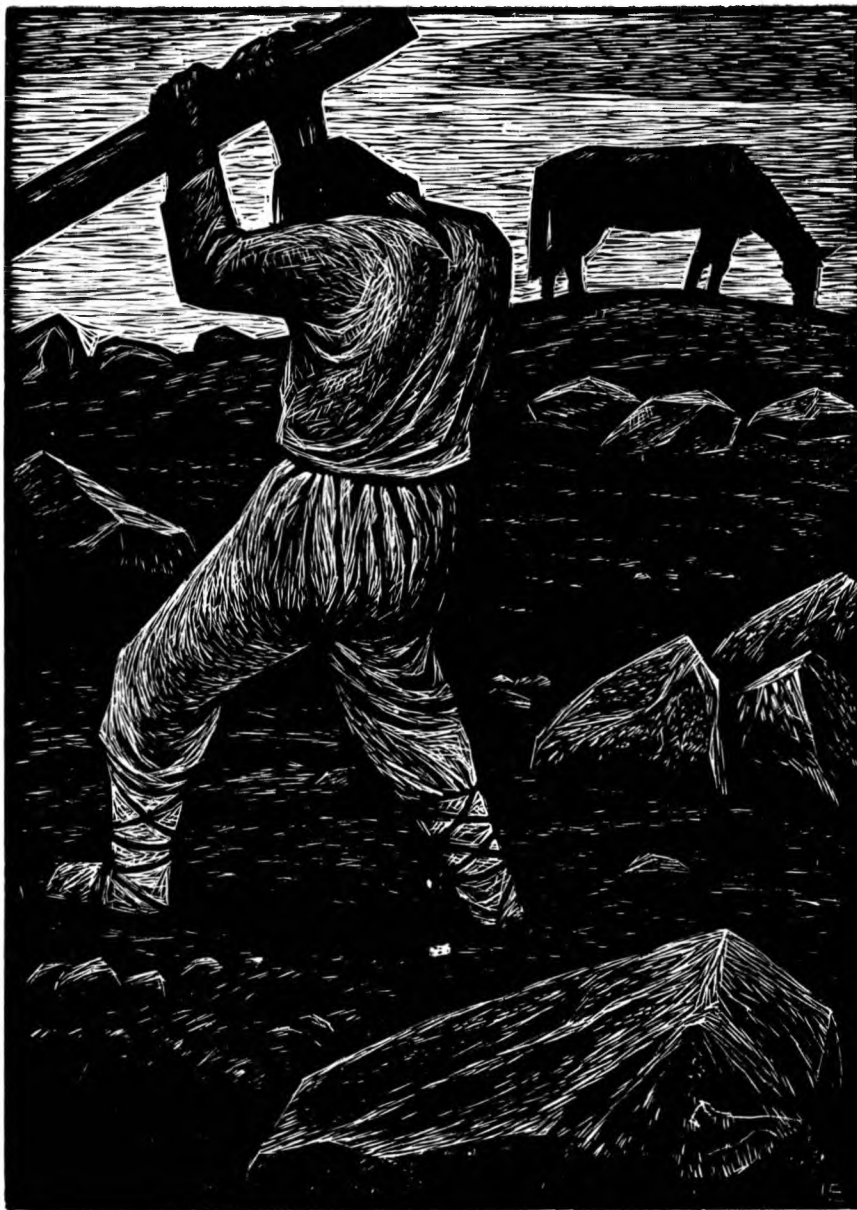
Иллюстрации Окаса, пожалуй, ближе к «Калевипоэгу» Фр. Крейцвальда, несущего на себе отпечаток эпохи национального пробуждения, чем к народной фольклорной основе эпоса, раскрытой Кр. Раудом.

Окас проделал огромную работу, выполнил множество вариантов. Его иллюстрации к «Калевипоэгу» — несомненно значительное событие эстонской книжной графики последних лет.

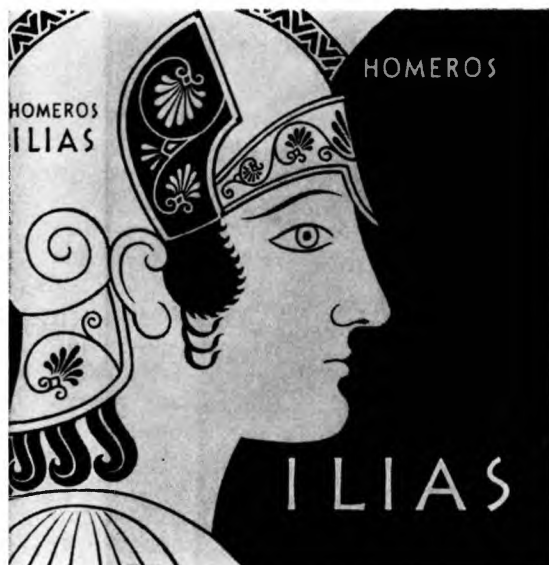
Больших удач добились дипломники кафедры графики Художественного института Эстонской ССР. Полиграфическая база института дает возможность печатать, хотя и в ограниченном количестве, на высоком художественном уровне дипломные работы студентов.

Дипломная работа Э. Пээбо — иллюстрации к эстонской народной сказке «Чертова кузница» — выполнена в технике цветной линогравюры. Здесь динамичное и ярко декоративное решение разворотов, единство написанного от руки текста и иллюстраций, экспрессивные образы персонажей и сдержанный пейзажный фон сливаются в единое художественное целое.

Серьезная удача дипломника Х. Ээлма — серия ксилографий к монументальной эпопее из жизни эстонской деревни на рубеже XIX—XX веков — первой части пятитомного романа классика эстонской литературы А. Х. Таммсааре «Правда и право». Ряд эстонских художников создавал иллюстрации к этой книге, но их постигала неудача. Внешне повествовательное решение темы, вялые, маловыразительные рисунки в технике черной акварели были далеки от образного строя этого сурового и эпического полотна народной жизни. Х. Ээлма в небольших по размеру ксилографиях сумел найти путь к изобразительному воплощению строгих, несколько сумрачных героев романа. Молодой художник создает то обобщенные, подчеркнута статичные

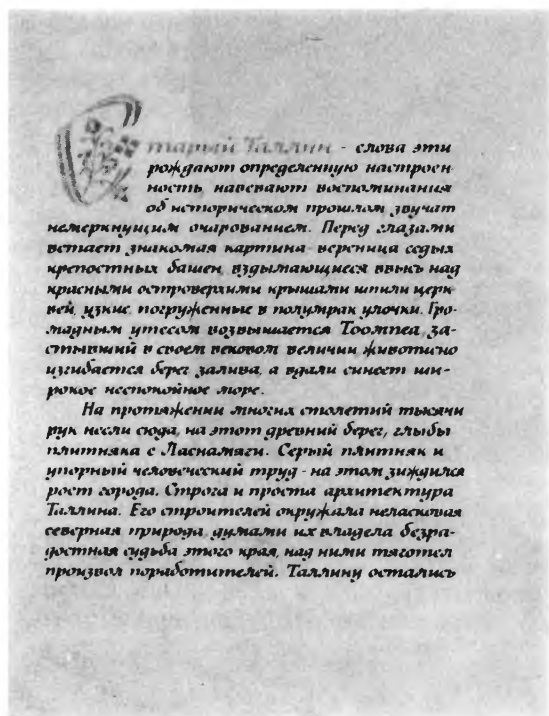


Х. Элма. Иллюстрация. А. Таммсааре «Правда и право, ч. 1.
Таллин, издание Художественного института Эстонской ССР, 1959



П. Лухтейн. Суперобложка. Гомер «Илиада». Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1960

В. Тоотс. Страница из книги «Старый Таллин». Издательство «Искусство Эстонской ССР», 1959



портреты основных персонажей, то поднимающиеся до символического звучания сцены, раскрывающие социальную сущность романа.

За последние годы в искусстве книги Эстонии появилось много нового. Декоративное оформление освободилось от шаблонного однообразия. Художники научились интересно строить макет на сложном равновесии асимметричных ритмов, добились неразрывной связи наборной полосы с изобразительными и орнаментальными элементами оформления.

Процесс дифференцированного подхода к книгам разного содержания положительно сказался, в частности, на оформлении научных и научно-популярных книг. Композиции обложек или суперобложек обрели живость и разнообразие. Насыщенная цветовая гамма и броский шрифт придают внешнему оформлению праздничность и яркую декоративность. Часто художники прибегают к полуорнаментальным стилизованным изобразительным рисункам, характеризующим тему книги. (В. Варе — суперобложка, обложка, форзацы к «Настольной книге хозяйки», 1960). Декоративность характерна также для оформления научно-популярной, атеистической и массово-политической литературы. В качестве примера можно привести обложку брошюры Н. П. Хохлова «Трагедия Конго» работы А. Сальдре (1961). Здесь плакатная броскость, выразительный шрифт, цвет повышают силу художественного решения обложки.

Собрания сочинений классиков марксизма-ленинизма, академические издания сохраняют строгость общего декоративного оформления, которое обычно ограничивается тисненым переплетом. В мемуарной литературе, посвященной революционному прошлому эстонского народа, в современной политической книге появилась динамичная, красочная изобразительная суперобложка.

Заслуживает внимания оформление некоторых книг, выпущенных издательством «Искусство Эстонской ССР». В книге «Графические листы с путешествиями по

Нидерландам Эвальда Окаса» художник А. Коэметс удачно включил гравюру из серии в образное решение суперобложки. К этому приему прибегает также Х. Витсур, включивший в суперобложку монографии о мастере сатирической графики Эстонии В. Гори карикатуры художника.

Книжная графика Эстонии на протяжении последних лет развивалась успешно. Тем более важно обратить внимание на то, что крайне неблагоприятно обстоит дело с оформлением произведений советских авторов, в первую очередь современных эстонских прозаиков. Они издаются обычно совсем без иллюстраций, в лучшем случае с декоративной суперобложкой и случайными рисунками в тексте.

Основная причина этих неудач — в слабом знании жизни, неумении образно видеть современность, дать точную пластическую характеристику героя наших дней.

В кратком обзоре искусства книги в республике, разумеется, можно охватить только небольшую, пожалуй, наиболее интересную часть изданий последних лет. Ясно одно, что пути развития искусства книги в нашей республике отражают общие законы роста советской книжной графики.



Подготовка павильона «Советская книга» к открытию

П А В И Л Ь О Н

«СОВЕТСКАЯ КНИГА»

В День печати 5 мая 1959 года на Выставке достижений народного хозяйства был открыт павильон «Советская книга». Открытие павильона — крупное культурное событие. Впервые в истории книжного дела советский читатель получил возможность систематически знакомиться с успехами книгоиздательства и полиграфии страны за каждый прошедший год.

Павильон призван в форме периодически меняющихся тематических выставок пропагандировать советскую книгу самых различных видов литературы (политической, научной, популярной, художественной), демонстрируя лучшие по содержанию и оформлению образцы.

В четырех залах павильона выставлено более 5000 книг, изданных центральными, республиканскими, областными, краевыми и ведомственными издательствами.

Велико значение деятельности павильона, его экспозиций и для книжного искусства.

Вот почему нельзя не запечатлеть на страницах ежегодного альманаха «Искусство книги» первую экспозицию павильона, привлекающую к нему внимание многочисленных посетителей ВДНХ, любителей книги.

Мы приглашаем читателей пройтись еще раз вместе с нами по залам павильона, чтобы взглянуть на экспозиции, которыми павильон начал свою полезную и важную деятельность.

Экспозиция каждого зала посвящена одной конкретной теме. Тема первого зала: «Советский Союз — крупнейший издатель мира». За один год все страны мира выпускают более 5 миллиардов книг. В СССР из общего количества книг, выпускаемых на земном шаре, издается более 22 процентов. О колоссальных достижениях советской печати наглядно свидетельствуют следующие данные. Средний тираж одной книги в 1913 году был 3,3 тысячи экземпляров, что составляло на душу населения 0,62 экземпляра книг. За годы Советской власти выпуск книг на душу населения возрос более чем в 10 раз и составляет 6,5 экземпляра. За одни сутки все полиграфические предприятия страны выпускают более 2,5 миллиона книг и брошюр, каждую минуту в Советском Союзе выходит более 2000 книг.

При входе в первый зал павильона на стенде, выполненном в виде страницы книги, изображен В. И. Ленин и написаны его замечательные слова: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество». Огромное декоративное панно показывает проникновение книги в жизнь и быт советских людей. В композиции панно использованы широко известные иллюстрации из политических, научных, художественных и детских изданий.

Экспонаты в правой стороне зала рассказывают о состоянии книгоиздательского дела и периодической печати в стране и о перспективах развития печати в текущей семилетке. В Советском Союзе более 300 издательств; у нас издаются 25 центральных, 163 республиканских, 427 краевых и областных, более 4500 городских и районных и около 5000 многотиражных газет. За семилетку (1959—1965) тираж книг возрастет до 1 миллиарда 600 миллионов экз., тираж журналов — более чем в два раза, годовой тираж газет — более чем в полтора раза. Особое место в павильоне занимает правофланговый советской прессы — газета «Правда», орган Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза. Газета «Правда», родившаяся в годы подготовки Октябрьской революции, достойно продолжает традиции ленинской «Искры».

Ряд стендов посвящен изданиям союзных республик — на полках представлены книги каждой республики и приведены итоговые статистические данные. Эта часть зала показывает посетителю многонациональный характер советской печати и огромные достижения книгоиздательского дела в союзных и автономных республиках.

Еще в 1922 году, через пять лет после Великой Октябрьской революции, Советская Россия участвовала в Международной книжной выставке во Флоренции. Молодая Советская Россия вступила в соревнование с Германией, Англией, США, Францией. В 1927 году Советская Россия организовала выставку печати в Кельне. Интерес к экспонатам этих выставок был огромным, и они прошли с большим успехом. В последние годы стала традицией, в порядке культурного обмена, организация выставок книг за рубежом. В 1958 году издательства СССР провели большие выставки книги, графики, плаката в Польше, Румынии, Чехословакии. На этих выставках наши издатели показали более 12 тысяч изданий, выпущенных за последние три года, более 2 тысяч графических работ и много политических плакатов. На Международной выставке в Брюсселе в 1958 году советские издательства завоевали 11 высших наград за культуру изданий.

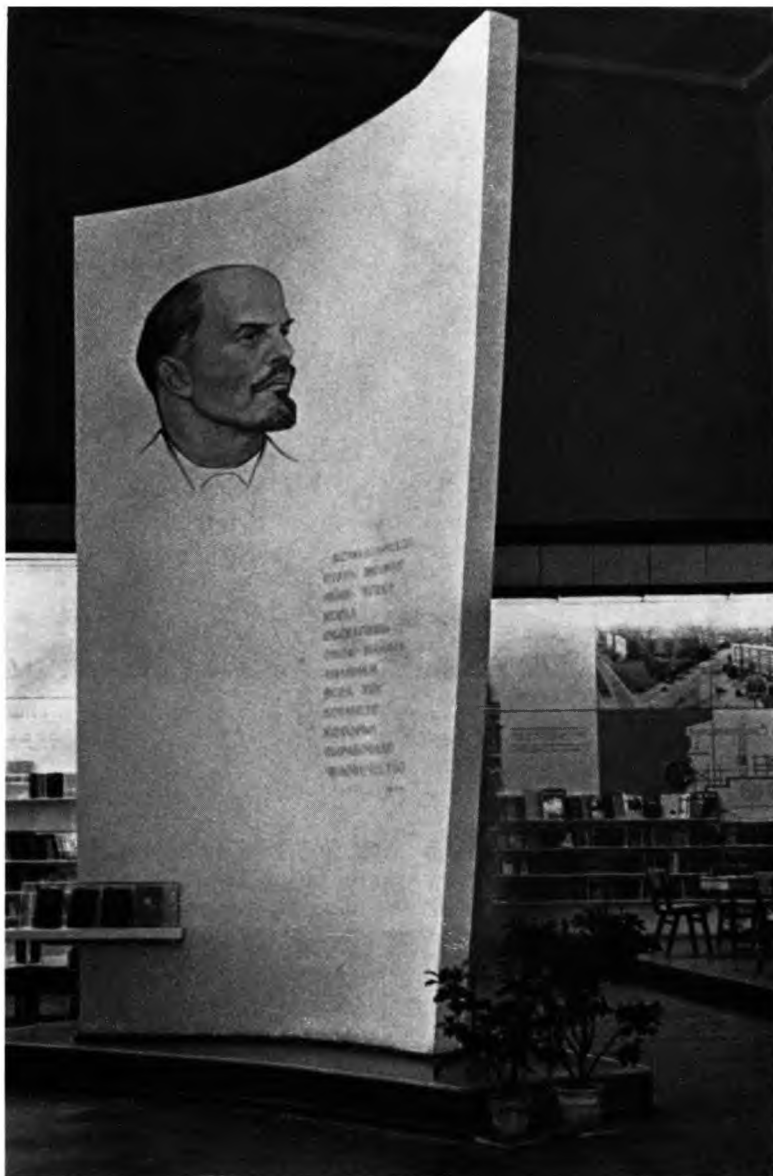
С 1959 года в СССР силами Научного инженерно-технического общества полиграфии и издательств совместно с Главиздатом Министерства культуры СССР проводятся Всесоюзные конкурсы на лучшее оформление и полиграфическое исполнение 50 книг, изданных в Советском Союзе. В павильоне на особом стенде собраны все книги, которые по решению жюри отмечены дипломом. Изучение этого стенда дает богатый материал для художников, редакторов, издателей, полиграфистов.

Второй зал посвящен роли книги в воспитании человека коммунистического общества. У стенда «Книги о людях коммунизма» посетители могут познакомиться с книгами воспоминаний о К. Марксе, Ф. Энгельсе, В. И. Ленине, с трудами выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства. Напротив расположен стенд с книгами о трудовых делах советских людей. Эти книги свидетельствуют об огромном духовном росте советских людей, воспитанных Коммунистической партией.

В центре второго зала на разноцветных транспарантах приведены высказывания великих людей о книге, об огромном ее значении в жизни и деятельности человека.

В этом зале широко представлена классическая и советская художественная литература, книги по всем вопросам искусства, детские издания. Здесь установлены огромные макеты трех книг, в которые вмонтированы экраны для демонстрации кинофильмов, посвященных творчеству писателей, вопросам производства, выпуска книги

В павильоне «Советская книга»



и книготорговли. Специальные места для чтения и отдыха позволяют познакомиться с любой книгой, имеющейся в зале. Не забыты и маленькие читатели, для которых возле стенда с детской литературой установлены специальные столики.

Завершает экспозицию второго зала стенд учебной литературы.

В третьем зале раскрывается тема «Книга и научно-технический прогресс». На стендах — лучшие издания литературы по вопросам науки и техники, промышленности, транспорта, строительства и архитектуры. Особые стенды посвящены сельскохозяйственной литературе, книгам по медицине, физкультуре и спорту. В центре зала стенд с изданиями, объединенными темой «Книга и атом, книга и космос». За ним стенд с научно-популярной и научно-фантастической литературой.



В павильоне «Советская книга»





В павильоне «Советская книга»

Из третьего зала посетитель попадает в небольшой зал, в котором установлен советский электрогравировальный автомат, дана принципиальная схема его работы, выставлены образцы продукции. Электрогравировальный автомат — достижение отечественного полиграфического машиностроения, удостоенное золотой медали на Международной выставке в Брюсселе. Автомат демонстрировался и на других международных выставках, привлекал внимание иностранных посетителей и получил ряд наград.

Здесь можно ознакомиться с устройством автоматической наборной машины Н-10 и принципами набора на расстоянии. В этом зале экспонируется новейшее оборудование, которое дает возможность сделать новый шаг к автоматизации отдельных производственных процессов полиграфии.

Словами М. Горького «Когда у меня в руках новая книга, предмет, изготовленный в типографии руками наборщика, этого своего рода героя, с помощью машины, изобретенной каким-то другим героем, я чувствую, что в мою жизнь вошло что-то живое, говорящее, чудесное...» начинается экспозиция последнего раздела. Этот раздел популярно раскрывает посетителю «тайны» книжного искусства.

Ряд последовательно расположенных стендов демонстрирует весь путь движения книги от письменного стола редактора до книжной полки личной библиотеки и библиотек государственного книжного фонда. Здесь рассказано много нового и интересного, прослежена история русской и советской книги; экспонаты знакомят нас с работой иллюстраторов и оформителей книги. На особой установке представлены новые материалы, получившие применение в полиграфии, и описания новых технологических приемов издания книг. Интересны миниатюрные издания словарей и художественной литературы.

На стендах различных залов представлены плакаты, книжная графика, путеводители и репродукции, эстампы. Посетитель может получить в павильоне каталоги и проспекты различных изданий, перспективные планы издательств. В книжном киоске продаются все новинки политической, научной и художественной литературы, для посетителей проводятся консультации по всем вопросам издания и распространения книг.

В павильоне «Советская книга» регулярно организуются семинары для обмена передовым опытом в области книгоиздательского дела. Ежегодно участники выставки — авторы, художники книги, издатели и полиграфисты — награждаются за достижения в области книжного мастерства дипломами и медалями Выставки. Павильон «Советская книга» — один из самых популярных на Выставке достижений народного хозяйства СССР.



УДОЖНИКИ
О КНИЖНОМ
ИСКУССТВЕ

Х У Д О Ж Н И К И О К Н И Ж Н О М
И С К У С С Т В Е

Н. Пискарев

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖНИКА
В СОЗДАНИИ ШРИФТА
Вступительная статья «Н. И. Писка-
рев и книга»
М. Холодовской

Л. Лисицкий

КНИГА — С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ —
ВИЗУАЛЬНАЯ КНИГА
Вступительная статья «Эль Лисиц-
кий — конструктор книги»
Н. Харджиева

А. Матисс

КАК Я ДЕЛАЛ СВОИ КНИГИ
Вступительная статья «О работе
Матисса в книге»
М. Алпатова

Н. И. ПИСКАРЕВ И КНИГА

М. Холодовская

Когда говорят о характере оформления советской книги, всегда указывают на прочное единство всех ее элементов и на их неразрывную связь с идеями и стилем литературного произведения. Эти черты с наибольшей отчетливостью проявляются в книге с гравюрами на дереве, лицо которой в значительной мере определилось уже в двадцатых годах. Любители художественных изданий высоко ценят небольшие книжки этого периода с гравюрами В. А. Фаворского, А. И. Кравченко, Н. И. Пискарева и других замечательных советских ксилографов.

Николай Иванович Пискарев — художник тонкий, взыскательный и искренний; он много сделал для поднятия качества оформления советской книги, начиная с работы над шрифтом и орнаментом и кончая иллюстрированием произведений А. Пушкина и Л. Толстого. Работал он медленно, порой мучительно, и часто тема, любовно вынашиваемая, так и оставалась неосуществленной. В творческой биографии художника были годы, когда он замыкался сосредоточенно и одиноко, но никогда не жил только для себя, всегда стремился к решению задач важных в общем развитии советского искусства, в частности искусства советской книги.

Родился Н. И. Пискарев 20 ноября 1892 года в г. Бежице Орловской губернии. Одиннадцать лет он поступил в Строгановское училище. Начав со столярной мастерской, перешел на чеканку по металлу, а в 1910 году, получив звание мастера, Пискарев поступил в графическую мастерскую, занимаясь одновременно и скульптурой. Художник с благодарностью вспоминал о внимательном отношении к нему Н. Андреева и В. Домогацкого, о большой роли в художественном развитии учащихся С. Ноаковского, читавшего историю искусств и композицию, и о С. Голоушеве, бывшем организатором и непосредственным руководителем графической мастерской.

В освоении гравюрных техник Пискареву очень помогли его занятия скульптурой: сам процесс борьбы с материалом, особенно при чеканке, развивал точность глаза и твердость руки. Сыграла роль и рано начавшаяся работа для издательств¹ — выполнение обложек, виньеток, реклам. Стремясь овладеть техникой рисунка для печати, юноша рисовал упрямо, настойчиво, «до боли в глазах и в пальцах»², пером и кистью на бумаге всевозможных фактур. Работал и на пергаменте — писал и украшал торжественные адреса, что оставило след в дальнейшей работе над шрифтом и орнаментом.

Первые самостоятельные композиции Пискарева относятся к 1911—1912 гг. В Строгановском училище гравюра изучалась как часть полиграфического производства; здесь не было культа интимности и любования неповторимостью ручного оттиска. Пискарев увлекался печатью на машине и на всю жизнь остался сторонником массовости эстампа.

В первые годы Николай Иванович работал главным образом на линолеуме, занимаясь также офортом и литографией. В технике цветной гравюры на линолеуме он выполнил для получения звания художника серию архитектурных пейзажей Москвы и Петербурга. Влияние работ А. Остроумовой-Лебедевой смягчено в них личными впечатлениями художника. Стремясь к импрессионистической передаче мгновенного, он изображает город и под дождем, и при падающем снеге, и в закатный час. Цвет берет локальный, несколько упрощенный, иногда печатает на цветной бумаге, используя и самую ее фактуру.

¹ Главным образом для издательства И. Сытина и И. Кушнерева.

² Автор цитирует записи своих бесед с художником, происходивших в начале 1930-х годов.

Строгановское училище Пискарев окончил в 1916 году, выступив еще в 1915 году впервые со своими гравюрами на выставке графических искусств в галерее Лемерсье в Москве.

В первых работах Пискарева после Великой Октябрьской революции редко встречается непосредственно революционная тематика (лишь в 1920 г. им было выполнено несколько военных плакатов), но по своему характеру они находятся в тесной связи с бурной динамикой переживаемых лет, что сказывается и в порывистой, напряженной манере гравирования и в выборе мотивов: «Гроза», «Ветер» и т. п. Вихревые порывы, сгибающие деревья до земли, челн, борющийся с волнами, — радостное молодое чувство жизни ищет выхода в ярких красках и стремительных мазках. Буйная живописность работ В. Фалилеева становится художнику ближе строгой графичности гравюр А. Остроумовой-Лебедевой.

Пискарев и биографически в эти годы был связан с В. Фалилеевым как его помощник по офортной мастерской во Вторых государственных художественных мастерских, в дальнейшем ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе), где вскоре он стал заведующим кафедрой книги (впоследствии Пискарев был утвержден в звании профессора по кафедре типографского дела). Еще раньше, в Строгановском училище, и позднее, живя у гравера И. Павлова, Пискарев пробовал заниматься ксилографией, но техника тоновой репродукционной гравюры на дереве не казалась ему привлекательной, и только обратившись к книге, он заинтересовался возможностью печати иллюстраций вместе с набором, осознал новые богатые возможности материала и на много лет избрал путь ксилографа-книжника.

Начало было положено, когда по предложению В. Фалилеева Пискарев принял заказ Государственного издательства на иллюстрирование пьесы А. Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот» (ГИЗ, 1922). Поражает, каким продуманным, законченным и принципиально новым оказалось это издание в оформлении молодого художника. Господствующим стилем художественной книги в те годы еще было несколько вычурное украшательство младшей группы «Мира искусства» с целым рядом аксессуаров, почти обязательных для художника: декоративные рамки, причудливые надписи, различные эмблемы. Использует их и Пискарев, но то, что для многих уже стало ничего не говорящими штампами, в его гравюрах претворено в живые и пламенные символы. Обложка с рыцарскими доспе-

хами и оббитым тернием сердцем сразу же настоятельно обогащаясь новыми чертами. Образ Дон-Кихота проходит через всю книгу, последовательно обогащаясь новыми чертами. Каждой картине пьесы предшествует гравированный шмуц-титул, синтезирующий, иногда непосредственно, иногда через символ, содержание или основную мысль данного действия. Наиболее выразителен и эмоционально напряжен фронтиспис к эпилогу: гиперболически выросшая фигура рыцаря Печального Образа надвигается на зрителя уверенно и непреклонно, сквозь грозно смыкающиеся острия копий и алебард. Но действенные силы революции, противопоставленные в драме Луначарского романтическому идеализму Дон-Кихота, в иллюстрациях отражены мало. Лишь концовка, в которой фигура рыцаря приобретает характер гротеска, является как бы печально-ироническим выводом о судьбе героя.

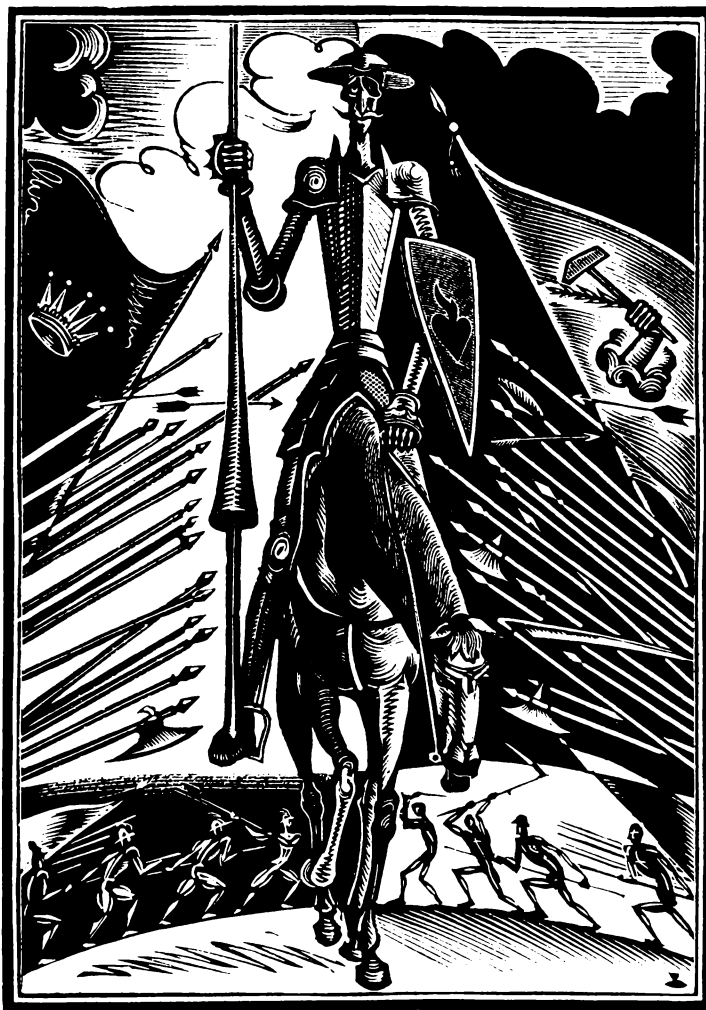
Несмотря на то, что в некоторых случаях сохранена вычурная декоративность рамок, книга построена строго и цельно. Это одна из наших первых оформленных, а не только украшенных книг; она до сих пор остается в числе шедевров книжного искусства.

В последующие годы интересно было участие Пискарева в книге для чтения «Смена», оформление которой выполнено графическим факультетом ВХУТЕМАСа в 1924 году. Он сделал часть шмуцтитолов к разделам и несколько иллюстраций в тексте. Небольшие гравюры на темы крестьянского быта и труда хорошо организуют страницу и, несмотря на некоторую стилизацию в духе народного творчества, очень просты и живы.

В 1926—1927 годах Пискарев с ювелирной точностью нарезал инициалы для издания «Оптики» Ньютона, определяющие содержание каждой главы; они стали классическими образцами для этого типа книжного оформления.

К сожалению, очень немногие работы Пискарева получили издательское признание и завершение. Не нашли издателя начатые художником на свой страх и риск иллюстрации к плутовской повести «Ласарильо с Тормеса» (1926). Отвечая содержанию произведения, гравюры полны юмора и движения, что сказывается и в характере штриха, круглящегося и стремительного.

Но основной работой этого периода были иллюстрации к «Железному потоку» А. Серафимовича, которые он исполнил по заказу Совнаркома к выставке, посвященной 10-й годовщине Октября.



Н. И. Пискарев. Иллюстрация.
А. Луначарский «Освобожденный Дон-Кихот». М., ГИЗ, 1922

Макет книги был задуман интересно — при большом разнообразии композиционных решений в отдельных иллюстрациях и разворотах художник сохранил стройное единство общего замысла.

Работа завершена не была, и издание не состоялось. Было сделано несколько гравюр и несколько черновых эскизов. Однако гравюры получили широкую известность, и одна из них была помещена на обложке китайского издания повести Серафимовича (1931). Эмоциональное содержание каждой

иллюстрации выражено композиционным строем гравюр. Все строго продумано, всему найдено обязательное для данного решения место. Простота композиции в иллюстрации, показывающей отца над убитым сыном, подчеркивает силу и глубину отцовского горя. В сцене расстрела композиционная разреженность одной стороны восполняется спиралью дыма, переходящей в пятно крови, грозно нависшее над всем, как «нестираемый отзвук выстрела», которым полна эта ночь в повести



*Н. И. Пискарев. Заставка к повести
«Ласарильо с Тормеса», 1926*

Серафимовича. Здесь чисто декоративный росчерк, которым пользовались многие граверы, превращен Пискаревым во внутренне значительное обобщение.

Обычный светлый разрыв в центре разворота, иллюстрирующего сцену в штабе Кожуха, у Пискарева является символом пропасти между двумя трагически столкнувшимися группами.

Напряженный драматизм повести Серафимовича, соединяющийся с эпической повествовательностью, передан художником при малых размерах гравюры и их подлинной книжности.

Эта неразрывная связь графической изощренности с эмоциональной насыщенностью является одной из главных черт творчества Пискарева. Она характерна и для так называемой «малой графики», в которой Пискареву принадлежит одно из первых мест. Все экслибрисы, памятки и пригласительные карточки, сделанные им, отмечены несколько сентиментальной и подчас подчеркнута наглядной символикой, что в данном виде графики вполне уместно. Книжный знак К. Ф. Богаевского как бы вводит нас в творчество художника; книжный знак В. Я. Адарюкова говорит о вкусах страстного коллекционера; пригласительные карточки на день рождения сына год за годом раскрывают радости и тревоги детской жизни. Все это маленькие графические шедевры, изящные и очаровательные.

Работа Пискарева над книгой развивалась в непосредственной связи с его педагогической деятельностью, продолжавшейся до 1930 года. Класом ксилографии в двадцатых годах во ВХУТЕИНе руководил В. А. Фаворский, что несомненно нашло отзвук в работах Пискарева. Но когда мы говорим об огромном значении Фаворского в формировании

стиля нашей художественной книги, не следует забывать, что в эти годы студенты полиграфического факультета ВХУТЕИНа делали макеты своих маленьких книжек под непосредственным руководством Н. И. Пискарева, давшего им глубокие профессиональные навыки. Он выдвигал задачи удешевления массовой художественной книги, с любовью и вниманием входил во все мелочи книжного дела, стремился создать новый тип художника-полиграфиста, знакомого с производством. Заботился Пискарев и о том, чтобы академические работы студентов имели тираж, что сразу обязывало их серьезно подойти к решению задания как к производственной работе, которая пойдет в жизнь.

Конец двадцатых — начало тридцатых годов — период наивысшего подъема в творчестве Пискарева. В 1927 году он участвовал своими работами на Международной книжной выставке в Лейпциге и в Варшаве (диплом 1-й степени), на Всесоюзной полиграфической выставке его работы были поставлены «вне конкурса».

Его персональная выставка в Казани сопровождалась изящным каталогом со статьями В. Адарюкова и П. Дульского и иллюстрациями, отпечатанными с досок (Казань, 1928).

В начале тридцатых годов художник принял участие в оформлении популярных книжек по искусству в издательстве АХРР. Тогда же он вернулся к цветной гравюре, но уже на дереве, а не на линолеуме. Связующим звеном с предыдущим периодом служит его небольшая гравюра 1927 года «Зима», в которой Пискарев решает задачу цвета уже в непосредственной связи со своей работой



*Н. И. Пискарев. Иллюстрация, 1927.
А. Серафимович «Железный поток»*



Н. И. Пискарев. Заставка
к «Истории гражданской войны», 1935

в черно-белой гравюре. Цвет используется очень экономно, не заполняя сплошь листа бумаги, а организуя его и являясь одновременно носителем эмоционального начала. Это открыло новые возможности для использования ксилографии в книге.

В 1931 году Пискарев получил от американского общества любителей редких изданий в Нью-Йорке («The Limited Editions Club of New York») заказ, над которым проработал почти два года. Общество предпринимало малотиражные издания в различных странах, причем произведение национальной литературы должно было быть проиллюстрировано художником этой же страны. В данном случае выбор пал на «Анну Каренину», иллюстрировать которую предложили Пискареву. Роскошное двухтомное издание на английском языке было отпечатано в 1933 году Гознаком в количестве 1500 номерованных экземпляров, которые целиком были собственностью заказчика.

В книге всего девятнадцать иллюстраций. Они являются в некоторых случаях анкетами, в других — фронтисписами к восьми частям романа. Инициалы составлены из акцидентных украшений, которые используются также и для оформления колонцифр.

В начале работы художник не располагал хорошими деревянными досками, и три гравюры выполнены в смешанной технике, соединяющей цинковые протравленные и подгравированные доски с досками деревянными (сцена на катке, в доме Щербацких, Анна и лошадь). Все остальные иллюстрации сделаны цветной ксилографией в одну, две и три доски.

Тщательно изучив материалы эпохи, художник пользуется ими с большим тактом. Он сводит до минимума необходимость создания определенного внешнего образа героев, оставляя каждому свободу представления о них.

Пискарев говорил, что видит в искусстве две правды: «Одна — верность передачи объемов, пропорций, построения». Здесь он подчас грешил и сонавался в этом. В глазах художника гораздо значительнее была другая правда, правда душевного движения, переживания, настроения. Этой правде он всегда старался быть верным. Маленькие черные фигурки — почти силуэты, но они очень многое выражают в гравюрах Пискарева. Полно жизни движение, в котором Кити устремилась навстречу жениху. «Руки ее поднялись и опустились ему на плечи. Она сделала все, что могла: она подбежала к нему и отдалась вся, робея и радуясь». Сила выразительности гравюры в ее цветовом решении, как и в сцене на катке, где голубовато-зеленый колорит очень точно отвечает восторженно-приподнятому настроению, которым проникнуто у Толстого описание этого солнечного, морозного дня. Для передачи состояния или обстановки Пискарев пользуется и очень скупыми, тщательно отобранными деталями. Так, он вызывает представление о строгом, холодном, сумеречном зимнем Петербурге лишь неопределенным серым пятном неба с прорывами звезд и силуэтом Петропавловской крепости. Теми же экономными средствами умеет художник воссоздать и русскую природу в летний зной и летнюю страду, такой, какую любил и видел ее Левин — в солнце, свете и тепле простой жизни. Хорошо почувствована Пискаревым лирическая настроенность романа. Очень необычен завершающий книгу разворот (Толстой, смотрящий

в ночь, у колонны террасы) — он кажется созвучным стихотворениям Фета.

Гравюры говорят о большом мастерстве художника, но в них нет любования приемом ради приема. Достигая интересных эффектов в применении белого штриха в цветной гравюре, Пискарев пользуется им осторожно и продуманно. Так, белым штрихом, в отличие от всего, что осталось простым и обычным, дана его Кити — невеста, живущая в день свадьбы своей особенной жизнью.

Пискарев не скрывает своих пристрастий. Не любя Вронского, он для иллюстрирования выбирает сцены, в которых тот чувствовал себя пристыженным, униженным, раздавленным; но с особой любовью художник изображает женщину-невесту и женщину-мать, то, что с необычайной силой и простотой дано у Толстого.

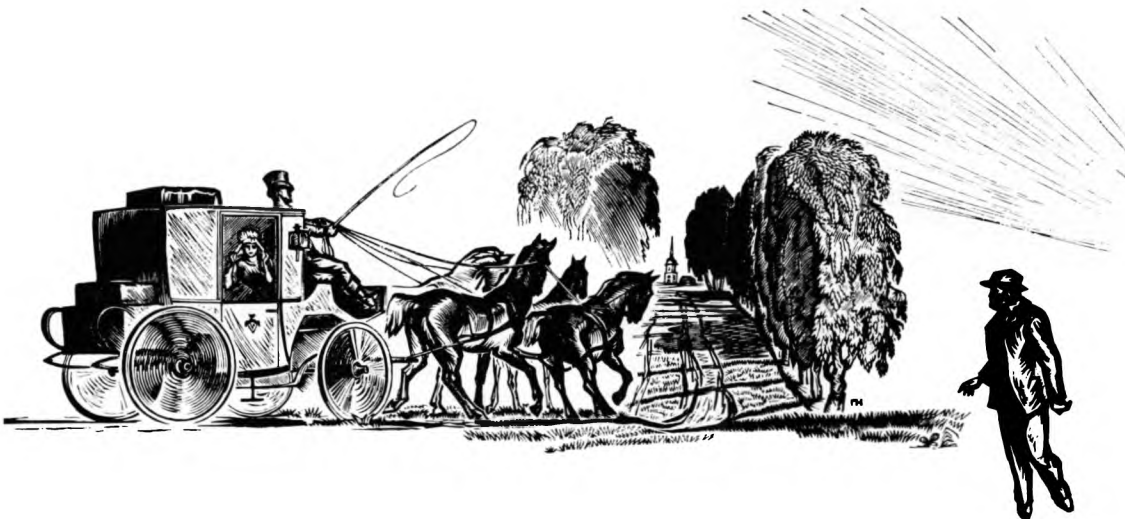
Однако стремление найти для отвлеченных идей или представлений реальные вещественные формы порой вводило художника от задач изобразительных в сети рассудочного резонерства. Он значительно сильнее там, где перестает «мудрствовать лукаво» и отдается живому ощущению жизни.

Композиционно гравюры к «Анне Карениной» отходят от строгой схемы, которая была в работах Пискарева в период «Железного потока», — они проще, жизненнее. То же можно сказать и о нескольких небольших ксилографиях 1935 года, сле-

данных для «Истории гражданской войны» (ксилографии в издании помещены не были).

В работе над оформлением первого сборника «Восток» («Литература Китая и Японии», «Academia», 1935) Пискарев хотел сочетать задачи современной полиграфии с характером искусства Китая и Японии. Хорошо решен переплет, в форзаце же присутствуют элементы стилизации. Параллельно художник работал над макетом и гравюрами для книги «1000 и 1 ночь», стремясь средствами полиграфии передать характер рукописной книги иранских миниатюр. Особенно удачны бордюрные рамки, рисунок которых не повторяется благодаря перемещению составляющих их наборных фрагментов.

В эти годы, решая ряд задач, связанных с искусством книги, Пискарев находит приемы, отвечающие характеру различных изданий. Так, в манере ранних итальянских гравюр «киароскуро» гравирован вошедший в издание портрет-фронтиспис для «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи, красиво и стройно организован пространственный текст титульного листа, с верным чувством эпохи выполнен переплет (Изогиз, 1934). Суперобложка «Исповеди» («Academia», 1935) раскрывает роль и значение идей Руссо, а пейзажная гравюра фронтисписа говорит о восторженно-идиллическом восприятии природы, тогда как тонко выполненные виньетки относятся непосредственно к тексту.



Н. И. Пискарев. Иллюстрация. Л. Толстой «Анна Каренина».
The Limited Editions Club of New York, 1933

Н. И. Пискарев. Гравюра на
фронтисписе Ж.-Ж. Руссо
«Исповедь». М.—Л., «Academia», 1953



Значительное место в творчестве художника в тридцатые годы заняли работы, связанные со столетием со дня смерти Пушкина. Помимо портрета поэта, сделанного в технике цветного офорта, Пискарев награвировал на дереве несколько вариантов портрета для маленького девятитомника издательства «Academia» и для марки его юбилейных изданий.

В своей работе над иллюстрациями к «Повестям Белкина» Пискарев стремился приблизиться к яс-

ности и простоте пушкинской прозы. Книга была сначала задумана как миниатюрное издание с цветными иллюстрациями и черными заставками и концовками. Изменение формата и отказ от цветных иллюстраций несколько нарушили замысел художника, обычно строго определявшего размер и место каждой гравюры.

В последующие годы Пискарев возвратился к работе над эстампом. Вначале он предпочитал технику цветного офорта, затем снова взялся за цветную

линогравюру. К книге в эти годы он обращался от случая к случаю, главным образом в годы войны, причем чаще делал рисунки, а не гравировал. Так проиллюстрированы «Конек-горбунок» П. Ершова (1944), «Поликушка» Л. Толстого (1944), «Аленький цветочек» С. Аксакова (1945). Книгу «Родные поэты» в 1947 году он иллюстрировал гравюрами на органическом стекле, но этот материал не удовлетворил художника. Параллельно много внимания уделял Пискарев заботам о рационализации ряда процессов полиграфического производства, работал над способом брошюровки, наблюдал за печатанием эстампов и пытался создать кадры квалифицированных печатников при типографии Звенигорода, где по преимуществу жил художник начиная с тридцатых годов. Вспоминается, с каким энтузиазмом говорил он об этой своей идее, как горячился, доказывая настоятельную необходимость в квалифицированных производственных кадрах. К сожалению, большая часть проектов

осталась на стадии замысла или замерла в самом начале осуществления в значительной мере оттого, что художник не получил вовремя поддержки.

Продуктивнее шла его работа над шрифтом, начатая еще в ранние годы, а последнее время проходившая на базе Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения. «Каждое время, каждый новый строй жизни, развитие техники требует свой шрифт», — писал Пискарев в приводимой ниже работе, посвященной этой теме.

Николай Иванович Пискарев умер 12 марта 1959 года, еще полный творческих замыслов и желания работать для любимого искусства.

Работа Н. И. Пискарева о шрифте публикуется впервые и кажется нам очень интересной как по ряду мыслей, высказываемых художником, так и по тому высокому строю, в котором она написана, что вполне соответствует важному значению затрагиваемых художником проблем.



РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ
ХУДОЖНИКА
В СОЗДАНИИ ШРИФТА

1. РИСУНОК ШРИФТА — ОБЛАСТЬ ИСКУССТВА.
ПЕРВАЯ ШРИФТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Целью настоящей работы является не изложение вопросов композиции шрифтового оформления печатной продукции, а роли и значения художника в создании рисунков шрифта.

Как это ни кажется странным, не только у обывателей, но и у подавляющего большинства художников, и не только живописцев и скульпторов, но и у многих графиков вообще, существует убеждение, что область разработки рисунков шрифта не имеет отношения к искусству, являясь лишь областью ремесленника, словолитчика и окулиста. Да и у автора настоящей работы существовало точно такое же убеждение до того момента, пока он сам как художник не столкнулся вплотную с практической работой над шрифтом.

Вот почему необходимо ответить прежде всего на вопрос, действительно ли рисование шрифта является областью искусства.

Для этого придется обратиться к своему личному опыту художника-шрифтовика и сделать экскурс в свое далекое прошлое, когда автор настоящей работы, еще ученик Строгановского училища, впервые столкнулся с работой над шрифтом.

Это было давно, еще в 1912 году, в 100-летний юбилей Отечественной войны 1812 года. Мне как ученику Графической мастерской была задана композиция на тему «Диплом».

Изучая для данной работы искусство России периода этой войны, я пришел к выводу, что хотя оно и имело образцом стиль наполеоновского времени, но у нас в России приобрело свой, очень ярко выраженный, национально русский характер, резко отличающийся от французского первоисточника. Так, французский стиль ампир хотя и имеет своим истоком искусство Греции и Рима, несет в себе большую вычурность, измельченность, пышность и нагроможденность форм. В то время как русское искус-

Статья была написана Н. И. Пискаревым в 1955 г. для отдела новых шрифтов Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения.

ство этого времени достигает предела простоты и изящества, близкого к лучшим образцам классической Греции, его дорического стиля, как известно, предельно эпически простого, без всякого украшательства и строившегося лишь на гармонии, пропорции и ритме.

Вот почему при решении своей маленькой темы я предельно упростил элементы своей композиции, сведя их только к трем: 1) простой линейной раме, 2) черному пятну герба и 3) семи буквам слова «Дипломь».

И вот эта маленькая задача оказалась на деле не только очень сложной, но и очень полезной, открывшей для меня, тогда молодого художника, много нового и ценного и в вопросах композиции, и искусстве в целом, и, наконец, это было первым знакомством со шрифтом, повлиявшим и на всю мою дальнейшую творческую работу в этой области.

Первое, что для меня было неожиданным и новым — это наличие неуловимой внутренней закономерности и связи всех элементов композиции, а именно — отношения рамы к полю листа и остальных элементов к раме и между собой.

Тогда же впервые для меня стало ясным существование двух видов композиции в изобразительном искусстве, а именно:

1) статический, замкнутый в себе и в своем содержании — станковый, имеющий место главным образом в живописи и скульптуре. Это картина, замкнутая своей рамой, это скульптура, ограниченная своим постаментом. Эти формы станкового искусства имеют в большинстве случаев своей целью отображение действительности (портрет, картина, скульптура);

2) композиция, основанная на протяженности, движении, ритме, что особенно ясно выявляет себя в орнаменте и архитектуре, а по своему внутреннему воздействию на человека — очень близкому музыке и поэзии. Этот род искусства во многих случаях оперирует формами, не взятыми из живой действительности, а элементами отвлеченными, например линия, пятно, с помощью которых создается ритмичное произведение. К этой области относятся и орнамент и шрифт.

Полное «оголение» элементов композиции, сведение их до предельно простых линий, пятен и букв, отсутствие каких-либо украшений и орнаментики поставили меня вплотную перед необходимостью решать свою задачу композицией, где правильно найденные пропорции дают в конечном счете гармоничное целое.

Несомненно, что эти два вида композиции различаются между собой, а иногда даже противоположны один другому. Так, станковому живописцу или скульптору, имеющему дело главным образом с идеологическим содержанием его произведения, с живыми реальными формами жизни, с действительностью, которую он изображает, конечно, может быть просто непонятно орнаментальное и декоративное искусство, но это вовсе не значит, что последнее не является искусством и не нужно для жизни.

Ни капли не умаляя исключительно важного значения живописи и скульптуры в их станковых формах, необходимо отметить в то же время всю важность и значение искусства декоративного и орнаментального. И действительно, в истории искусства уже с самых истоков творческой жизни человека и до наших дней эти два рода искусства — станковый статический и ритмичный орнаментальный — всегда жили и никогда не отмирали, если не считать насильственные религиозные запреты на первое (мусульманство). Больше того, искусство ритмичное, куда входит главным образом декоративное искусство, орнаментика, архитектура, почти всегда было чисто народным, и роль его в культуре и жизни людей огромна. Ведь оно организует и призвано организовать искусством всю нашу общественную и личную жизнь — в архитектуре, интерьере, вещах, окружающих нас и украшающих нашу жизнь. Больше того, наша жизнь в социалистическую эпоху более чем когда-либо за всю историю челове-

чества требует, чтобы наша общественная и личная жизнь была бы не только содержательна и изобильна, но и обязательно красива. А это значит, что наши дома, общественные здания, скверы, квартиры, книги, ковры, ткани и т. д. должны быть не только удобны, но и красивы. Это значит прежде всего, что искусство и его художник должны войти в жизнь полноправными творцами. Надо, наконец, понять, что искусство по праву должно стать также содержанием нашей социалистической жизни (но, конечно, искусство социалистическое). Социалистическим же будет искусство, служащее и содержанием и формой всему советскому народу, все время считаясь только с этой основной своей целью. Мы уже сказали выше, что орнаментальное и декоративное искусство, служащее украшением жизни, почти всегда было глубоко народным.

Однако отрицание орнаментального и декоративного искусства, имелось давно. Этот вид искусства даже окрестили термином «украшательство». К великому сожалению, этот же термин употребляется и некоторыми современными советскими станковистами-живописцами и графиками-иллюстраторами.

Возьмем для примера один из наших столичных скверов. Разве мы теперь не требуем, чтобы эти скверы были хороши и красивы, чтобы их фонтаны, лестницы, решетки, скамьи и т. д. были обязательно художественно оформлены; это для нас является аксиомой. И вот это-то требование художественно-красивого в сквере и является его социалистическим содержанием, а отнюдь не украшательством. А если это требование красивого касается орнамента в книге, самого шрифта, то почему у некоторых художников и искусствоведов оно получает термин «украшательство», а некоторые вообще отрицают за наборными шрифтами и орнаментом принадлежность их к области искусства.

Сделаем заранее оговорку, что, во-первых, орнамент должен быть логически и органически связан в композиции с формой и, во-вторых, быть советским в своей эмблематике, составных элементах его и реалистичным в пластике.

Этот экскурс в сторону полемики о признании за орнаментом и шрифтом права считать искусством не является случайным, а вызван тем, что многие художники не признают область искусства наборный шрифт и орнамент.

Между тем область шрифта является искусством, и очень тонким и трудным, где настоящему художнику должно быть отведено большое и ответственное место.

Возвращаясь к прерванному мною описанию своего первого знакомства со шрифтом в выполняемой мной школьной композиции.

В слове, которое мне нужно было сконструировать, было всего 7 букв. Шрифт я взял эпохи 1812 года — дидотовский жирный, заглавный — и при работе сразу же натолкнулся на ряд новых для меня трудностей и неожиданностей. Так, в школе мы были хорошо ознакомлены с написанием старорусских шрифтов: уставом, полууставом, вязью и скорописью; особенно развита и любима была скоропись XVII века. Возможность писать разной величины буквами, росчерки, титлы, декоративность ее позволяла вписать сразу нужные слова в данную площадь. Совершенно иное произошло при первой же попытке вписать дидотовские буквы в заданное пространство. Новым оказалось прежде всего то, что буквы нельзя было произвольно расширять или суживать и что при попытке сделать это они получались разными, теряли какое-то единство, какую-то взаимосвязь, чувствовалось, что они построены по какому-то иному принципу, чем буквы старорусских стилей, что в построении их чувствуется какая-то особая, мне не известная закономерность и взаимосвязь.

Второе, что эти буквы особо чутко относятся не только к изменению их формы, но и к самым тончайшим изменениям толщины штрихов, которыми они строятся, и к малейшим отклонениям в их построении. Так, например, если в старорусском шрифте букву «О» я мог, смотря по надобности, написать и узкой, и средней,

и широкой, то в шрифтах на классической основе этого сделать я не мог. Не представлялось возможным ни расширить, ни сузить, ни, наконец, искривить упругую закономерно эллипсовидную форму этой буквы.

Третье, что было новым, — это междубуквенные расстояния. В старорусских написаниях они почти не принимаются в расчет. Здесь же роль их была громадна. Буквы в слове то отлетали одна от другой, то сгруживались между собой — слово плясало, причем эти пробелы имели опять какой-то свой закон построения, опять мне не понятный. Короче говоря, несколько дней упорной работы над этими семью буквами ввели меня в совершенно новый для меня мир композиции и искусства и как бы даже загадочный.

На самом деле, ведь букву можно написать как угодно: небрежно, каракулями — она все-таки останется читаемой буквой, то есть свою роль выполнит; ведь здание можно построить, подперев нижние части его простыми столбами или бревнами, но скажите, отчего же все-таки Парфенон с его ритмично стоящими колоннами, с его убегающими карнизами, с его метопами, фризом, с его пропорциями нас в полном смысле очаровывает, а голоконструктивное, хотя часто и логически построенное здание ничего не говорит ни уму ни сердцу?

Отчего ритмично построенный орнамент народной вышивки, резьба производят на нас эстетическое воздействие, и откуда, наконец, является у человека — от первобытного до наших дней — обязательность и даже необходимость видеть все упорядоченным, организованным, красивым? Ведь ни криво написанная буква, ни здания, ни костюм от того, что они не украшены, не потеряли ни одного из своих полезных, служебных качеств. Откуда у человека эта необходимость видеть окружающее красивым и откуда почти у каждого человека какое-то глубоко врожденное чувство понимания красивого?

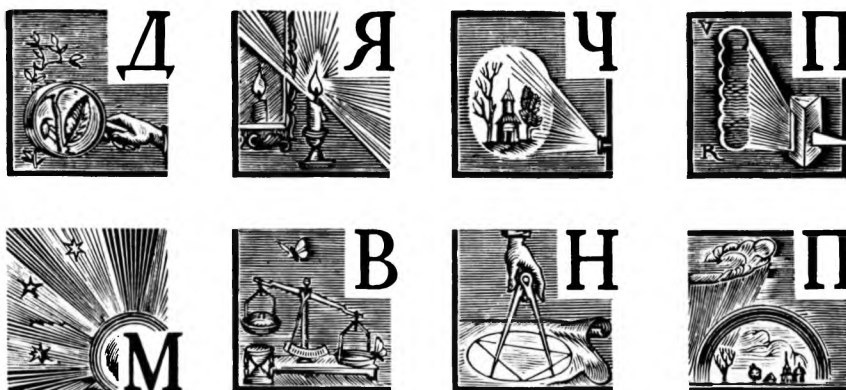
В природе не имеется ничего случайного. Не может же быть, чтобы эта потребность не была вызвана какими-то, нам пока не известными, физиологическими или психическими воздействиями. Характерным примером здесь может послужить музыка с ее сильнейшим влиянием положительно почти на всех людей. Отнимите у людей музыку или танцы, и мир потеряет одну из своих больших ценностей и прелестей.

Нечто похожее, как бы нечто музыкальное, я нашел и в работе со шрифтом и орнаментом. Не знаю, как бы это точнее объяснить, но как в музыке резко бывает слышен диссонанс и сразу коробит вас неверно взятая нота, неудачная мелодия, аритмичность, так же аналогично и в графике несгармонизированная работа и в целой композиции неверно взятые отношения, частое отсутствие тончайшей отделки, неряшливость ее вызывают то же самое чувство раздражения.

Это, несомненно, область искусства и искусства очень чуткого, тонкого, не поддающегося никакому механическому, техническому или формальному измерению, больше основанному на том чутье, чувстве, на том «чуть-чуть», которое как основной признак искусства определяет Чехов. Причем это область, в которой без личного практического опыта, без твердых знаний, без упорного труда ничего хорошего не создашь, а ограничишься в лучшем случае только перепевами накопленных прошлыми веками образцов.

Последним я вовсе не хочу сказать, что не следует пользоваться образцами прошлого, наоборот, — только там можно и нужно взять весь лучший опыт истории и только на нем должно создавать новое, и только от него идти дальше. Я лишь еще раз хотел подчеркнуть, что область шрифта есть область не только техники, технологии и т. д., а прежде всего область искусства.

При выполнении тех же семи букв у меня появилось твердое внутреннее убеждение, что этот, такой четкий, так великолепно построенный шрифт, именно построен-



Н. И. Пискарев. Буквицы. И. Ньютон «Оптика». М.—Л., ГИЗ, 1927

К. БОГАЕВСКИЙ
 АВТОЛИТОГРАФИИ

*Двадцать рисунков, исполненных
 на гравир Автором*

МОСКВА
 Государственное Издательство
 1927



А Б В Г Д Е
 Ж З И Й К Л М
 Н О П Р С
 Т У Ф Х Ц Ч Ш
 Щ Ъ Ы Ь Э
 Ю Я



А Б В Г Д Е
 Ж З И Й К Л М
 Н О П Р С
 Т У Ф Х Ц Ч Ш
 Щ Ъ Ы Ь Э
 Ю Я

Н. И. Пискарев. Алфавиты

а б в г д е ж з и к л л
 м н о п р с т у ф х щ к
 ц ш ы ь э ю я н и й
 ч 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ж
 ? : ; v w n t d f i r m s z
 А В Г Д Е Ж З К И Л
 М О К С Т У Ф Х Ц Ч
 Ш Щ Ы Ь Э Ю Я V W
 D F G J L N Q Z R S H

Н. И. Пискарев. Вариант наборного шрифта

МАСТЕРА
Современной **ГРАВЮРЫ**
и **ГРАФИКИ**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Н. И. Пискарев. Обложка, 1928

КНИГА * О
ЖИВОПИСИ
ЛЕОНАРДО
ДА-ВИНЧИ
ЖИВОПИСЦА
И * СКУЛЬПТО
РА ФЛОРЕН
ТИНСКОГО



ОГИЗ
ИЗОГИЗ
1935

ный, а не написанный, безусловно есть продукт не только талантливых творцов, но является результатом большой работы над ним, проделанной в какой-то иной области искусства, не связанной с инструментами написания — пером, тростником, пергаментом и т. д.

Слишком чужд этим материалам и технике написания этот слишком строгий шрифт; в нем скорее чувствуются инструменты: использование циркуля, линейки, резца на твердом материале.

И действительно, близкое знакомство с историей классического шрифта приводит нас в архитектуру, а именно римскую, где, как думают, и родился тот классический монументальный (*capitale*) шрифт.

Мне думается, что это правильно лишь отчасти. Известно, что вся римская культура и искусство не самостоятельны, а заимствованы из Греции; там именно нужно и искать рождение монументального шрифта. И действительно, в Греции мы имеем, хотя бы на памятнике Лисикрату в Афинах, надписи более ранних времен, чем на арке Тита или Константина.

Мне как художнику, практически работавшему в разных материалах, кажется бесспорным, что классический шрифт родился в архитектуре.

Не надо забывать, что Греция единственная страна в истории культуры, где вопрос материальной взаимосвязи явлений жизни, стремление найти гармонию, а отсюда и пропорции в искусстве стоял и разрабатывался и в области философии и науки, а тем более искусства, с остротой, не имевшей примера ни до ни после во всей истории культуры всего человечества.

Особенно характерным примером гениальности греческого народа является, с моей точки зрения, композиционное решение архитектурной колонны, на чем мне бы и хотелось особо остановиться, тем более что, как ни покажется странным, внутренне творческое отношение в решении композиции ее очень близко композиции классического шрифта.

И в «Одиссее» и в «Илиаде» мы встречаем указания на то, что древние постройки в Греции были деревянными, и тот же Парфенон ясно выражает в своей конструкции деревянную основу. Казалось бы, что примитивное мышление древнего грека должно было ограничиться установкой просто каменного столба вместо бревна, что мы и видим в дольменах. Может быть, такой примитивный период и был в Греции, но нас интересует то время, когда греки стали применять в каменном зодчестве циркуль, линейку и точность расчетов геометрических, художественно-композиционных и умозрительных, и в этом отношении уже древнейший ордер — дорический — несет в себе все признаки таковых.

Если мы возьмем колонну дорического ордера, то прежде всего нас поражает ее композиционная гармоничность, простота и ясность, логичность конструкции и точность технической обработки. Отдельно обтесанные камни колонны так точно пригнаны и отгранены, что дают полное впечатление единства от основания до капители. Совершенно и глубоко логично продуманны и решены части колонны, и, наконец, верхом совершенства является сам столб колонны. Ведь самым простым и рациональным решением была бы установка отдельных одинаковых цилиндрических отрезков, которые дали бы нужный конструктивный столб. Это было бы и просто в работе, и рационально, и конструктивно. Но нет, очевидно, для творцов ее (колонны) важнее было другое, а именно — ее художественная ценность, ее зрительная гармоничность, и надо поражаться, с каким необыкновенным чутьем и с какой тончайшей, прямо ювелирной отделкой решают греки ее композицию, постепенно утончая ширину столба от низа кверху. И вот подобное «чуть-чуть» при глубокой логичности и гармонии целого создало то великое искусство Греции, которое осталось пока непревзойденным.

Точно такое же ощущение я вынес и в работе над шрифтом. Там также необходимы те же качества — художественное чутье, логичность и предельная точность. Особенно же это касается шрифта наборного.

Чем же вызвано желание греков суживать колонну от энтазиса к капители, если это не вызывается необходимостью ни конструкции, ни облегчением труда. Единственно, видимо, только чутьем чисто художественно композиционным, так как результатом такого утончения является только ощущение большой стройности и большой высоты колонны, то есть чувство эстетическое, в дальнейшем переложенное в точный математический расчет.

Совершенно будет логичным предположить, что при необходимости вписать в архитектуру какую-либо надпись знаками греко-финикийского алфавита на мраморе камнетесным резцом древнегреческий художник должен был отнестись к этой задаче точно так же, как он относился и к решению колонны. Вспомним заодно, что древний греко-финикийский алфавит построен главным образом на прямых вертикальных и косых линиях и окружности.

Таким образом, художественный гений грека при выполнении шрифта резцом при помощи циркуля и линейки логически мог привести к созданию того классического монументального шрифта, который в дальнейшем при помощи тех же греческих мастеров и был заимствован Римом.

Буква уже не пишется, а чертится, точно измеряется, конструируется и высекается резцом, приобретая совсем иные свойства и совсем иной характер, чем прежде, приобретая как бы архитектурную закономерность. Такой шрифт мог возникнуть только в архитектуре, и мы действительно видим в последующие эпохи бытование шрифта в иных материалах (пергамент, бумага и т. д.); в рукописях же он совершенно исчезает, появляясь опять лишь в эпоху Возрождения и как раз после изобретения книгопечатания.

Мы знаем, что Гутенберг и Иван Федоров копировали в свинце бытовавшие в то время рукописные почерки, которые все же довольно скоро уступают свое место принципам монументального шрифта, сначала только в титульных прописных, а затем и в строчных буквах. Объясняется это тем, что техника гравирования пуансонов, с одной стороны, и требование предельной плотности самого набора — с другой, резко ограничили пространство буквописания и заставили шрифтовиков и там конструировать шрифт.

Вот те мысли, которые явились у меня при первом серьезном столкновении, еще мальчиком, с работой над шрифтом и оставили глубокий след в моем последующем творчестве художника. В дальнейшем, спустя много лет, а именно когда мне опять пришлось серьезно столкнуться с необходимостью хорошо написать шрифт, я уже имел твердое и принципиальное отношение к этой задаче.

II. ШРИФТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ АЛЬБОМА «АВТОЛИТОГРАФИИ» ХУДОЖНИКА К. БОГАЕВСКОГО.

Было это в 1922 году, при решении оформления альбома автолитографий художника К. Богаевского. Это было время, когда в первые годы революции стали буйно развиваться направления искусства, имеющие свои корни в предреволюционных течениях декадентства, футуризма и иных «измов». Классика и реалистическое искусство не признавались этими течениями, и все это отражалось не только в живописи и скульптуре, но и в графике, в шрифте, в области которого был в то время полный разброд.

Обязанности профессора и заведующего кафедрой книгопечатного отделения Государственных художественных мастерских, ответственность за учебные курсы за-

ставили меня серьезно пересмотреть и свое отношение к искусству, и в частности, к шрифту, где я взял твердое направление на лучшие достижения классики. Первой работой, где я практически пытался установить это направление, и был вышеуказанный альбом.

Очень удачным было и то, что художник К. Богаевский был страстным поклонником Греции и эпохи Возрождения, сам живший и творивший в Феодосии, когда-то древнегреческой, а затем Генуэзской колонии, полной духом и памятниками этих эпох, где сейчас еще встречаются надписи в честь консулов ее, высеченные на старинных крепостных башнях классическими шрифтами, подражающими древнеримским — вот почему я и взял для альбома в основу классические шрифты эпохи Возрождения, которые строились в свою очередь на древнеримских классических образцах.

Принципом в композиции я поставил ту же предельную простоту, что когда-то давал в школьной задаче, акцентировав все внимание зрителя на двух строках — фамилии автора и слове «автолитографии».

Если в школьной работе я имел дело со шрифтом предельно жирным и цветным, плоскостным, строившим буквы и пробелы на цвете черном и белом, то здесь, в чисто классическом шрифте, я уже непосредственно столкнулся с иными принципами построения букв, а именно — чисто линейными.

Как известно, классический римский шрифт — это так называемый капитальный, т. е. прописной, в котором буква не имеет соединительных элементов с другими и замкнута каждая в себе. Шрифт этот, родившийся в архитектуре, строится по строго геометризированной конструкции. Он не имеет выносных элементов, вытягиваясь в строки равномерной по высоте лентой, заключенной между двумя горизонтальными линиями — верхней и нижней. Эти верхняя и нижняя линии капитального шрифта очень важны, образуя так называемые подсечки букв, имеющие особое значение в классическом шрифте, заменяя как бы соединительные линии, организуя и объединяя в единую строку отдельные буквы.

Элементами построения буквы являются окружность и вертикальные, горизонтальные и наклонные прямые линии.

Такое же объединяющее значение имеет и средняя линия шрифта, проходящая по середине букв, например букв *B, H, K, A, E*.

Нижняя и верхняя линии и подсечки букв родились из необходимости вписать в ограниченную площадь возможно большее количество знаков. Характерным примером этого положения могут служить надписи на арках Тита, Септимия Севера и Константина, где видно, что эти четко ограничивающие строку линии позволяют предельно сближать строки, а слишком зауженные интерлиньяжи в свою очередь заставляют для облегчения чтения букв ограничивать их подсечками.

Шрифт этот в своем чистом стиле не рисуется, а строится с помощью линейки и циркуля, а что это действительно так, может быть доказано изучением любой староримской архитектурной надписи. Так, его все овальные буквы, как *O, C, a*, как и овальные элементы в буквах *R, S, P, B*, строятся на чистой окружности или частях ее, то есть полуокружности. Но это построение отнюдь не механическое или заранее навсегда схематизированное, хотя и имеющее какие-то естественно установившиеся правила.

В каждом знаке этих латинских надписей чувствуется совершенно сознательное творческое отношение к работе над построением каждой буквы, в зависимости от условий изменяющееся в пределах основных правил.

Шрифт этот чисто линейный, да и иным он и не мог быть, будучи скульптурно углублен в однотонном камне, делаясь зрительно воспринимаемым только благодаря светотени.

Благодаря той же светотени его горизонтальные и вертикальные линии имеют разную толщину, а именно — горизонтальные всегда тоньше вертикальных. В данных архитектурных шрифтах это объяснить можно, видимо, тем, что тени от солнца и неба всегда резче и яснее в горизонтальных углублениях, чем в вертикальных; этой же особенностью светотени и объясняется необходимость сделать букву по форме предельно четкой и ясной и предельно отличной от других.

Необходимость сделать каждую букву наиболее характерной и линейной и заставляет искать в ее построении гармоничные и пропорциональные соотношения.

Шрифт этот, рожденный в уплотненном блочном написании, очень хорошо компонуется и в отдельных замкнутых строках или словах, причем в силу того, что ровные строчки его состоят из закономерно красиво построенных букв, — наиболее правильным решением композиций в этом случае будут красные строки.

Для композиции альбома Богаевского взят не классический архитектурный римский шрифт, а последующие формы его XVI—XVII веков, уже печатно-графического характера.

Впервые в этом же альбоме я стал применять курсив, приближаясь к решению, близкому к наборным шрифтам, хотя этому курсиву послужили образцом гравированные на меди каллиграфические шрифты того же XVII века. Для меня лично эта работа была полезна тем, что ясно показала разницу в решении прописных и строчных букв, их специальный характер, их место и значение в дальнейшем развитии наборного книжного шрифта.

III. ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО «ОСВОБОЖДЕННЫЙ ДОН-КИХОТ» И КНИГИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ «ТРАКТАТ О ЖИВОПИСИ»

В том же 1922 году мне пришлось оформлять и иллюстрировать книгу А. В. Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот». Работа над этой книгой ценна для меня тем, что в ней я ознакомился: 1) с ксилографией, гравирова иллюстрации (до этого я не работал в этой технике), 2) с книгой как с единым организмом, оформляя и иллюстрируя ее целиком, и, наконец, 3) с композицией и местом титульных и текстовых шрифтов в ней.

В книге А. В. Луначарского излагается роль идеалистической интеллигенции, погнавшей между двумя враждующими силами — революцией и реакцией — и остающейся лишней и никому не нужной, несмотря на благородные порывы доброго сердца. Местом действия взята Испания, время и герои использованы из произведения Сервантеса, то есть XVII век, и поэтому книгу надо было оформить в стиле, присущем этой эпохе. И вот, доставая нужный мне для работы материал, я познакомился впервые с лучшими наборными шрифтами и книжным оформлением прошлого, понял всю тонкость и серьезность этого искусства и увлекся им.

Задач, которые я себе ставил в то время, было несколько. Одна из них — приближение некоторых букв русского алфавита, в частности буквы «Д», к латинскому образцу. Второй задачей было создание новой конфигурации русской буквы «И» прописной на латинский манер. Это было вызвано совершенно иными причинами, а именно композиционными. Подражая в своем оформлении иностранным изданиям XVII века, что вызывалось содержанием самой книги, я ввел «И», похожее на латинское «N», как прием, создающий впечатление латинского шрифта. Композиционно этот прием оправдал себя, но, конечно, русскому алфавиту он не свойствен. Прием этот очень понравился нашим художникам-шрифтовикам, вошел в советскую книгу и весьма часто применяется до сего времени, что, конечно, не всегда является положительным явлением.

Третий опыт — это лигатурные буквы **ИИ** и **ЙЙ**, хотя и вызванные тем же композиционно-подражательным моментом, но такое решение, с моей точки зрения, особенно при использовании его в типографских шрифтах имеет много положительных качеств: экономическое, производственное и облегчающее процесс чтения. Опыт этот не привился, но я лично убежден в том, что когда-нибудь он обязательно войдет в жизнь.

В этой же книге, учась на ней, я впервые стал гравировать на дереве иллюстрации и шрифт, в которых ясно видно все несовершенство моей тогдашней техники, давшей мне первое знакомство с исключительной трудностью гравирования букв.

Большое значение имела для меня работа над оформлением книги Леонардо да Винчи, изданной Изогизом в 1936 году. Набор этой книги является сложнейшим в силу большого количества в тексте сносок, примечаний, вводных элементов, параллельных текстов, рисунков и т. д. Весь этот разнохарактерный материал необходимо было поставить каждый на свое служебное место, дав ему одновременно художественно-композиционное оформление.

Мною было просмотрено около двадцати пяти различных изданий этого труда Леонардо да Винчи, выпущенных в главнейших странах мира. В результате такого ознакомления, мне кажется, советское издание этой книги удалось сделать предельно плотным в листаже, простым в оперировании текстовым материалом, свободным и просторным в текстовом оформлении и одновременно цельным в композиции всей книги, созвучной с эпохой Возрождения и нашей. Там же мною сделаны наборные украшения не столько для целей украшения, сколько со строго служебной задачей — для отбивки отдельных текстов. Гравированный титул этой книги имеет две оси композиционного построения, что объясняется двухформатностью полос: предельно широкого формата — в предисловии и узкого, столбцевого — в остальном тексте.

IV. РАБОТА НАД ТИПОГРАФСКИМ ШРИФТОМ

Имея довольно богатый, как мне кажется, опыт в оформлении книги и хорошее знакомство с типографским делом, особенно с наборным процессом, я считал возможным перейти к созданию рисунков наборного книжного шрифта, как к логическому продолжению моей оформительской практики.

Моя работа непосредственно над наборным книжным шрифтом началась еще в 1927—1928 годах, когда я задумал и выгравировал на дереве полный алфавит русских и латинских знаков, из которых выклеил текст. Эту работу не удалось завершить в то время, но она послужила прототипом для дальнейшей моей работы над шрифтом для художественной литературы, начатой выполнением в бывшей лаборатории НИИПиТА в 1938—1941 годах, а затем продолжаемой в отделе новых шрифтов в 1953—1955 годах.

В этих работах, особенно в варианте рисунков, относящемся к 1939 году, я ставил задачей дать возможно более плотный, экономный и легкий в чтении набор, получивший в свое время хорошую оценку. Сам я этими работами не удовлетворен с точки зрения художественно-композиционной и считаю их не доведенными до требуемых результатов. Могу объяснить это тем, что мне пришлось быть одним из пионеров освоения одной из самых трудных областей, какой является проектирование рисунков шрифта, связанного и с производственными требованиями и с поисками наилучшего метода работы над ними. Все это, конечно, связало меня как художника, и поэтому, когда сейчас мне приходится снова работать над созданием экономной гарнитуры, во многом я изменяю этот шрифт, оставляя в принципе старое решение.

И, наконец, последняя работа была — титульный прямой и курсивный шрифты для альбома «Русский рисованный шрифт советских художников», выпущенного в 1953 году издательством «Искусство».

В процессе работы над наборным шрифтом при удачах и больше при неудачах я все же твердо понял, что, несмотря на жесткие производственные, экономические требования, созданию наборного шрифта является бесспорно искусством, может быть, очень скромным, незаметным, крайне трудным, но одновременно очень тонким, чутким, требующим от художника много силы, знания и художественного чутья. Подтверждением правильности этого взгляда может послужить простое изучение истории книжного оформления и лучших образцов наборных книжных шрифтов прошлого и набранных ими изданий.



ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ — КОНСТРУКТОР КНИГИ

Н. Харджиев

В 1960 году в Москве состоялась первая персональная выставка произведений Лисицкого, живописца, архитектора, полиграфиста, фотописца и оформителя выставок. На выставке были показаны все этапы творческой эволюции Лисицкого, все виды его универсальной художественной практики. С наибольшей полнотой устроителям выставки удалось собрать произведения Лисицкого-полиграфиста.

Один из активнейших строителей советской художественной культуры, Лисицкий был художником нового типа, художником-изобретателем, прокламировавшим необходимость самой интенсивной совместной работы искусства и техники.

Лисицкий не принадлежал к числу мастеров, разделяющих свои произведения на главные и второстепенные. Во все свои работы, даже такие, которые были вызваны условиями момента, он вкладывал равноценную волевою энергию. Его никогда не привлекали легкие удачи и победы, и он никогда не снижал уровень своего художественного мастерства.

Неустанное изобретательство Лисицкого, все его новаторские искания были подчинены одной цели — созданию искусства, достойного эпохи социализма.

Творчество Лисицкого оказало сильное воздействие на многих прогрессивных художников Европы и Америки. Его произведения уже давно вышли за отечественные пределы и получили широкое признание в зарубежных странах.

Лазарь Маркович Лисицкий родился 10 ноября 1890 года на станции Починок (Смоленской обл.) и воспитывался в семье своего деда, мелкого ремесленника. В годы учения в Смоленском реальном училище Лисицкий уже увлекался рисованием и был одним из лучших школьных «художников». Тринадцатилетним подростком он впервые посетил

мастерскую настоящего живописца, витебского художника Ю. Пэна (учителя Марка Шагала).

В 1905 году Лисицкий и один из его школьных товарищей «издали» революционный альманах, целиком заполненный их произведениями. Издано было два машинописных экземпляра, иллюстрированных Лисицким. Впоследствии Лисицкий называл этот альманах своей первой работой по художественному оформлению книги¹.

С новыми веяниями в искусстве, русском и западноевропейском, Лисицкий ознакомился по двум иллюстрированным художественным журналам того времени — «Весы» и «Золотое руно». Его любимейшим художником был М. Врубель.

По окончании реального училища Лисицкий безуспешно пытался поступить в Петербургскую Академию художеств — на экзамене он нарисовал «Дискобола» без соблюдения академических канонов. Кроме Петербурга Лисицкий побывал в Москве. В Третьяковской галерее его больше всего поразил Ф. Малявин — своим живописным темпераментом.

В 1909 году Лисицкий уехал в Дармштадт, где поступил на архитектурный факультет Высшей технической школы. Дармштадт был одним из главных идейных центров модернистского художественно-промышленного движения. Боевой орган модернизма «Deutsche Kunst und Dekoration», издававшийся в Дармштадте, пропагандировал новые орнаментальные формы, которые привели к господству эклектического декоративизма даже в архитектуре. Архитектурные «Дармштадтские мастер-

¹ Анкета Лисицкого (1941 г.), хранящаяся в рукописном отделе Государственной Третьяковской галереи.

ские» возглавлял такой «столп» художественно-промышленного модернизма, как Иозеф Ольбрих.

Ученические работы Лисицкого не сохранились, но не подлежит сомнению, что и он в поисках новой линейно-ритмической выразительности отдал дань модернистскому орнаментализму. Учась на архитектурном факультете, Лисицкий много времени посвящал рисованию, писанию акварелью и гравированию (на дереве). Как живописец Лисицкий никакого специального образования не получил. Его школой были посещения выставок и общение с молодыми художниками. Еще в начале XX века в Дармштадте возникла традиция больших летних выставок, которые иногда расценивались критикой как событие в художественной жизни Германии.

О своем ученическом периоде Лисицкий впоследствии вспоминал как о периоде острого кризиса: страстное стремление к «абсолютному» мастерству и вместе с тем неуверенность в своих творческих силах. Столь характерный для молодого Лисицкого культ профессионального мастерства позволял ему ставить знак равенства между работой безвестного ремесленника и произведениями классиков мирового искусства. Сохранилась интереснейшая запись Лисицкого, датированная 1911 годом: «Я не знаю, что дает мне больший восторг — „Давид“ Микеланджело, „Демон“ Врубеля или искусство обитая дверь, которую я видел в Черной Церкви — дело рук неизвестного мне мастера». Эта запись —

Л. М. Лисицкий. Обложка каталога выставки произведений Эль Лисицкого в Берлине, 1924



эмбрион будущих принципиальных высказываний художника-утилитариста, выступившего с декларацией искусства, организующего жизнь. Случайно обнаружив эту запись через двенадцать лет, Лисицкий писал, что под своими юношескими мыслями об искусстве «может поставить свою подпись и сегодня»¹.

В 1912 году состоялась первая поездка Лисицкого в Париж, где он встретился со своим витебским приятелем скульптором О. Цадкиным. Тогда же Лисицкий дебютировал как художник, выставив два портрета в петербургской «Художественно-артистической ассоциации». В следующем году Лисицкий совершил пешеходную прогулку по Италии, куда его влекли великие мастера — синтетика эпохи Возрождения. Посещая города и городки Ломбардии и Тосканы, изучая старинные фрески и мозаики, Лисицкий сделал множество зарисовок. Наиболее сильные художественные впечатления этого путешествия — примитивы доджоттовского периода и произведения одного из величайших «архитекторов» живописи кватроченто — Паоло Учелло. Увлечение модернистской графикой было вытеснено интересом к примитиву архаическому, народному и современному.

Накануне первой мировой войны Лисицкий с отличием окончил Высшую техническую школу в Дармштадте и — через Швейцарию, Италию и Балканы — вернулся на родину. Чтобы получить отечественный диплом инженера-архитектора, Лисицкий поступил на архитектурный факультет Рижского политехнического института, эвакуированного в Москву. Из-за отсутствия обстановки, необходимой для больших живописных работ, Лисицкий занимался преимущественно графикой. Работы Лисицкого были приняты на выставки «Мир искусства» (1916, М.; 1917, М. и Пг.).

К этому времени относятся самые ранние опыты Лисицкого в книжной графике. Первая работа — обложка к сборнику стихотворений К. Большакова «Солнце на излете» (М., 1916) — была наименее удачной: она характеризуется эклектичным смешением графических принципов стиля модерн с псевдокубистическими сдвигами. В своих после-

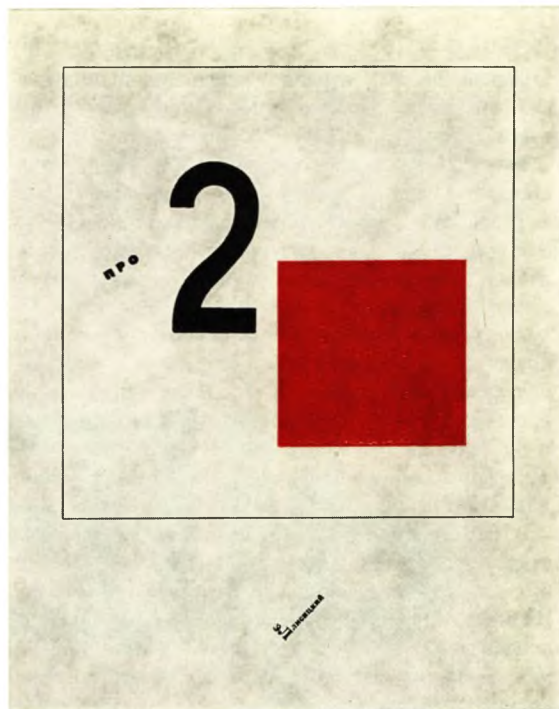
¹ Письмо к С. Х. Лисицкой от 7 августа 1923 г. Цитируемые здесь письма художника к жене написаны на немецком языке. Приношу благодарность С. Х. Лисицкой, предоставившей эти письма в мое распоряжение.

дующих графических работах Лисицкий обратился к традициям народного искусства. Он тщательно изучил формальные основы народного стиля. В старинных росписях и миниатюрах, в произведениях каллиграфического искусства, в народном лубке Лисицкий нашел прочную опору для своих художественных исканий. Он дал замечательные образцы тончайшей «каллиграфической» орнаментации, сливающейся с арабскими еврейскими буквами. Так была оформлена «Пражская легенда в стихах» М. Бродерсона, изданная в Москве весной 1917 года в количестве 110 экземпляров. Часть тиража (20 экз.)¹, раскрашенная от руки художником, имитирует старинные свитки, разворачивающиеся лентообразно и хранящиеся в деревянных футлярах. Текст для этого издания был заказан профессиональному переписчику. Вскоре Лисицкий отказался от изощренных приемов микроорнаментации и разработал более простой и выразительный пластический язык. Одно из наиболее интересных по художественному оформлению ранних изданий Лисицкого — народная сказка «Козочка» (Киев, 1919). Однако и эта работа вводила художника на путь эстетизма и стилизации. В цветных автолитографиях к «Козочке» стилистические элементы народного творчества подвергнуты модернистской интерпретации. И тут обнаруживается их зависимость от произведений М. Шагала².

С первых дней Октября Лисицкий стал активным участником изофронта. Себя и людей своего поколения Лисицкий называл «призывниками нового начала человеческой истории». Работая в художественной комиссии Московского Совета солдатских

¹ Один экземпляр находится в фонде графики Государственной Третьяковской галереи. В фондах галереи хранится весь творческий «архив» художника (акварели, рисунки, литографии, архитектурные проекты, фото с его работ), а также оформленные Лисицким издания.

² Ранняя книжная графика Лисицкого была экспонирована на следующих выставках: «Выставка картин и скульптуры художников-евреев» (М., 1917); «Выставка картин и скульптуры Еврейского общества поощрения художеств» (М., 1917); «Выставка картин и скульптуры художников-евреев» (М., 1918); «1-я Гос. выставка картин местных и московских художников» (Витебск, 1919); «Еврейская художественная выставка скульптур, графики, рисунков» (Киев, 1920).



Л. М. Лисицкий. Обложка.
«Сказ о двух квадратах». Берлин, 1922

депутатов, Лисицкий выполнял различные оперативные задания. К 1 Мая 1918 года Лисицким было сделано первое знамя ВЦИКа, которое члены Советского правительства торжественно вынесли на Красную площадь.

После кратковременного, но деятельного периода сотрудничества в киевском отделе ИЗО, Лисицкий, по предложению М. Шагала, в мае 1919 года приехал в Витебск. Там он принял на себя руководство архитектурным факультетом художественной школы, а также мастерскими графики и печатного дела.

В Витебске Лисицкий создал ряд произведений, написанных на холсте или на дереве и являющихся экспериментальными по своей установке. Основные элементы архитектуры (объем, масса, вес, пространство, ритм) были подвергнуты новой разработке в супрематически-конструктивных построениях. Каждая работа была посвящена проблеме технической статики или динамики, выраженной средствами живописи. Хотя в этих работах сказалось воздействие системы К. Малевича (ставшего вместо Шагала главным руководителем Витебской художе-

ственной школы), период ученичества и подражаний сменился поисками самостоятельного пути в искусстве.

Экспериментальные «проекты» (проуны¹) представляют особый интерес как переходный этап в развитии художественного метода Лисицкого. Эти «проекты» сам художник считал «пересадочной станцией» из живописи в архитектуру. Утопический характер этих работ объясняется революционным энтузиазмом молодого профессора и дружного коллектива совсем юных учеников, мечтавших не только о создании «всемирной» пространственной формы (город коммуны), но и о такой, технически неосуществимой архитектуре, которая, преодолев силу тяжести, парит над землей.

В начале 1920 года Лисицкий писал: «... Мы сейчас переживаем исключительную эпоху вхождения в наше сознание нового рождения в космосе». Новые пространственные представления обусловили поиски новых пластических форм. Своими «проунами» Лисицкий как бы предвосхищает наступление космической эры. Его «аэровидные» конструкции — знаки «отрыва от земли», фантастические снаряды, ввинчивающиеся в космическое пространство и движущиеся «по всей квартире солнечной системы». Космические мечтания художника свидетельствуют о его страстной убежденности в том, что революция организует новое бытие на основе научных открытий и технических достижений.

В экспериментальных работах Лисицкого были заложены неисчерпаемые возможности развития. От «проунов» он перешел к конкретным модельным сооружениям, к новой архитектуре. Под руководством Лисицкого в его мастерской был создан монументальный проект передвижной ораторской трибуны — первый опыт применения новых конструктивных принципов к социальному заданию. Первоначальный проект трибуны Лисицкий в 1924 году подверг переработке. Кроме того, динамическая напряженность конструкции была усилена стремительным движением фигуры говорящего Ленина

¹ «Проуны» Лисицкого были экспонированы на выставке «Уновис» в Витебске (1920) и на двух выставках «Уновис» в Москве (1920, 1921). В начале 1921 г. Лисицкий издал «Проуны» — 11 автолитографий с декларацией (50 экз.). Вторая серия проунов (6 автолитографий) была издана в Ганновере в 1923 г. (50 экз.); «Proun. Kestnermarke».

(фотомонтаж). Новый вариант проекта, под названием «Ленинская трибуна», экспонированный на «Internationale Kunstausstellung» в Вене (1924), вскоре приобрел мировую известность¹.

Наряду с «Ленинской трибуной» необходимо упомянуть плакат, сделанный Лисицким в 1920 году для Политуправления Западного фронта — «Клином красным бей белых!» (автолитография). Эффективность агитационного воздействия этого плаката, пользовавшегося в свое время большой популярностью, объясняется ясностью динамического построения и цветовой символики².

В начале 1921 года Лисицкий был приглашен ВХУТЕМАСом для чтения курса «Архитектура и монументальная живопись». Свою преподавательскую деятельность Лисицкий совмещал с участием в разработке проблем производственного мастерства (в Институте художественной культуры) и с сотрудничеством в Международном отделе ИЗО НКП. По инициативе Лисицкого был издан первый номер газеты «ИЗО». Это издание сразу же прекратилось (из-за отсутствия бумаги), хотя Лисицкий подготовил материалы для следующих номеров, посвященных искусству в производстве и строительству современной художественной школы. 30 октября 1921 года в Московском Доме печати состоялось декларативное выступление Лисицкого, проникнутое пафосом инженерного мастерства. Основная мысль его доклада — необходимость слияния искусства с жизнью: «... Мы в пластическом искусстве сожгли свои монастырские кабинеты и идем к широте всей жизни. Объединяемся с рабочими и мыслителями, с техниками и изобретателями для коллективного сооружения... Пора превратить интеллектуальные митинги из базара в идеи в фабрики действия».

В отличие от тех художников-производственников, которые видели свою задачу в эстетизации промышленных форм, Лисицкий считал своей

¹ Известный архитектор Бруно Таут, готовивший к печати сборник о новой архитектуре, 18 января 1925 г. писал Лисицкому: «... Я очень хочу получить от Вас Ваши собственные работы. Я видел во время доклада Десбурга ораторскую трибуну, которая мне очень понравилась...» (Фонд Лисицкого, ЦГАЛИ).

² Плакат был в числе экспонатов юбилейной выставки «Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)», М., 1933 (каталог).



Л. М. Лисицкий. Обложка журнала «Вещь»

Во время пребывания в Голландии Лисицкий впервые встретился с архитекторами И. Аудом, М. Стамом, Ритвельдом, с художником В. Хуссаром — группой, объединившейся вокруг журнала «Стиль». Эстетическая программа молодых голландских архитекторов была настолько близка конструктивным принципам самого Лисицкого, что он вступил в группу «Стиль». Высоко ценит Лисицкий и новую голландскую живопись — от Винсента Ван Гога до Пита Мондриана, неопластицистские композиции впервые увидел в Гааге (коллекция Kgröller).

Лисицкий был послан в Германию на два года. Он уже готовился к возвращению на родину, но внезапно заболел туберкулезом легких и в феврале 1924 года был помещен в один из швейцарских санаториев. Болезнь не ослабила напряженной работы художника: в санатории он рисовал эскизы, занимался фотоэкспериментами, писал программные и теоретические статьи. Его большая теоретическая статья «Искусство и пангеометрия» была напечатана в известном альманахе искусств «Еигора» (под ред. К. Эйнштейна и П. Вестрайма, Потсдам, 1925). Для журнала «Das Kunstblatt» Лисицкий написал критический обзор «Архитектура СССР» (1925, № 2). Он также подготовил к печати № 8—9 журнала «Merz» (1924), издававшегося Швиттерсом в Ганновере, а в сотрудничестве с Г. Арпом издал превосходно составленную антологию главных течений мирового искусства 1914—1924 годов (Цюрих, 1925). Наконец, совместно с М. Стамом и Г. Шмидтом Лисицкий основал журнал «АБС», вокруг которого сгруппировалась передовая молодежь Швейцарии — архитекторы и художники (в том числе Ханнес Мейер и Ганс Виттвер). Швейцарские соратники Лисицкого, возглавляемые Ханнесом Мейером, вступившим в 1928 году на пост директора Баухауза, пытались демократизировать работу «Академии нового искусства» в Дессау.

Чтобы оплачивать дорогостоящее лечение, Лисицкий вынужден был работать над рекламными плакатами для фирмы «Pelikan». О его взаимоотношениях с капиталистом-работодателем можно судить по письму художника к жене от 10 декабря 1924 года: «С Pelikan дело плохо... если я должен подарить им свою работу. Я теперь работаю новую вещь для этих бандитов... В ноябре я доставил им 11 больших эскизов... Я не могу взвешивать на аптекарских весах, сколько я должен делать. Нет, это дело мне опротивело. Это лицо капитализма...»



Л. М. Лисицкий. Обложка альбома литографий «Проуны». Ганновер, 1923

В Швейцарии у Лисицкого возник замысел его широко известного «горизонтального небоскреба». Впервые проект «московского небоскреба», имеющего три точки опоры, был экспонирован в 1925 году в архитектурном отделе выставки «November-Gruppe» (участники: В. Гропиус, Мнес ван дер Рое, И. Ауд, Л. Хильберсеймер и другие) и затем, вместе с «Ленинской трибуной», на международной выставке архитектуры в Маннгейме. На зарубежных выставках все работы Лисицкого — и архитектурные, и живописные, и полиграфические — экспонировались с большим успехом. 25 марта 1924 года архитектор Луд по поводу выставки в Вене писал Лисицкому, что критика называет его «самым сильным представителем молодого поколения».

Большой интерес вызвала и работа Лисицкого над проблемой пространственного театра. Еще в 1923 году Лисицкий издал в Ганновере десять цветных автолитографий для электромеханического спектакля — персонажи пьесы А. Крученых «По-

беда над солнцем» (1913)¹. Постановка с движущимися конструкциями из железа и меди осталась неосуществленной.

Второй театральный проект Лисицкого — «вещественного оформления» пьесы С. Третьякова «Хочу ребенка» (театр им. Вс. Мейерхольда, 1928) также не был реализован. Лисицкий построил макет, принципиально изменяющий всю внутреннюю архитектуру театра с его традиционной сценической коробкой². Основным моментом оформления спектакля было вынесение игровой площадки в зрительный зал и в связи с этим перемещение зрителей на упраздненную сцену.

На международных выставках Лисицкий всегда выступал как представитель советского искусства. Сохранился весьма суровый отзыв Лисицкого о В. Кандинском, М. Шагале и А. Архипенко, которые представляли «русское искусство» на упомянутой выставке в Вене: «От „Русской выставки“ у меня остался дурной вкус во рту. Что общего имеют эти русские с Россией? Это верно, что их можно встретить в любом европейском городе, только не в Москве» (письмо от 7 апреля 1924 г.). Установка Лисицкого на жизнестроительство, на организацию форм новой жизни обусловила непримиримое отношение к хаотической «спрутообразной беспредметности» Кандинского и его многочисленных немецких подражателей. Лисицкий критиковал экспрессионизм как искусство нового декаданса. «Пафос экспрессионизма, — писал он, — имеет большой привкус кокаина и морфия» (письмо от 16 марта 1924 г.).

По возвращении на родину (май 1925 г.) все творческие усилия Лисицкого были направлены на разрешение проблем социалистического строительства. Он писал, что «верит только в архитектуру», важнейшее искусство страны социализма. Прочитанная Лисицким лекция о международной архитектуре была восторженно принята аудиторией

¹ Тираж — 75 экз. Автолитографии экспонировались на следующих выставках: «Neue Theater-technik», Вена, 1924; «Международная выставка театра», Нью-Йорк, 1926; «Exhibition of contemporary art of Soviet Russia», Нью-Йорк, 1929; «Der Problemtheater», Базель, 1931; «Theaterkunstausstellung», Цюрих, 1931.

² Макет общей установки был показан на выставке «Художники советского театра за 17 лет (1917—1934)», М., 1935 (каталог).

ВХУТЕМАСа¹. Небезынтересно привести и отзыв Лисицкого о его слушателях: «За эти четыре года аудитория очень изменилась... Новая интеллигенция. Весьма критическая аудитория. Есть очень способные юноши» (письмо от 18 октября 1925 г.).

Вступив в Московскую ассоциацию новых архитекторов, возглавлявшуюся Н. А. Ладовским, Лисицкий совместно с ним издал «Известия ассоциации» (май 1926 г.). В основу их декларации был положен тезис о «срочном вооружении» советской архитектуры орудиями и методами современной науки. Для этого издания Лисицкий написал статью о своем последнем проекте «Серия небоскребов для Москвы» и чрезвычайно своеобразный декларативный фотофелетон с острополемическими подписями, выводящими архитектурные идеи на «оптический путь»².

Личные связи Лисицкого позволили Московской ассоциации установить контакт с крупнейшими представителями западноевропейской и американской архитектуры (Ш. Ле Корбюзье, К. Лёнберг-Холм, Э. Роот, К. Тайге, А. Бэне и др.)³.

Художник-архитектор снова получил кафедру во ВХУТЕМАСе — проектирования мебели и внутреннего оборудования помещений. Свою преподавательскую деятельность Лисицкий продолжал и после того, как ВХУТЕМАС был преобразован в Высший художественно-технический институт (на факультете по обработке дерева и металла). Из отделения, руководимого Лисицким, вышли замечательные образцы мебели, отвечающие требованиям тектонической структуры и целевого назначения предметов. Эта мебель отличалась необычайной ясностью пространственных контуров и единством контрастов.

С 1927 года начинаются крупномасштабные работы Лисицкого по оформлению всесоюзных и зарубежных советских выставок. Оформительская деятельность Лисицкого продолжалась до конца его жизни. Как мастер выставочного ансамбля, он многократно продемонстрировал свое блестящее умение владеть пространством, ритмом, цветом и дру-

¹ Материал доклада был частично использован Лисицким в статье «Американизм в европейской архитектуре» («Красная нива», 1925, № 48).

² Письмо к С. Х. Лисицкой от 15 сентября 1925 г.

³ В 1930 г. в Вене была издана книга Лисицкого «Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion».



гими элементами экспозиции. Основоположник советской школы оформительского искусства, Лисицкий предопределил пространственно-композиционный строй выставочных интерьеров и в зарубежных странах¹.

Длительная и глубокая разработка проблем новой архитектуры позволила Лисицкому и в других областях пластического искусства применять метод точных наук, метод анализа, определяющий основные элементы формы.

В качестве новатора книги Лисицкий выступил еще во время преподавания в Витебском художественном училище, где он руководил полиграфической мастерской. Отсутствие типографии не помешало Лисицкому разработать, как архитектурный проект, новый тип книги, связанной с современным состоянием полиграфической техники (фотомеханика). Орнаментально-декоративному оформлению, украшательской книжной графике художников «Мира искусства», продолжавших свою деятельность и после Октября, Лисицкий противопоставил новые конструктивные принципы, новые средства зрительного воздействия. Он поставил своей задачей «но-

¹ См. мою статью «Памяти художника Лисицкого». — «Декоративное искусство», 1961, № 2.

Л. М. Лисицкий. В. Маяковский «Для голоса»



вую книгу сделать материалом самой книги¹, то есть пользуясь только элементами наборной кассы. Назначение и содержание книги определяют ее структуру. Художник-полиграфист должен не украшать книгу, но ее конструировать. Поэтому целесообразно организованная книга может быть уподоблена архитектурному сооружению.

12 сентября 1919 года в письме к К. Малевичу Лисицкий впервые сформулировал свои мысли о смысловой функции элементов зрительного языка, активизирующего содержание книги: «... Я считаю, что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но кроме этого бег строк сходится у каких-то сконденсированных мыслей, их и для глаза нужно сконденсировать».

Лисицкий считал шрифт основным строительным материалом книжной архитектуры. Форма типографского шрифта придает слову различные смысловые оттенки, комбинации начертательных (графических) и пространственных (размерных) форм шрифта фиксируют внимание на определенном слове или отрезке речи.

К практической разработке нового типографского языка Лисицкий приступил в 1922 году. Первой изданной им в Берлине работой была книга, предназначенная для детей. «Сказ о двух квадратах» адресован «всем, всем ребятам», как стимул для увлекательной игры: «Не читайте — берите бумажки, столбики, деревяшки, складывайте, красьте, стройте». Проект книги был разработан еще в 1920 году, ее сюжет связан с известным плакатом Лисицкого «Клипом красным бей белых!». Уже в этой работе Лисицкий показал свое высокое умение при предельной экономии изобразительных средств достигать максимальной выразительности. Титульный лист построен на контрастах, нарушающих традиционные законы симметрии. Контрасты шрифтов усилены цветовым сопоставлением красного и черного. Заглавие построено по диагонали и поэтому динамично. Книга — своеобразный мультфильм: все «кадры» связаны непрерывным движением простых однозначных фигур во временной последовательности, завершающейся финальным

¹ См. статью Лисицкого «Художник в производстве» («Путеводитель всесоюзной полиграфической выставки», М., 1927).



Л. М. Лисицкий. Разворот. В. Маяковский «Для голоса»

триумфом красного квадрата. Проблему пластического оформления движения Лисицкий, подобно В. Эггелингу, предполагал разрешить с помощью киноаппарата. Но киноинтерпретация «Сказа о двух квадратах» осуществлена не была.

По инициативе Тео ван Десбурга, руководителя группы художников и архитекторов «Стиль», «Сказ о двух квадратах» был издан в Берлине вторично — в переводе на голландский язык. Для этого издания Лисицкий несколько видоизменил обложку и дал еще более динамичный вариант титульного листа, но общая конструкция книги была испорчена слишком активным вмешательством «редактора-издателя»: Тео ван Десбург снабдил ее собственным форзацем, трактованным, как рекламное объявление¹.

Лисицкий отказался от старых статичных методов оформления, оставляющих неприкосновенным раму, зеркало набора (полосу), поля.

¹ Третий, окончательный вариант «Сказа о двух квадратах» (на немецком языке) издан не был.

В журнале «Вещь» (1922), где некоторые тексты даны на трех языках, большую роль играют типографские линейки, получившие новое задание — членить набор. Разноязычные столбцы текста отделены друг от друга постепенно утончающимися линейками. Третий столбец имеет графическую границу только слева: утратив свою целесообразную функцию, линейка как бы растворяется в белой плоскости листа. Жирные линейки на полях «Вещи» способствуют концентрации внимания на особенно важных частях текста.

Оформляя страницы журнала, Лисицкий широко использовал элементы типографского языка как смысловые сигналы. Один из основных приемов выразительности, применяемых художником, — контраст шрифтов. Чтобы «поймать глаз», Лисицкий неожиданно вводит в текст титульные шрифты или сознательно затрудняет чтение слова, соединяя в нем два, а иногда и три различных шрифта. Чрезвычайно искусно Лисицкий маневрирует пространными формами шрифта в заголовках, почти всегда многоярусных, то есть набранных в две или три строки.



Л. М. Лисицкий. Обложка сборника ВХУТЕМАСа «Архитектура», 1927

Такими же сигналами смыслов являются в «Вещи» знаки препинания. Дискуссионный характер статьи подчеркивается жирными вопросительными знаками на полях и т.п. Приведу также пример чисто игрового использования типографского языка: полиметрический строй стихотворения Н. Асеева «Северное сияние», напечатанного в № 3 «Вещи», дублируется графическим «эквивалентом» — многорусным сооружением из жирных линеек различной длины.

Слава Лисицкого как основоположника нового типографского искусства окончательно упрочилась после выхода сборника стихотворений Маяковского «Для голоса», изданного в начале 1923 года берлинским отделением Госиздата. Оформить эту книгу Лисицкому предложил сам Маяковский. Поэт включил в сборник тринадцать известнейших своих произведений, наиболее часто читаемых с эстрады. По замыслу Маяковского, книгу нужно было оформить, как «чтец-декламатор». Отсюда и ее заглавие «Для голоса». Это было утилитарное за-

дание, которое и подсказало Лисицкому чрезвычайно простое и остроумное решение. Чтобы чтец мог найти нужное ему стихотворение в кратчайший срок, Лисицкий применил принцип регистра¹. Вместе с тем регистр придал конструкции книги и некоторую объемность. Вся книга сделана типографским (акцидентным) способом с использованием возможностей двухцветной печати. Эксперимент был осуществлен художником в маленькой берлинской типографии. Лисицкий делал эскиз каждой страницы. Книгу набирал механически мастер-немец, не понимавший русского языка. В процессе работы наборщик и все сотрудники типографии настолько заинтересовались «необык-

¹ Позднее тот же утилитарный принцип Лисицкий (совместно с С. Б. Телингатером) применил при конструировании «Путеводителя всесоюзной полиграфической выставки» (М., 1927): новый тип «делового» справочного издания.

новешней книгой», что попросили художника перевести ее на немецкий язык.

Соотношение стихотворений и типографских элементов в книге «Для голоса» Лисицкий сравнивал со скрипкой и роялем. Сравнение точное: в отличие от традиционной книжной графики, основанной на иллюзорном иллюстрировании текста, Лисицкому удалось создать адекватные словесной динамике графические построения, которые только аккомпанируют «голосовым» стихам Маяковского. Книга великого революционного поэта оформлена подлинным поэтом новой полиграфии.

За эту работу Лисицкий получил почетное приглашение вступить в члены Общества им. Гутенберга, а его заметка о принципах оформления книги «Для голоса» была помещена в сборнике «Gutenberg-Festschrift» (Майнц, 1925). Руководители веймарского Баухауза предложили Лисицкому написать книгу о новом типографском искусстве для известной серии «*Vauhausbücher*». В интервью, опубликованном в 1924 году, Маяковский дал высокую оценку работе Лисицкого: «В берлинском издательстве РСФСР выпущена книжка „Маяковский для голоса“ (конструкция художника Лисицкого), являющаяся исключительной по технике выполнения графического искусства»¹.

Воздействие, оказанное творческим методом Лисицкого-полиграфиста на западноевропейских художников книги, было огромным. Не перечисляя здесь длинного ряда имен, упомяну таких мастеров полиграфического оформления, как Л. Моголи-Наги, К. Тайге, Ян Чихольд. Утверждая в полиграфии новые формы, основанные на принципах экономичности и целесообразности, Лисицкий в то же время боролся против «левого» эстетизма, против бесцельного абстрактного экспериментаторства, приводящего к разрыву между текстом и оформлением.

Составленная Лисицким антология новейших течений мирового искусства («*Kunstismen*», Цюрих, 1925) была его последней полиграфической работой «зарубежного периода». Конструктивное построение обложки сближает ее с плакатом. Здесь худож-

¹ «Новое о Маяковском», М., 1958, стр. 611 («Литературное наследство», т. 65).

В 1961 г. книга «Для голоса» в уменьшенном формате была переиздана в Праге (в качестве приложения к четырехтомному собранию произведений Маяковского).

ником был учтен тот «зрелищный» эффект, который производит выставленный в витрине ряд одинаковых экземпляров книги. Во внутренней архитектуре книги, как и в «Вещи», использован контраст различных шрифтов, вертикально поставленные удлиненные линейки нарушают замкнутость страницы, клише даны в чрезвычайно свободной компоновке.

20 октября 1925 года (уже из Москвы) художник писал С. Х. Лисицкой: «... От Чихольда получил журнал „*Typrografische Mitteilungen*“. Это прекрасно составлено и превосходно напечатано, и теперь, когда этот мой типографский период уже стал для меня прошлым, хорошо, что остается такой итог в этом журнале. К тому же это не журнал искусства, а профессиональный журнал — это попадет в руки работников печати...». Октябрьский номер известного лейпцигского журнала за 1925 год почти целиком посвящен полиграфическим работам Лисицкого.

Свою архитектурно-выставочную деятельность на родине Лисицкий совмещал с постоянной работой



Л. М. Лисицкий. Обложка, 1927



Л. М. Лисицкий. Обложки журналов



в области художественно-полиграфического оформления. Второй «типографский период» Лисицкого был еще более плодотворным, чем «зарубежный». Здесь, на родине, Лисицкий впервые начал оформлять многотиражные, массовые издания¹.

С большой конструктивной изобретательностью Лисицкий оформил «Известия ассоциации новых архитекторов» (1925), издание которых состоялось только в следующем году. Первая декларативная страница «Известий» поражает разнообразием шрифтов и блестящим использованием графики как смысловых сигналов. Лисицкому принадлежит все типоформление «Известий», им же были изготовлены все клише.

В Москве у Лисицкого произошла вторая творческая встреча с Маяковским. Художник получил предложение сделать обложку для отдельного издания поэмы «25 октября 1917 года» (1927).

В основу оформления второй книги Маяковского также положен архитектурный принцип. И лицевая, и задняя стороны книги трактованы как единое конструктивное целое. Когда работа над оформлением книги была завершена, художника, по поручению Маяковского (находившегося в Крыму), известили о том, что первоначальное заглавие поэмы заменено новым — «Хорошо!». По устному свидетельству Лисицкого, в издательстве долго не соглашались внести это изменение и из-за второго заглавия Маяковскому «пришлось выдержать бо́льшой бой»². Лисицкий переработал лицевую сторону обложки, контаминировав оба заглавия поэмы. В первоначальном варианте обложка имела вид календарного листка.

Первые опыты фотопластики, то есть синтеза фото и рисунка, Лисицкий произвел в 1924 году, работая над композициями для книги И. Эренбурга «Шесть повестей о легких концах». К сожалению, эти «фотопластические» композиции, поражающие динамической напряженностью и смелостью пространственных построений, остались неизданными.

¹ У А. Крученых сохранился рекламный листок «Полного собрания художественных произведений» Л. Н. Толстого (М., 1928), с автографом Лисицкого. Свою фотомонтажную обложку художник снабдил краткой, но выразительной пометой: «Самая массовая обложка — 2.000.000 оттисков. Эль Лисицкий, 1928».

² Запись беседы с Лисицким (1939), хранящаяся в музее Маяковского в Москве.

В 1924 году Лисицкий увлекся фотоэкспериментами. Наиболее часто он применял способ фотописы или фотограммы (съемка без камеры). Созданные им образцы новой «зрительной поэзии» основаны на тончайших светотеневых эффектах, на фиксации светового отражения предметов различной прозрачности. В этой области у Лисицкого-фотописца был единственный предшественник — Ман Рей. Моголи-Наги — последователь их обоих. Лисицкий первый использовал «магические» возможности фотограммы в рекламе (знаменитые световые силуэты, рекламирующие чернила для авторучек, и др.)¹. Способом непосредственного писания светом на светочувствительном материале в комбинации с методом многократной экспозиции сделаны не менее знаменитые фотопортреты Лисицкого (Курта Швиттерса и Ганса Арпа), автопортрет с циркулем и фотописная фреска для спорт-клуба — «Рекорд» (прыжок бегуна на фоне урбанистического пейзажа)².

В полиграфических работах Лисицкого приемы фотограммы, развешивающие предмет, широкого применения не получили. Один из его фотописных портретов (1924) попал на обложку сборника стихотворений И. Сельвинского «Записки поэта» (М., 1928). Как известно, в «Записках поэта» речь ведется от имени вымышленного поэта Евгения Нея, «автора» посмертного сборника стихотворений «Шелковая луна». Полугротесковый образ Евгения Нея на обложке Лисицкого портретирован «збыкдвоющимся» фотописным изображением художника и поэта Ганса Арпа³. В свою очередь Сельвинский чрезвычайно точно описал «двуглавое обличье» Арпа в стихотворении «Портрет Евгения Нея», текст которого впечатан в овал («овал лица»).

Большими достижениями отмечена работа Лисицкого и в области фотомонтажа. Пользуясь фотоснимком как изобразительным средством и опираясь на богатейшие технические приемы много-

¹ Плакаты и рекламы Лисицкого экспонировались на выставках: «Neue Werbegestaltung» (Штутгарт, 1930), «Neue Werbegrafik» (Базель, 1930), «Plakate der Avantgarde» (Мюнхен, 1930) и др.

² Фотопись Лисицкого было экспонировано на международной выставке «Film und Foto» (Штутгарт, Берлин, 1929).

³ Портрет Арпа вместе с другими работами Лисицкого был экспонирован на выставке «Четыре искусства» в Москве (1926).



Л. М. Лисицкий. Обложка проспекта советского отдела Международной выставки гигиены в Дрездене, 1930

кратной экспозиции, фотограммы, фотописы (паложение, просвечивание, переход формы в форму), Лисицкий создал ряд плакатов, обложек и композиций огромной выразительной силы. В свое время воспроизводился всей мировой прессой его фотоплакат (или обложка каталога) первой советской выставки в Швейцарии¹: скульптурно-монументальный, «монолитный» образ юноши и девушки страны социализма. Другой фотомонтажный плакат Лисицкого — для советского отдела Международной выставки гигиены в Дрездене (1930) — в уменьшенном масштабе также помещен на обложке оформленного художником путеводителя. Фото-

¹ «Russische Ausstellung (Buchgewerbe, Graphik, Theater, Photographie)», Цюрих, 1929

монтаж изображает молодого худощавого рабочего, в грудную клетку которого вмонтировано фото: два мастера, работающие внутри круглого каркаса (автор фото А. Шайхет). В результате неожиданной взаимосвязи двух разномасштабных фото возник новый образ, фантастический, родственный сказочным гиперболам Маяковского («оздоровительный ремонт человека»). К классическим образцам фотомонтажа, который Лисицкий называл «высоким искусством», следует отнести и обложку сборника «Выставка японского кино» (М., 1929). В этой работе ясность и целостность композиции (несмотря на масштабные контрасты) сочетаются с образами высокого лирического напряжения¹

Сохранились чрезвычайно интересные акварельные эскизы Лисицкого для игровой детской книги «4 действия» (1928), которые он предполагал воспроизвести наборным монтажом (двусторонняя обложка и семь разворотов). По-видимому, замысел этой книги находится в некоторой зависимости от детской книги Курта Швиттерса «Die Scheuche» («Пугало»), изданной в Ганновере в 1925 году. Однако у Лисицкого персонифицированные шрифтовые пространственные формы по своей экспрессивной силе значительно превосходят первоисточник. Композиция последнего разворота такова: мчащийся велосипедист, наехав на препятствие, вынужден совершить последнее арифметическое действие («деление»), после чего распадается на составные части, — восемь букв и точку. Тут же — краткий заключительный текст художника, перекликающийся с его обращением ко «всем, всем ребятам» в «Сказе о двух квадратах»: «так из букв можно складывать всякие действия — попробуйте сами». К сожалению, книга «4 действия» осталась неизданной.

В 1927—1939 годах² Лисицкий сделал ряд образ-

¹ Фотомонтажные работы Лисицкого были экспонированы на международной выставке «Fotomontage» (Берлин, Роттердам, 1931). Отметим также сделанный Лисицким фотомонтажный портрет И. Эренбурга в его книге «Мой Париж» (М., 1933).

² Работы Лисицкого-полиграфиста были показаны на «Всесоюзной полиграфической выставке» (М., 1927) и на зарубежных выставках: «Internationale Buchkunst» (Лейпциг, 1927); «Die neue Typografie» (Базель, 1928); «Salon international du livre d'art» (Париж, 1931).

цовых обложек, акцентных и фотомонтажных, для периодических изданий: «Полиграфическое производство», «Революция и культура», «Журналист», «Строительство Москвы» (две обложки), «Бригада художников», «Техническая пропаганда», «Архитектура СССР» и др. Но в этот период Лисицкого-полиграфиста больше всего интересовали такие комплексные работы, в которых он мог проявить авторскую изобретательность в самом построении материала. Поэтому с особым увлечением он работал над оформлением журнала «СССР на стройке» (1932—1941). Основателем этого журнала, издававшегося на четырех языках (русском, английском, французском и немецком), был М. Горький. Лисицкий оформил ряд наиболее ответственных номеров: «Днепрострой», «15-летие Красной Армии», «Советская Арктика», «Челюснинская эпопея», «Четыре большевистских победы» («Эпрон», «Автопробег Москва — Кара-Кум — Москва», «Памирская экспедиция», «Полет стратостата СССР»), «Советская Грузия», «XX лет Октября», «Закарпатье и Западная Белоруссия» и др. Одновременно с Лисицким над оформлением отдельных номеров журнала работал другой крупнейший мастер новой полиграфии — А. Родченко. В краткой автобиографической заметке Лисицкий писал: «В журнал „СССР на стройке“ я был привлечен в 1932 г., и моей первой работой был номер, посвященный Днепрострою. Слово „оформление“ совершенно не выражает все творческое содержание нашей работы. Я смею думать, что работа над „образом“ номера журнала, как, например, „Челюснинский“ или „Конституция СССР“ и др., не менее напряженна, чем над картиной. И общественный резонанс не менее широк».

О номере «XX лет Октября», оформленном художником в сотрудничестве с С. Лисицкой, редакцией журнала были получены восторженные отзывы Г. Манна, Л. Фейхтвангера, М. Андерсена-Нексе.

Одновременно и параллельно с работой в журнале «СССР на стройке» Лисицкий работал над художественно-полиграфическим оформлением альбомов: «СССР строит социализм» (М., 1933), «Рабоче-крестьянская Красная Армия» (М., 1934), «Индустрия социализма» (М., 1935), «Пищевая индустрия» (М., 1936), «U.S.S.R.» (на английском языке, к Нью-Йоркской выставке 1939 г.) и др.

Фотоальбомы Лисицкого построены как документальные фильмы. По методу кадрирования и приемам монтажа фотоматериала эти работы Ли-

сицкого перекликаются с творчеством вдохновенного лидера документалистов-кинсков. автора патетической «Шестой части мира» и индустриальной «Симфонии Донбасса». В фотоальбомах Лисицкого, как и в фильмах Дзиги Вертова, с огромным социальным пафосом зафиксирован исторический пульс жизни народов СССР.

Лисицкий и Дзига Вертов с большим интересом следили за творческими достижениями друг друга. Любопытно, что один из кадров «Симфонии Донбасса» (1930) варьирует прославленный фотоплакат Лисицкого с изображением юноши и девушки (1929).

Лисицкий мечтал о типографии-лаборатории, где было бы возможно осуществлять самые смелые экспериментальные замыслы и таким образом закладывать основы полиграфической культуры будущего.

30 декабря 1941 года Лисицкий умер. Смертельно больной, он продолжал работать в Москве и сделал эскизы двух антифашистских плакатов. За несколько дней до его смерти издательство «Искусство» выпустило большим тиражом его последнюю рабо-

ту — патриотический плакат «Давайте побольше танков!». Для Лисицкого искусство было делом жизни, неразрывно связанным с жизнью страны.

Интенсивная и многообразная деятельность Лисицкого, художника больших социальных эмоций, не может не заинтересовать новое поколение советских художников. В декларативных высказываниях Лисицкого отчетливо слышен голос нашего современника, художника эпохи грандиозных технических и научных достижений: «Мы начинаем ощущать новый мир, как реальное свершающееся действие. Мы верим, что элементы химической формулы нашего творчества: проблема, изобретение и искусство — соответствуют требованиям этой эпохи. Может быть, элемент искусства расширится за счет проблематики и изобретательства... Техническая наша оснащенность признана Европами и Америками. Время налет на нас энергией для больших свершений».

Эти замечательные строки написаны тридцать лет тому назад, но они не утратили своей действенной силы и в наше время. И они дают верное представление о творческом облике Лисицкого.





Л. М. Лисицкий. Обложка каталога «Русской выставки (Книга. Графика. Театр. Фото)» в Цюрихе, 1929

КНИГА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ —
ВИЗУАЛЬНАЯ КНИГА

Каждое изобретение в искусстве создается только раз, оно не имеет развития. Вокруг изобретения на его основе со временем вырастают различные вариации, иногда острее, иногда тривиальнее, но редко эти вариации достигают первоначальной силы. Это продолжается до тех пор, пока воздействие художественного произведения после долгого использования его не станет автоматическо-механическим и чувства перестанут реагировать на использованные им средства. Тогда настает время для нового изобретения. В изобретении трудно отделить так называемое «техническое» от так называемого «художественного», и потому мы не хотели бы, говоря о глубокой связи между этими обоими факторами, отделаться общими словами. Гутенберг, изобретатель системы подвижных букв, напечатал этим способом несколько книг, которые условно до нашего времени являются высшим достижением книжного искусства. Затем проходит несколько столетий без основополагающих изобретений в нашей области. И здесь новая техника копирует старую продукцию, печатная книга копирует рукописную. В книжном искусстве мы находим более или менее виртуозные вариации, сопровождаемые техническим совершенствованием орудий производства.

То же происходит и с другим изобретением в визуальной области — с фотографией. В тот самый момент, когда мы перестаем самовольно рассматривать все свысока, мы бываем вынуждены признать, что первые дагерротипы — это не примитивные вещи, нуждающиеся в усовершенствовании, а высшее достижение искусства фотографии. До наших дней мы с камерой не пошли дальше копирования написанной картины.

Сокращенный перевод с чешского *П. Г. Богатырева*.

Статья Л. Лисицкого (Kniha hlediska zrakového dojetí — Kniha visuelní) напечатана в журнале «Typografie» (Прага, 1929, № 8). Эта статья — перевод на чешский язык статьи Лисицкого «Unser Buch», в которую автор внес незначительные изменения (впервые напечатана в «Gutenberg-Jahrbuch», Майнц, 1927).

Оба варианта остались неизвестными К. Рихтеру, автору книги «El Lissitzky (Zur Kunst des Konstruktivismus)», Кельн, 1958. Книга Рихтера содержит в себе ряд фактических ошибок и, кроме того, не свободна от тенденциозного искажения фактов.

Не следует думать, что единственно машина, то есть вытеснение ручной работы машиной, является основной причиной изменения внешности и формы вещи. В первую очередь изменение определяет своими требованиями потребитель, то есть та социальная среда, которая дает «заказ». В наше время это не узкий круг, не тонкий верхний слой, но «все» — масса. Идея, которая ныне двигает массой, зовется материализмом, но то, что характеризует время, — это дематериализация. Приведу пример: корреспонденция растет, количество писем, исписанная бумага, использованный материал нагромождаются; тут помогает телефон. Потом расширяется телефонная связь, увеличивается употребление материала для проводов; здесь помогает радио. Материал сокращается, мы дематериализуем, заменяем массу материала освобожденной энергией. Это знак нашей эпохи. К каким же заключениям мы приходим на основании этих наблюдений в нашей области?

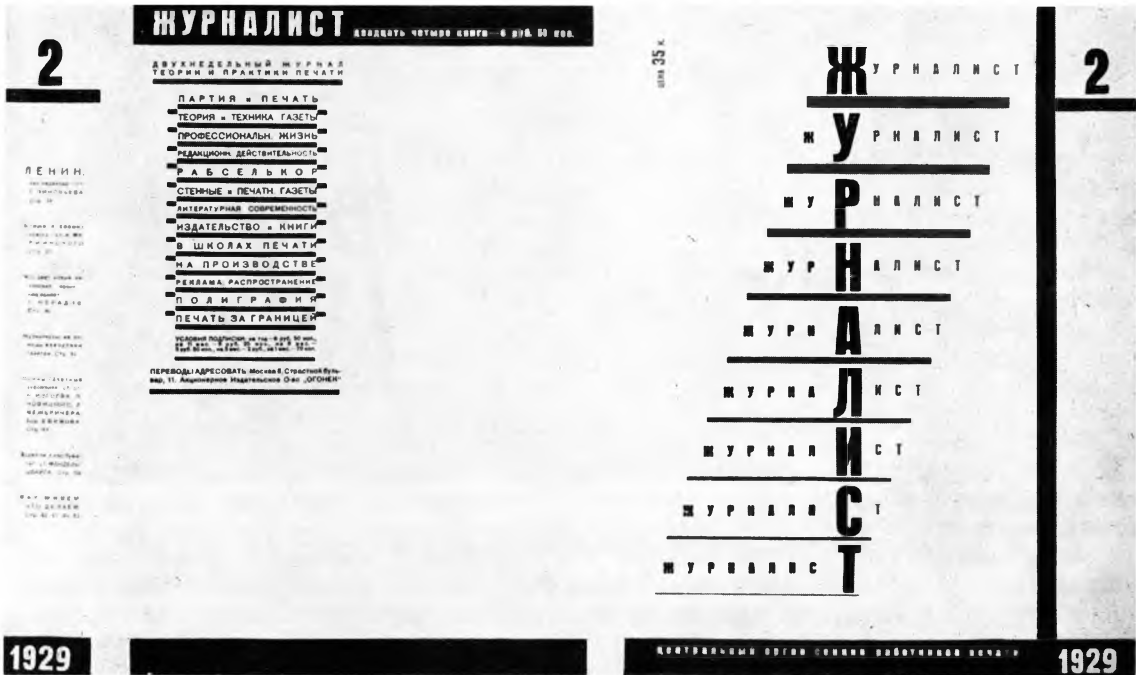
Привожу следующую аналогию:

Изобретения в области передачи наших мыслей:	Изобретения в области связи:
Артикулированная речь	Вертикальное положение при ходьбе
Письмо	Колесо
Книгопечатание Гутенберга	Воз, движимый силой животного
???	Автомобиль
???	Аэроплан

Я привожу эту аналогию как доказательство того, что, пока книга нам нужна будет как осязаемый предмет, то есть пока она не будет вытеснена изобретенными самозвучащими аппаратами или звуковым кино, мы со дня на день должны ожидать основополагающего изобретения в области производства книги, чтобы и здесь достичь уровня и темпа эпохи.

Имеются данные, что это основополагающее изобретение можно ожидать в близкой нам области — в световой печати. Речь идет о машине, которая переносит набор на фильм, и о машине, которая копирует негатив набора на чувствительную бумагу. Таким образом, отпадает огромный вес набора и ведра краски, здесь мы опять имеем дело с дематериализацией. Самым важным при этом является то, что создание слова и изображения подчинено одному и тому же процессу: светопечати и фотографии. Фотография по сегодняшнему дню является тем способом изображения, который наиболее всем понятен. Мы стоим перед формой книги, где на первом месте стоит изображение, а на втором — буква. Возможно, это время уже близко.

Мы знаем два рода шрифта: знак для каждого понятия — иероглифы (ныне в Китае) и знак для каждого звука — буквы. Прогресс буквы по отношению к иероглифу относителен. Иероглиф интернационален. Это значит: если русский, немец или американец выучит знаки (картинки) для понятий, он может читать про себя по-китайски или по-египетски, не научившись говорить на этом языке, ибо язык и письмо — два различных понятия. Например, для понятия «добрый», «злой» японские иероглифы имеют много разных оттенков, в то время как звуковая речь их столько не имеет. Визуальная речь богаче, чем звуковая. Это преимущество, которое книга, набранная буквами, потеряла. Итак, я думаю, что форма будущей книги будет пластически-изобразительной.



Л. М. Лисицкий. Обложка журнала

Мы можем сказать, что

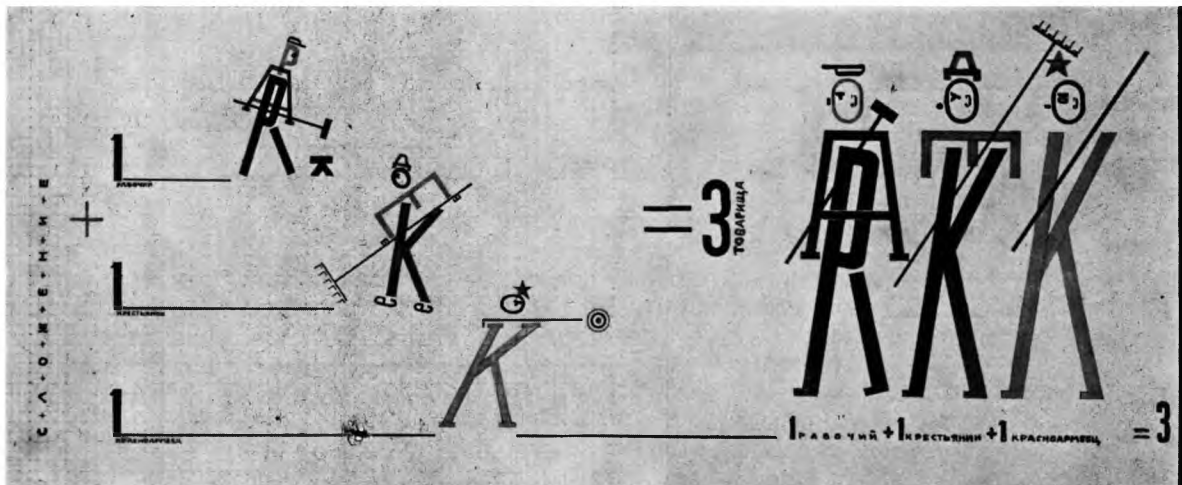
- 1) книга иероглифов интернациональна (по крайней мере в своей потенции);
- 2) книга, напечатанная буквами, национальна и
- 3) книга будущего будет анациональна; для того чтобы ее понять, потребуется минимальное обучение.

Ныне для слова у нас имеются два измерения. Как звук слово является функцией времени, а как изображение — оно функция пространства. Будущая книга должна быть тем и другим. Этим самым автоматизм современной книги будет преодолен, ибо автоматизированный образ мира перестает существовать для наших чувств и мы ощущаем себя в пустоте. Энергетическое задание искусства — превратить пустоту в пространство, то есть воспринимаемую нашими чувствами организованную единицу.

С изменением структуры и формы речи меняется также облик книги. Европейские довоенные печатные произведения были почти одинаковыми во всех странах. Новый оптимистический образ мышления, направленный на немедленное воздействие и на удовлетворение каждодневной потребности начал, прежде всего в Америке, создавать иную форму печатных произведений. Там, в полную противоположность тому, что происходило в Европе, слово стало иллюстрацией к изображению. Этому содействовала главным образом высоко развитая техника автотипических клише. Так был изобретен фотомонтаж.

Скептическая и одурманенная послевоенная Европа создает крикливый и ревуший язык — мы должны защищаться и удержаться всеми средствами. Лозунги эпохи — аттракцион и трюк. Облик книги характеризуется:

- 1) разбитой формой набора,
- 2) фотомонтажом и типомонтажом.



Л. М. Лисицкий. Первоначальный эскиз разворота детской книги «4 действия», 1928

Все эти факторы, дающие конкретную основу для наших предположений, намечались уже перед войной и перед нашей русской революцией.

У нас в России это новое движение, начавшееся в 1908 г., тесно связало художника и поэта, и нет почти книги стихов, которая бы тогда вышла без сотрудничества художника. Стихи писали и чертили типографской иглой, вырезывали по дереву. Поэты сами набирали целые страницы. Поэты Хлебников, Крученых, Маяковский, Асеев работали с художниками Розановой, Гончаровой, Малевичем, Поповой, Бурлюком и другими. Это были не отдельные нумерованные роскошные экземпляры, а дешевые переплетенные тетрадки, которые следует считать народным искусством, хотя они и возникали в городах. В нашем молодом поколении художников за время революции скопилось скрытая энергия, которая ждала только больших заказов от народа, чтобы проявить себя. Аудиторией стала широкая масса, масса полуграмотных. Революция провела у нас колоссальную просветительную и пропагандистскую работу. Традиционная книга была разорвана на отдельные страницы, в сто раз увеличена, более красочно расписана и как плакат вывешена на улицу. В отличие от американского наш плакат был создан не для того, чтобы мгновенно быть схваченным глазом из мимо мчащегося автомобиля, но для прочтения и объяснения вблизи. Если бы мы сегодня репродуцировали несколько плакатов в размере обычной книги и, собрав их тематически, переплели их, то получилась бы весьма своеобразная книга. Из-за недостатка печатных средств, а также из-за спешки нормализованная лапидарная ручная работа была самой подходящей и благодарной для простого механического размножения. Государственные декреты печатались в виде развернутых иллюстрированных свитков, приказы по армии — в виде брошюрованных иллюстрированных книжек.

В конце гражданской войны (1920) мы получили возможность примитивными механическими средствами реализовать наши замыслы в области нового оформления книги. В Витебске мы выпустили в 5 экземплярах сборник «Уновис», напечатанный на пишущей машинке. Я писал там: «Библия Гутенберга была напечатана только буквами. Библия нашей эпохи не может выйти в свет напечатанной только буквами. Книга находит путь к мозгу через глаз, не через ухо; по этому пути волны несутся со значительно большей быстротой и большим напряжением, чем путем акустическим».

Устами мы можем только изъясняться; выразительные же возможности книги многообразнее».

С началом восстановительного периода, около 1922 года, быстро растет книжная продукция. наших лучших художников заинтересовала проблема книги. В начале 1922 года мы вместе с поэтом Ильей Эренбургом издаем журнал «Вещь», который печатался в Берлине. Средствами высоко развитой немецкой книжной техники нам удается реализовать некоторые наши замыслы. Так была напечатана также иллюстрированная книга «О двух квадратах», которая была изготовлена в эпоху расцвета нашего творчества, в 1920 году, и книга Маяковского, где сама форма книги в соответствии с ее специфическим заданием получила особую функцию.

В это же время наши художники получают технические средства для печатания. Государственное и другие издательства издают книги, которые экспонируются на международных выставках в Европе и оцениваются по достоинству. Попова, Родченко, Клуцис, Сенькин, Степанова, Ган посвящают себя книге. Некоторые из них работают прямо в типографии с наборщиком и у машины (Ган и др.). С каким большим уважением относились тогда к книжному искусству, доказывает тот факт, что на особой странице приводятся фамилии всех наборщиков и оформителей книги. В типографиях образуется группа рабочих, которая сознательно связывает свою работу с искусством. Самое молодое поколение наших художников — оформителей книги вышло прямо из типографии. Это было решающим фактором в их дальнейшем творчестве. Таковы Телингатер, Елкин, Седелников и другие.

Большинство художников монтируют, то есть из фотографий и надписей к ним составляют целые страницы, с которых делаются клише. Так создается форма выразительной силы, которая при пользовании ею кажется очень простой и легко может стать тривиальной, но в сильных руках становится благодарнейшим средством визуальной поэзии.

В самом начале нашей статьи мы говорили, что творческая сила каждого изобретения в искусстве проявляет себя только раз и не имеет развития. Благодаря изобретению станковой живописи возникли великие художественные произведения, однако сила воздействия их была потеряна. Победили кино и иллюстрированный еженедельник. Мы радуемся новым средствам, которые предоставляет в наше распоряжение техника.



Интерьер советского отдела Международной выставки печати в Кельне, 1928. Оформление *Л. М. Лисицкого*

Мы знаем, что при тесной связи актуальности с общим процессом, происходящим вокруг нас, при постоянном заострении нашего зрительного нерва, когда мы не отстаем ни на шаг от общественного развития, овладевая пластическим материалом, построением плоскости и пространства, при постоянной бурлящей силе изобретательства мы сможем наконец придать книге, как произведению искусства, новую разящую силу.

Итак, у нас на сегодняшний день еще нет для книги новой формы, она все еще представляет собой переплет с обложкой, с корешком и страницами 1, 2, 3... То же самое происходит до сих пор и в театре. У нас еще до сих пор новый театр играет в многоэтажном доме, построенном наподобие райка, и публика сидит перед занавесом в партере, в ложах, на ярусах. Однако сцена с намалеванным хламом кулис и намалеванной перспективной декорацией исчезла. В том же самом райке родилась сценическая площадка с тремя измерениями, которая помогает максимальному развитию четвертого измерения — живого движения. Этот вновь рожденный театр разрушил старое здание театра. Возможно, новая работа над книгой не зашла еще так далеко, чтобы разрушить традиционную форму книги, но мы должны научиться видеть тенденцию.

Несмотря на кризисы, которые книжная продукция переживает вместе с другими продуктами, гора книг растет с каждым годом. Книга становится монументальным художественным произведением, ее ласкают не только нежные руки нескольких библиофилов, но ее хватают сотни тысяч рук. В наше переходное время этим же объясняется преимущество, каким пользуется иллюстрированный еженедельник. У нас (в России) к иллюстрированному еженедельнику присоединяется еще поток детских книжек с картинками. Наши дети уже при чтении учатся новому пластическому языку. Они вырастают с новым отношением к миру, к пространству, к форме и краске, и они безусловно создадут другую книгу. Мы же будем удовлетворены, если в нашей книге будут отражены лирический и эпический процессы нашей эпохи.



О РАБОТЕ МАТИССА В КНИГЕ

М. Алпатов

Представление о Матиссе, как о художнике лучезарно-красочной живописи, авторе широко выполненных, декоративных по общему впечатлению картин, трудно согласовать с представлением о художнике книги, каллиграфе, рисовальщике, графике, иллюстраторе литературных произведений. Между тем Матисс, особенно в свои последние годы, положил много сил на этот вид искусства и ярко проявил в нем свое дарование. В истории современной книги его работы должны занять видное место.

Матисс всегда заботился о том, чтобы экземпляры созданных им книг поступали в Музей нового западного искусства в Москве, где хранилась лучшая в мире коллекция картин раннего периода его творчества. Выполняя волю покойного художника, Л. Н. Делекторская сделала Музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина ценный подарок — передала ему ряд изданий с рисунками Матисса. Благодаря этому советские зрители получили возможность пополнить свое представление о выдающемся французском художнике и познакомиться с его деятельностью в области искусства книги. В ноябре 1960 года, к 5-летию со дня смерти художника, во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы в Москве была устроена книжно-иллюстративная выставка из фондов библиотеки и были показаны некоторые книжные работы Матисса.

«Livres d'art», художественно оформленные книги, среди них и книги Матисса, выпускаются во Франции очень небольшими тиражами, не более чем в количестве от одной до двух тысяч экземпляров. Ограниченные тиражи неизбежно удорожают издания и делают их почти не доступными массовому читателю. Художественно оформленные книги могут приобретать лишь музеи и библиотеки, а

также немногочисленные коллекционеры, любители редкой книги. Вместе с тем французские книги «livres d'art» имеют то преимущество, что они не только прекрасно задуманы художниками, но и соответственно их замыслу безукоризненно выполнены в материале. Это в подлинном смысле художественные произведения, отмеченные печатью тонкого вкуса и высокого мастерства.

Условием художественного совершенства книг подобного рода является то, что каждый художник, берясь за их оформление и иллюстрирование, выбирает такие литературные произведения, которые отвечают его творческой индивидуальности, и тем задачам, которые занимают его в тот или иной период творчества.

Матисс никогда не брался за иллюстрирование прозаических сочинений, романов и новелл, требующих от художника обстоятельного рассказа, воссоздания местного колорита, картинного решения отдельной иллюстрации. В своих работах над книгой Матисс предпочитал сотрудничество с поэтами. Среди них у него имеются свои излюбленные имена. Это поэты ясного, светлого взгляда на мир, поэты пластически осязаемых образов, воспевавшие прежде всего зримую красоту мира. Матисса привлекали авторы, которых волнение и мечты не уведут в романтическую даль, которые любовь обычно представляют себе в образе красивой женщины, весну — как цветущий сад, оживленный птичьими голосами, которые даже в минуты горестных раздумий не забывают земного мира и милых сердцу живых существ. Матисс умел остановить свой выбор на поэтах под стать своей жизнерадостной, счастливой натуре, и это помогло ему создать произведения гармоничные и цельные.

В краткой заметке по поводу своей работы над книгой художник со свойственной ему ясностью



ors, dormeuse aux longs cils, hiron-
delle. hirondelle...

Un dernier baiser, un dernier, à la bague de
ton orteil.

Je serai ton vêtement dans le silence de la nuit.

Je prendrai tes doigts endormis.

Je les poserai en rêvant sur mon cou, sous
mes aisselles...

Les doigts de ceux qu'on aime sont des gouttes
de pluie.

Minuit. Au ciel les signes errent comme des
voiles.

34



... L'angoisse qui s'amasse en frappant sur la gorge...

А. Матисс. Разворот. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944

рассказывает о том, что его занимала прежде всего задача связать свою графику со шрифтом текста, найти в чередовании черного и белого зрительную гармонию, которую он привык воплощать в своих живописных произведениях.

Текст статьи Матисса «Как я делал свои книги» воспроизводится в этом издании по книге: Матисс. Сборник статей о творчестве. М., 1958¹. В добавление к статье Матисса здесь воспроизводятся также отдельные страницы, титулы и развороты тех книг, о которых говорит автор. Это должно помочь читателю судить о том, в какой степени художнику удалось в своих работах достигнуть поставленной себе задачи¹.

В своей заметке Матисс говорит главным обра-

¹ В книге «Матисс» воспроизведена иллюстрация к «Пасифае» Монтерлана (стр. 83) под не совсем точным названием «Угнетенная женщина», а рисунок к «Цветам зла» Бодлера (стр. 81) ошибочно отнесен к сборнику стихов Ронсара.

зом о зрительном единстве созданных им книг и только вскользь упоминает о «зависимости художника от характера произведения». Между тем для советского читателя именно эта сторона представляет особенный интерес и в известном отношении служит главным критерием оценки книжных иллюстраций. Больше того, у нас иногда считают, что художник книги обязан посвятить свои главные усилия воспроизведению того, о чем идет речь в тексте того или другого литературного произведения. При таком условии иллюстрации должны графически дублировать текст и разъяснять читателю то, что он не вполне усвоил из слов писателя. Нельзя не заметить, что такая установка нередко сужает роль художника книги и приводит к чрезмерному усилению иллюстративности в изобразительном искусстве и вместе с тем к забвению других его задач.

Самый характер текста книг, созданных Матиссом, делает невозможным сведение роли художника к роли иллюстратора. Подлинно поэтический текст при всей его наглядной образности и осязае-

мой чувственности всегда дает волю творческому воображению читателя. Без языка намеков, без поэтического подтекста поэзия рискует потерять значительную долю своего очарования.

В работе над поэтической книгой Матисс широко использует право художника на творческую свободу. Это не приводит его ни к полному произволу в обращении с текстом, ни к попыткам подчинить его графике.

Поэзия слова и поэзия штриха звучат в книгах Матисса не в унисон, но сливаются в аккорд, дополняют друг друга. Поэтические намеки текста, подхваченные и развитые художником, обретают в его работе выпуклость, красочность и наглядность.

Меньше всего можно заподозрить Матисса в намерении своей графикой украсить и приукрасить книгу. Следуя классическим традициям искусства книги, Матисс прилагает все усилия к тому, чтобы книга составила органическое единство текста, шрифта, иллюстраций и орнамента. Каждый из элементов книги выполняет роль, которая ему при-

суща, все вместе они образуют синтез искусств, благодаря которому сравнительно небольшой предмет — книга, которую читатель может взять в руки, раскрывается его взору, как прекрасный мир, и он мысленно вступает в него, радостно ощущая царящую в нем ясную гармонию. Матисс хорошо понимал, что единство книги как предмета искусства создается не только самостоятельностью каждого из ее элементов, но и взаимными уступками, лаконизмом средств, готовностью многим пожертвовать для того, чтобы не нарушить согласия частей. То, что в книгах Матисса с первого взгляда может показаться бедностью, на самом деле является выражением тонкого вкуса и мудрого самоограничения. Защитник чистого открытого цвета в живописи, Матисс в своих книгах строго соблюдает целомудренную чистоту белого листа. Графический арабеск как бы позволяет угадать в ослепительной белизне бумаги потенциальную красочную силу.

Как и в своих живописных работах, Матисс и в книжных рисунках стремится сохранить

А. Матисс. Иллюстрация. С. Малларме «Стихи». 1932

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadabore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire ampore*

*Sur les crédences, au salon vide : nul pyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe.*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor*

..8



впечатление непосредственной силы и живости штриха.

Неискушенный зритель может заподозрить в этом небрежность и торопливость художника и упрекнуть его за то, что он не давал себе труда тщательно отделять и выписывать каждый рисунок. Обманчивое, ложное заключение! Каждому рисунку Матисса предшествовали долгие размышления, взвешивание каждой мельчайшей детали, упорные, настойчивые поиски. Бесконечные упражнения руки. Матисс начинает нередко с подробного обстоятельного рисунка и, только отбрасывая частности, выделяя главное и обобщая форму, приводит к впечатлению, будто все создано мимолетно и легко. К книжным иллюстрациям Матисса в высшей степени подходит известное определение рисунка как искусства опускать излишние подробности.

Само собой разумеется, что для того, чтобы оценить искусство книги Матисса, нужно держать в руках и перелистывать самые его создания. В них все рассчитано, взвешено и найдено — и масштаб, и формат, и последовательность изображений, и характер бумаги, и техника печати, и приемы штриховки, то есть множество особенностей, которые при воспроизведении книги в книге неизбежно теряются. Вынужденные уменьшенно воспроизводить графику Матисса, мы в настоящем издании стремились к тому, чтобы хотя бы отдельными разворотами дать представление о соотношении между рисунками и примыкающим к ним текстом.

Одна из наиболее ранних работ Матисса 1932 года — книга стихов Стефана Маллармэ, выдающегося представителя поэзии символизма. Рисунки Матисса в этой книге не всегда имеют прямое отношение к стихам, приводимым на прилегающих к ним страницам. Но своей изысканной отточенностью они соответствуют характеру поэзии Маллармэ. В рисунке женской головы с потоком ниспадающих кудрей волнистые контуры словно процарапаны острой иглой. По признанию самого художника, он стремился приблизить рисунки с их закругленными контурами к очертаниям курсива. В остальном выполнение этих рисунков несколько холодно и сухо.

Иные задачи стояли перед художником при создании серии рисунков к «Улиссу» Джойса — знаменитого ирландского писателя, сыгравшего огромную роль в развитии современной литературы. Как известно, в обширном романе

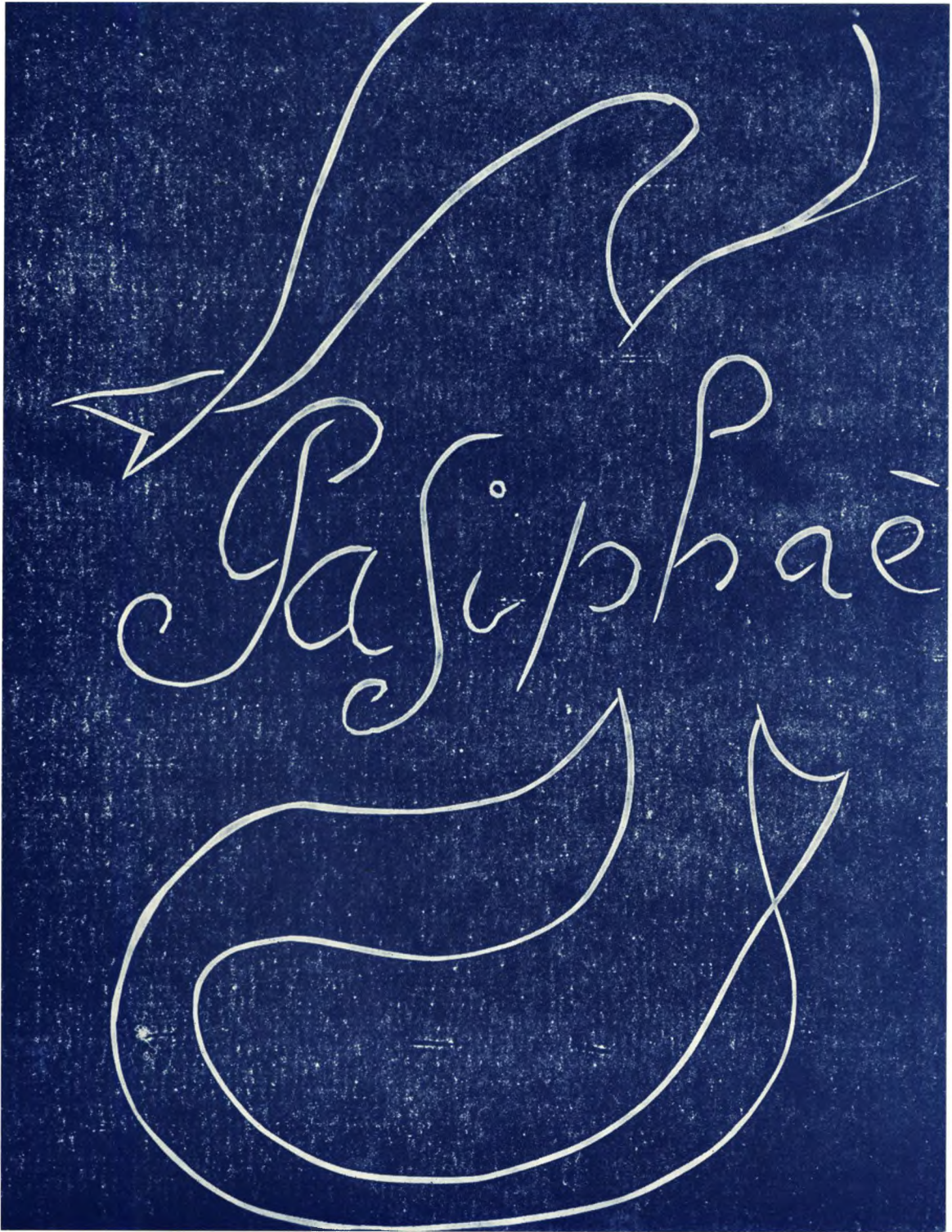
Джойса «Улисс» рассказан всего лишь один день из жизни скромного дублинского банковского служащего Леопольда Блума. Подтекстом этого обстоятельного рассказа о блужданиях по городу героя романа служит уподобление его Одиссею Гомера (по-латински Улиссу). Матисс взял за основу своей серии рисунков приключения гомеровского героя. Но их нельзя назвать в собственном смысле иллюстрациями к Гомеру. Это всего лишь бегло намеченные классические мотивы, которые должны намекать на внутренний смысл романа Джойса.

В рисунке «Улисс и Полифем» в тесных рамках листа, как в квадрате метопы, расположена сцена борьбы; маленькая но энергичная фигурка героя царит над огромным поверженным великаном. Штрих не такой закругленно-отточенный, как в иллюстрациях к Маллармэ, более угловатый и разорванный. Легко положенные тени дают намек на светотень.

Известный современный французский писатель Анри де Монтерлан в одной из своих драм воссоздает историю любви женщины Пасифай к белому быку, от которого у нее родился легендарный герой, владыка Крита — Минотавр. Мотивы древнего мифа служат французскому писателю поводом углубиться в темный мир переживаний современного человека. В серии выполненных на линолеуме гравюр Матисса сцены, рисующие душевные состояния тоскующей женщины, чередуются с поэтическими образами античных мифов. Матисс не ограничивается воспроизведением легенд о полудядах-полуживотных. В самой художественной ткани его рисунков как бы угадывается зернышко той правды, которую заключает в себе фантастика древних мифов.

Обложка с названием книги должна перенести читателя в обстановку, где происходит действие. В размашисто написанном названии завитки его букв как бы рифмуются с извилистыми очертаниями играющих в воде дельфинов. Кружочек над латинской буквой «и» смотрит на нас, как рыбий глаз. Голубая обложка превращается в голубые воды Эгейского моря.

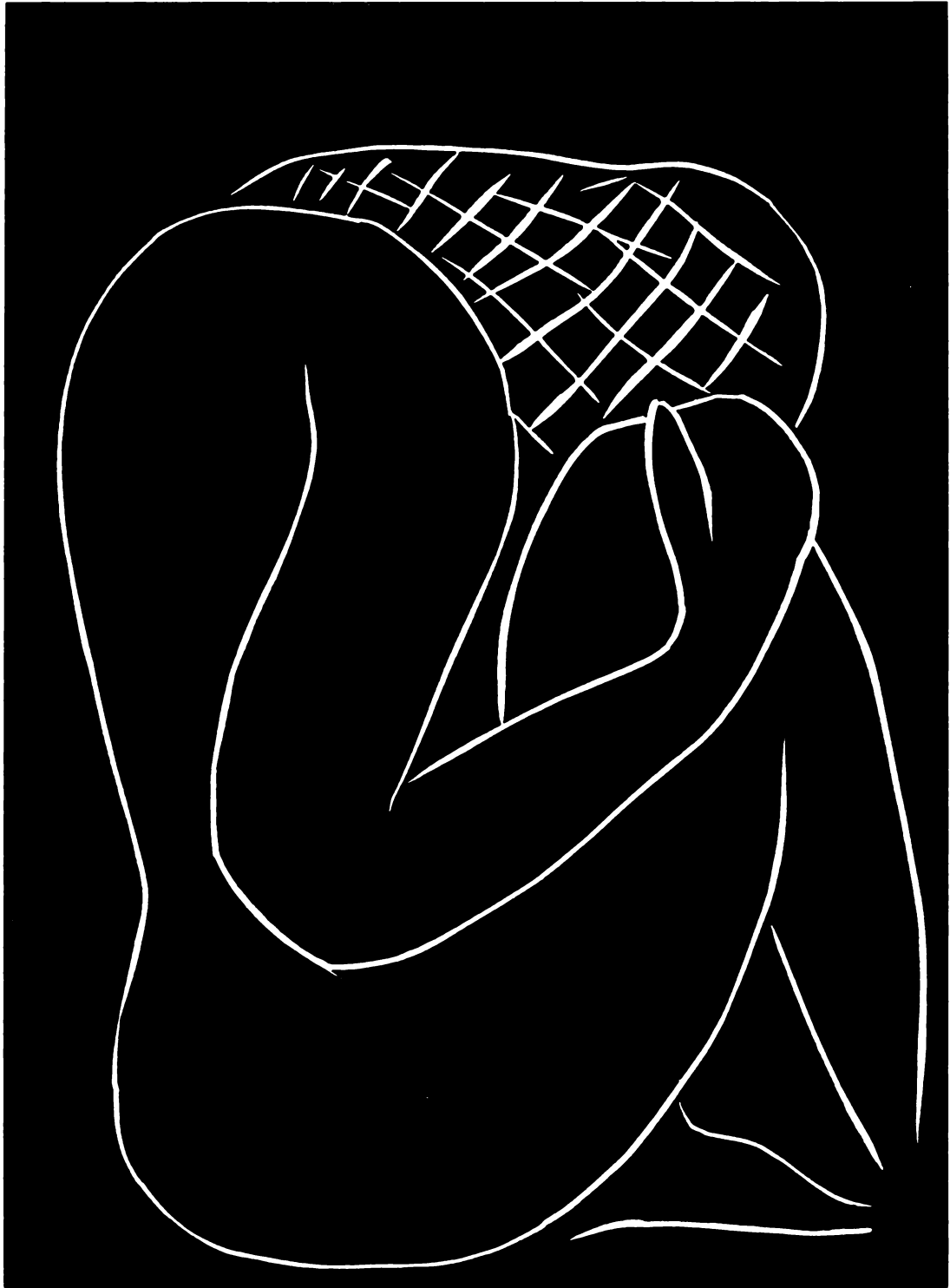
Среди рисунков Матисса в этой книге обращает на себя внимание изображение погруженной в грустные думы Пасифай (подпись под ней служат ее слова: «Сумерки моей души, вам я отдаюсь»). Очертания сидящей фигуры как бы рождаются из черного фона. В другом рисунке миловидное женское личико увенчано изящными рогами



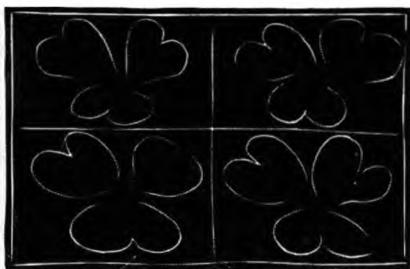
А. Матисс. Обложка. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944



А. Матисс. Иллюстрация. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944



А. Матисс. Иллюстрация. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944



VISAGES



A. Матисс. Обложка и концовка.
П. Реверди «Образы». 1946

Source de la pensée
Qui craque sous la pierre
Source de souvenirs
Du jour au lendemain
Source glacée
Des soirs où je me désaltère
Source d'oubli
Du sommeil incertain
Source de la passion
De l'amour à la haine
Source de destinée
Confuse dans ma main
Source tarie des flots de la matière
Source de regards morts
Après tant de lumière
Et quand l'onglée vous brûle à la pointe du cœur



увенчивает тонкую, сильно вытянутую шею – миф о слиянии человеческого и животного приобретает наглядную убедительность. В выполненных на линолеуме гравюрах Матисса сочный контур передает не только очертания предметов, но и их объем, вместе с тем он светится во мраке черного листа. Белые штрихи на черном фоне уравновешивают жирный шрифт текста на фоне белой бумаги.

В поэме современного французского поэта-сюрреалиста Пьера Реверди «Образы» мотивы реального мира чередуются с грезами, поэт сквозь видимую оболочку вещей стремится проникнуть в их суть. Его внутренний мир полон темной тревоги, предметы похожи в нем на обломки кораблекрушения. Стихи Реверди дали повод Матиссу нарисовать серию миловидно-задумчивых женских лиц, некоторые из них склоняются на руку, другие устремляют взгляд на зрителя. Эти словно выполненные четвертой рукой карандашные наброски должны быть признаны самыми интимными образами во всем творчестве Матисса.

При создании этой книги Матисс оставил нетронутыми большие плоскости листов, в ней особенно много воздуха и простора. На титульном листе широко обрисованные очертания цветов выступают на черном фоне четко ограниченных прямоугольников. Название книги написано темно-красными буквами. Вся гамма сдержанная, напряженная. Две звездочки приветливо мерцают на маленькой черной концовке как образ надежды тоскующей души.

Больше характерности и остроты и меньше интимности в женских головках Матисса на страницах прославленных «Цветов зла» Шарля Бодлера. Бодлер всегда привлекал Матисса. В одном из своих рисунков он предельно лаконичными тонкими штрихами передал страдальческое лицо поэта с его пронизательным взглядом и скорбно сжатыми тонкими губами.

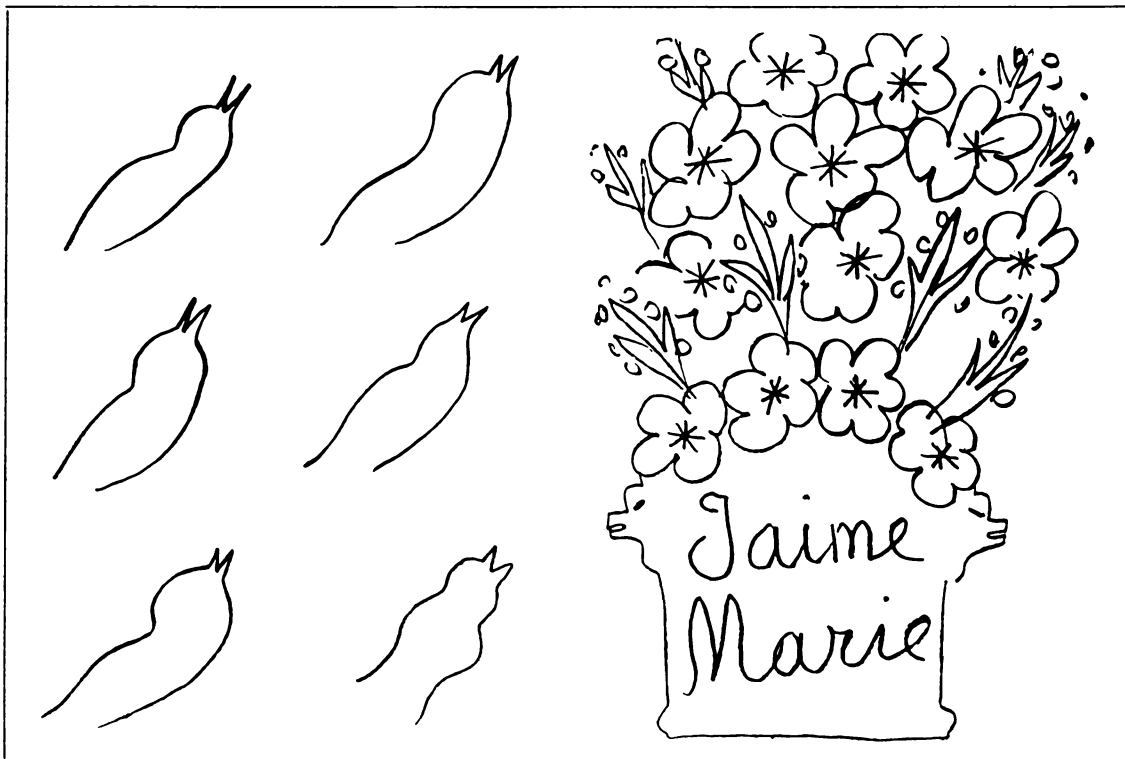
В рисунках к «Цветам зла» Матисс ограничился характерными личиками женщин Бодлера, о которых поэт говорит то страстно и влюбленно, то с гневом и презрением. Рядом со стихотворением, в котором поэт именует свою возлюбленную нечистой, жестокой, повелительной, слепой, глухой и кровожадной, выступает абрис скуластого лица креолки с узкими глазами-щелками, широким, чуть вздернутым носом и чувственными мясистыми губами. Рисунок связан со страницей текста тем, что росчерки его повторяются в очертаниях буквы. В остальном четкий шрифт набора противо-



А. Матисс. Иллюстрация. П. Реврди «Образы». 1946



А. Матисс. Портрет Ш. Бодлера, 1930—1932

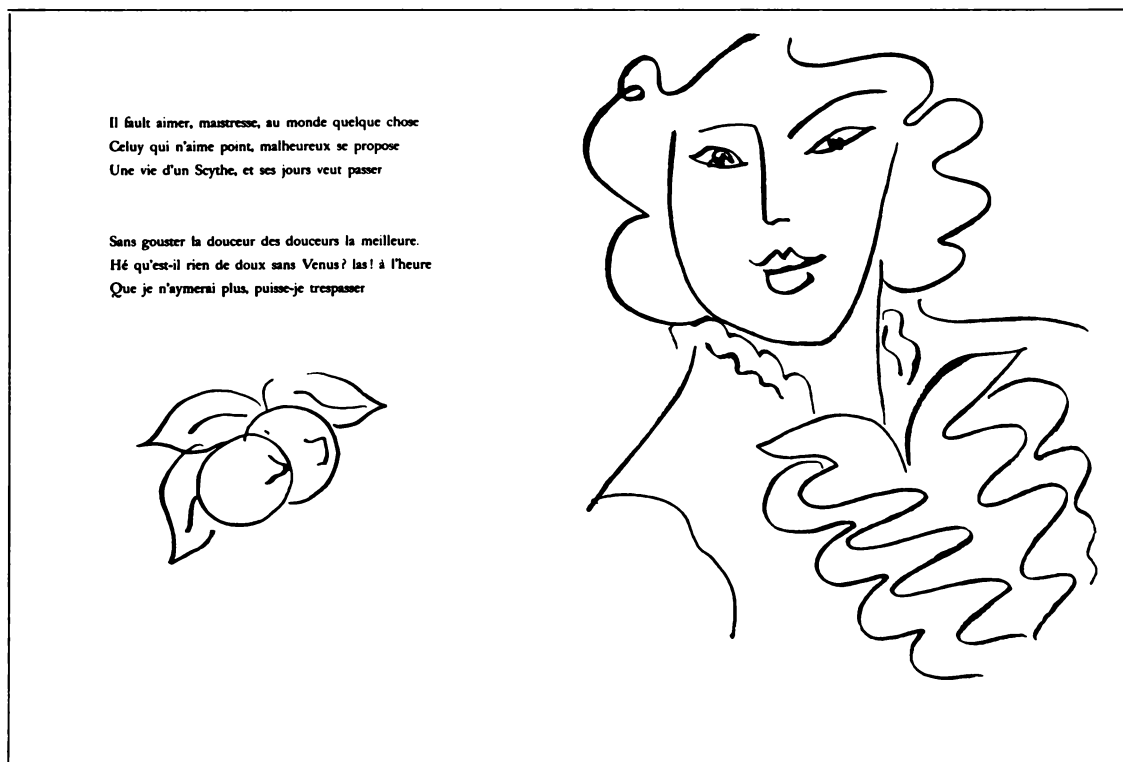


А. Матисс. Разворотная иллюстрация. П. Ронсар «Стихи о любви». 1948

поставлен широкому, чуть расплывчатому контуру рисунков. В аннотации к этому изданию Луи Арагон отмечает, как настойчиво художник добивался при печатании книги мягкости штриха, которая казалась ему здесь совершенно необходимой.

Две последние книги, созданные Матиссом незадолго до смерти, посвящены поэтам, которые по своему духу были особенно близки художнику: Пьеру Ронсару и Шарлю Орлеанскому. Первый из них — один из величайших поэтических гениев Франции, тонкий знаток античности, глубоко-мысленный, но вместе с тем непосредственный, как ребенок, отзывчивый ко всему живому, виртуозный мастер стиха. Второй автор, в сущности, не поэт, а высокопоставленное лицо, которое в часы вынужденного досуга коротало время за писанием стихов — изящных, порой нежных, всегда отмеченных печатью милого простодушия.

Что касается стихов Шарля Орлеанского (1950), то Матисс на этот раз (единственный раз в своей жизни) поставил своей задачей современными художественными средствами воссоздать ощущение старинной, богато орнаментированной книги. Вытянутый формат книги, а также большой ее масштаб придают этому сборнику стихов несколько архаический характер. Художник написал весь текст своей рукой и постарался связать затейливый узор своего почерка с кудрявым контуром рисунков и повторяющихся, как орнаментальный лейтмотив всей книги, французских лилий. Своеобразие этой книги Матисса заключается в том, что на этот раз он не устоял перед соблазном обогатить ее убранство подвеченным контуром. Большинство орнаментов нарисовано цветным карандашом и очень точно воспроизведено в книге литографским способом. На фронтиспise характерный



A. Матисс. Иллюстрация. П. Ронсар «Стихи о любви». 1948

горбоносый профиль автора стихов очерчен красно-коричневым контуром, тогда как на прилегающем к нему титульном листе красные надписи заглавия заключены в голубую рамку, выполненную такой же волнистой чертой, что и кудри герцога. Весь первый разворот праздничен и наряден. Цветные контуры различных, тонко подобранных оттенков отливают полутонами и мерцают, как золотистые и серебряные нити старинной парчи.

На одной из последних страниц в качестве иллюстрации к стиху, в котором автор оплакивает смерть возлюбленной, представлена сама эта принцесса. На развороте рядом с бледно расцветченными французскими лилиями мы видим больное лицо умершей. Слегка намечены ее голубые глаза, охряным контуром обрисован овал лица, чуть розоваты губы, одежда очерчена лиловыми и оранжевыми линиями. Приглушенные краски оттеняют печаль, которой отдается поэт, оплакивая свою

даму сердца, которая была ему в жизни опорой, его отрадой и богатством, как он горестно восклицает в своих стихах.

В книге избранных стихов Ронсара (1948) неповторимый характер мастерства Матисса сказался особенно ярко и обаятельно. Рассматривая эту книгу, можно подумать, что не современный художник посвящал свои рисунки прославленному поэту Возрождения, наоборот, поэт Пляды своими строками снабдил листы графической серии нашего современника. Мы видим типичных матиссовских женщин, жизнерадостных, обаятельных, полных неги и изящества. Вот прелестная, чуть закинутая назад головка с опущенными длинными ресницами — точно это заснувшая под тенью дерева одалиска. Под рисунком стоят слова Ронсара: «Мария, просыпайтесь, моя ленивица, уже щебечет ласточка на небе и соловей нежно защелкал в терновнике!» Несколько бегло набросанных

листьев на примыкающей странице превращают белую бумагу в воздушную среду благоухающей природы. На другой странице размашистым матиссовским штрихом обрисована полуфигура женщины в модном платье с бантом, и рядом с ней, на прилегающей странице, на ветке дерева, под листьями, стыдливо прячутся два зреющих лимона, замеченные художником на южном берегу. «Нужно в мире что-то любить, моя госпожа. Кому любовь чужда, влачит существование скифа и дни его проходят без того, чтоб он вкусил сладчайшую из сладостей...».

На одном из разворотов книги упоение художника достигает высшей степени. Он как бы вступает в состязание с самим поэтом. Всю страницу занимает огромный букет пышных цветов, который в знак любви к Марии он благоговейно ей подносит. А рядом с ним нагретый весенним солнцем воздух оглашают соловьи. Певцы любви

сливают свои голоса с голосом поэта. Самозабвенно отдаваясь песне, они ничего не замечают вокруг себя. (В рисунке они безглазые, но с непомерно большими, широко раскрытыми клювами). Все они обращены к той, которой предназначено и пышное подношение художника.

В рисунке Матисса при всем его лаконизме все обладает редкой наглядностью. Нам доставляет особенную отраду, что по несложным, словно предназначенным для детской книжки очертаниям рисунка можно догадаться о том, что такое тонкое и возвышенное чувство любви. Черный штрих художника как бы воссоздает впечатление известной по картинам Матисса жизне-радостной красочности.

Вместе с тем разворот этот нельзя назвать простой иллюстрацией к тексту. Рисунки Матисса приобретают характер письменных знаков. Соловьи выстроены в три ряда, как строчки текста, цветы бу-

А. Матисс. Иллюстрация. П. Ронсар «Стихи о любви». 1948

Tesmoin est Helene qui suivit
D'un franc vouloir celui qui la ravit.
Je veux user d'une douce main forte.
Ha vous tombez : vous faites ja la morte
Sus, endurez ce doux je ne sçay quoy :
Sans vous baiser vous moqueriez de moy
En vostre lit quand vous seriez seulette
Or sus, c'est fait, ma gentille doucette :
Recommençon à fin que noz beaux ans
Soient reschaufez de combas si plaisans



MARIE, levez-vous, ma jeune paresseuse,
Ja la gaye Alouette au ciel a fredonné,
Et ja le Rossignol doucement jargoné
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

кета обращены к нам лицевой стороной и также располагаются в несколько ярусов, горшок выглядит, как плоская дощечка для надписи, а в надписи слова: «Я люблю» — сливаются в одно слово из пяти букв, соответствующее имени Марии. Цветы, листья, ваза, буквы и даже грузные тельца заливающих соловьев как бы превращаются в элемен-

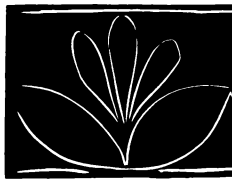
ты орнамента, в котором ритмическая повторность воспринимается, как дыхание природы, утверждается, как извечный закон органической жизни.

Графика Матисса служит не в качестве затейливого узора, положенного на поверхность книжных страниц. В сущности, она создает книгу как произведение искусства.

Книги с иллюстрациями Матисса:

Pierre Reverdy. Les jockeys camouflés. Paris, 1918; Stéphane Mallarmé. Poésies. Lausanne, 1932; James Joyce. Ulysses. New York, 1935; Tristan Tzara. Midis gagnés. Paris, 1939; Henri Matisse. Thèmes et variations. Paris, 1943 (Альбом со 150 репродукциями рисунков А. Матисса); Henri de Montherlant. Pasiphaé. Chant de Minos (Le Crétois). Paris, 1944; Tristan Tzara. Le signe

de vie. Paris, 1946; Pierre Reverdy. Visages. Paris, 1946; Marianna Alcaforado Lettres de la religieuse portugaise. Paris, 1946; Charles Baudelaire. Les fleurs du mal. Paris, 1947; André Rouveyre. Repli. Paris, 1947; Henri Matisse. Jazz. Paris, 1947; Pierre de Ronsard. Florilège des amours. Genève, 1948; Charles d'Orléans Poèmes. Paris, 1950.



КАК Я ДЕЛАЛ СВОИ КНИГИ

Сначала о моей первой книге — стихотворениях Малларме. Литографии в ней выглядят почти столь же белым, как и до печати. Рисунок заполняет всю страницу, не оставляя полей, и это делает лист еще светлее, потому что рисунок не концентрируется ближе к середине, как обычно, а располагается по всему листу.

Правым страницам с рисунками противостоят слева страницы текста (курсива). Задача состояла здесь в том, чтобы уравновесить между собой обе страницы — белую с рисунком и относительно черную с текстом. Я добился этого, проводя мои линии так, чтобы белая страница привлекла внимание читателя не меньше, чем самый текст.

Я сравниваю эти две страницы с двумя предметами из реквизита жонглера. Представим себе его белый и черный шары — аналогично моим двум страницам, светлой и темной, — столь разные и в то же время связанные друг с другом. Несмотря на различие обоих шаров, искусство жонглера превращает их в глазах зрителей в гармоническое целое.

Моя вторая книга — «Пасифая» Монтерлана. Гравюры на линолеуме. Простой белый штрих на совершенно черном фоне. Штрих простой, не прерывистый. Здесь передо мною стояла та же проблема, что и в книге Малларме, и только элементы поменялись местами. Как уравновесить черную страницу рисунка с относительно белой страницей шрифта? С одной стороны — определенной манерой рисунка, с другой — сближая соответствующие страницы текста и рисунков так, чтобы они образовали одно целое. Широкие поля, охватывающие обе страницы вместе, полностью объединяют их.

В этот момент творчества я вдруг остро ощутил мрачный характер черно-белой расцветки. Правда, книги в большинстве случаев именно таковы. Но в данном случае

Из «Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris». Genève, 1946. Печатается по кн.: Матисс. Сборник статей о творчестве. М., 1958 (Перевод И. Глозмана).

почти черная страница показалась мне слишком мрачной. Тут мне пришли на ум красные заглавные буквы. Попытка ввести их потребовала от меня довольно много труда, так как я начал с чересчур фантастических букв и лишь постепенно добрался до более строгого классического типа букв, гармонизировавших с уже данными элементами — типографской печатью и гравюрой на линолеуме.

Итак: черный, белый, красный — как будто бы недурно . . .

Теперь об обложке. Мне захотелось дать синий цвет, синий — в его первоначальной свежести, синий холст с белыми линиями на нем. Обложка должна была быть вставлена в картонную папку, поэтому я решил сохранить ее характер «бумажной обложки». Не уменьшая интенсивности цвета, я осветлил синий цвет путем нанесения раstra при печати с линолеума. Без моего ведома была сделана попытка настолько пропитать бумагу краской, чтобы она производила впечатление кожи. Узнав об этом предложении, я тотчас же отверг его, так как оно шло вразрез с моим намерением сохранить характер бумажной обложки. Эта книга ввиду многих трудностей ее построения стоила мне десяти месяцев напряженной ежедневной, а часто и ночной работы.

Мои остальные книги: «Образы» (P. Reverdy «Visages». — *Прим. ред.*), стихотворения Ронсара, «Португальские письма» и другие, вышедшие из печати и еще находящиеся в печати, — все они, хотя и выглядят по-разному, сделаны по тем же принципам:

1. Зависимость от характера произведения.

2. Композиция, обусловленная заданными элементами, так же как и целями декоративности: черная, белая или другого цвета; род гравюры, характер печати.

Эти элементы определяются в процессе работы, в поисках необходимой для данной книги гармонии. Они никогда не устанавливаются до начала работы, так что можно действовать свободно, руководствуясь своим вдохновением и исходя из практики.

Я не вижу никакого различия между созданием книги и созданием картины; переходя все время от простого к сложному, я всегда готов опять вернуться к простому. Работая сначала с двумя элементами, я, если нужно, добавляю третий, объединяя таким образом два первоначальных элемента и обогащая их — «музыкальную», я бы сказал, — гармонию.

Описывая здесь свой метод работы, я не собираюсь тем самым утверждать, будто не может быть также и других методов. Однако мой метод, естественно, сложился именно так.

Мне хочется сказать еще пару слов относительно гравюры на линолеуме. Не следует прибегать к линолеуму из целей экономии, чтобы заменить дерево. Линолеум придает эстампу свой особый характер, резко отличный от гравюры на дереве, и ради него именно и следует выбирать этот вид гравюры. Мне уже давно приходило в голову, что это орудие, такое простое, можно тем не менее сравнить со скрипкой и смычком: поверхность, штихель — четыре натянутые струны и волос смычка.

Штихель, как и смычок, находится в непосредственном контакте с чувствительностью гравера: малейшее отвлечение при проведении линии произвольно повлечет за собой легкий нажим пальцев на инструмент и испортит штрих. Точно так же достаточно легкого нажима пальцев на смычок, чтобы изменить характер тона.

Гравюра на линолеуме — настоящее орудие для иллюстратора.

Я забыл еще один ценный совет: беритесь за свою работу опять и опять, раз двадцать, но делайте ее каждый раз сначала, пока вы не будете удовлетворены полностью.



АМЕТКИ
О КНИГАХ

З А М Е Т К И О К Н И Г А Х

В. Костин

НОВЫЕ РАБОТЫ Н. В. КУЗЬМИНА

Ю. Халаминский

ИЛЛЮСТРАЦИИ Е. СИДОРКИНА

Б. Сурис

«ЗАКОЛДОВАННЫЙ ПОРТНОЙ»:
ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ И КАПЛАН

Е. Левитин

ГРАВЮРЫ В. ФАВОРСКОГО
К «МАЛЕНЬКИМ ТРАГЕДИЯМ» ПУШКИНА

В. Улоза

ДЕТСКИЕ КНИГИ А. МАКУНАЙТЕ

М. Герман

КНИГИ С ГРАВЮРАМИ Е. БУРГУНКЕРА

В. Быкова

ОБ ОФОРМЛЕНИИ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИХ
ИЗДАНИЙ

НОВЫЕ РАБОТЫ Н. В. КУЗЬМИНА

В последнее время особой популярностью стали пользоваться книги, иллюстрированные мастером книжной графики Н. Кузьминым, встретившим в 1960 году свое семидесятилетие в полном расцвете творческих сил.

В 1958—1960 годах Н. Кузьмин иллюстрировал и оформил «Графа Нулина» А. Пушкина (Гослитиздат, 1959), «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя (Гослитиздат, 1960), сделал рисунки к «Оскудению» С. Терпигорева (Гослитиздат, 1958) и к «Китай-городу» П. Боборыкина («Московский рабочий», 1960). Кроме этих работ художник несколько обновил для нового издания отдельные рисунки к «Левше» Н. Лескова, оформил для книжной выставки в Лейпциге разворот к пушкинскому стихотворению «К Чаадаеву».

Чем же объяснить возросший интерес к произведениям этого мастера именно в последние годы? Ведь его творчество известно уже более сорока лет, и еще в 1932 году был издан «Евгений Онегин» А. С. Пушкина с иллюстрациями Кузьмина, выполненными в духе рисунков самого Пушкина, которые привлекли внимание широкой общественности и породили горячие споры. Эти иллюстрации были девять раз переизданы в других странах, причем в некоторых изданиях полностью сохранены не только рисунки, но и верстка книги.

Существует много оснований для того, чтобы заново оценить творчество Н. Кузьмина, и одно из них — несомненный рост художника, плодотворное развитие лучших сторон его дарования и метода,

особенно ярко сказавшиеся именно в последних работах.

Действительно, сравнивая рисунки к «Графу Нулину» и «Запискам сумасшедшего» — наиболее удачные и зрелые работы последнего времени — с лучшими иллюстрациями Кузьмина прежних лет — к «Евгению Онегину» и «Маскараду», нетрудно обнаружить, что в новых его работах рисунок приобрел реалистическую полноту и выразительность. При легкости и свободе линии, всегда свойственных художнику, прежняя недосказанность уступила место более полной и ясной трактовке формы.

Но не только совершеннее и правдивее стал язык и форма произведений — более глубокими и полнокровными стали сами создаваемые художником образы. При первом взгляде, например, на рисунки к «Графу Нулину» представляется облик и легкомысленного графа, и миловидной кокетливой Наталии Павловны, и ее мужа, глуповатого помещика, целиком занятого охотой. Лица, одежда, жесты, обстановка изображены настолько выразительно, что мы легко познаем через них сущность и характер персонажей.

Именно характерность стала отличительной чертой новых иллюстраций Кузьмина. Четко проявилось это новое для творчества художника качество в его трактовке персонажей «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Особенно удачен образ Софи, которую художник изобразил такой, какой видел ее в своем воображении бедный, тронувшийся чиновник — с большими, не мигающими, как у куклы, глазами, с сахарными полными губками, с бантом в завитых волосах, в белом пышном платье. Величествен в представлении Поприщина директор, который никогда не скажет лишнего слова и важность которого так и сияет на его лице и во взоре. На рисунках директор — это сановник в роскошном халате или во фраке с орденом на шее и с неизменной сигарой в руках.

Характер рисунков меняется, когда Кузьмин переходит к изображению мелких чиновников, санитаров, больных и, наконец, самого Поприщина. Он особенно выразителен: болезненно-патологический элемент в образе, созданном Гоголем, не играет у Кузьмина той большой роли, какую придавали ему в предреволюционное время.

«Надо было заново внимательно прочитать «Записки сумасшедшего», — рассказывал Кузьмин, — чтобы освободиться от этого гипноза актерских образов, которые в десятках разных фотографий



Н. В. Кузьмин. Иллюстрация.
С. Терпигорев (С. Атава) «Оскудение», т. 1.
М., Гослитиздат, 1958

с поз и гримас Андреева-Бурлака были известны с детства. Тогда вместо патологически рычащего декламатора предстал настоящий гоголевский Поприщин, несчастный чиновник, из той же компании «бедных людей», что и Акакий Акакиевич Башмачкин и Макар Девушкин.

В иллюстрациях Кузьмина мы действительно видим униженного человека, всю жизнь выполнявшего при своем начальнике роль слуги. Художник нарисовал его неуклюже-уродливым, в одежде, висящей мешком, то врывающимся в изящную спальню Софи во время ее туалета, то валяющимся одетым на кровати и погруженным в мечты с Софи, то объявляющим прислуге Мавре и чиновникам, что он — испанский король.

Рисунки, изображающие Поприщина в больнице, полны скорби и человеческой боли. Страдания бедного умиленного чиновника, не понимающего, за что его мучают, раскрыты с большой убедительностью.

Последний в книге рисунок полон драматического содержания: вокруг устало кричащего от боли человека мелькают картины России, с ее

лесами, деревьями, верстовыми столбами на дорогах, с луной и звездочкой на небе, с окошком в родном доме, в котором виднеется печальное лицо любимой матушки.

Ясно выражен характер персонажей и в рисунках к двум томам «Оскудения» С. Терпигорева. По существу, в них Кузьмин впервые в своем творчестве приходит к острой сатире, заменившей тонкую иронию, свойственную многим его прежним произведениям. В иллюстрациях к «Оскудению» дана злая сатира на представителей оскудевшего дворянства и на новых хозяев пореформенной России — купцов и кулаков.

В произведениях Кузьмина счастливо соединились искусство иллюстратора и мастерство оформителя книги. Обращаясь к общему оформлению его книг, мы обнаруживаем прежде всего графическую цельность иллюстраций и их пластическую связь со шрифтом, обложкой, заставками. Художник решает иллюстрации так, что они не воспринимаются как отдельные картинки, искусственно включенные в книгу, — он находит средства слить изображение с листом книги. Почти всегда Кузьмин избегает рамки, поэтому границы даже страничных рисунков у него неопределенны или лишь иногда намечены очень слабым дополнительным цветом (плашкой). Так, например, решены рисунки к «Графу Нулину». Однако и здесь, и особенно в иллюстрациях к «Запискам сумасшедшего», само изображение никогда не обрамляется, благодаря чему рисунок свободно держится на белой плоскости листа.

Художник избегает в рисунках слишком резких графических контрастов, даже при выражении драматических образов, как, например, в последнем рисунке к «Запискам сумасшедшего». Можно сказать, что цветовая амплитуда в его работах ограничена, но в этом умышленном самоограничении — тонкое понимание целостного организма книги. Не только иллюстрации, но каждый элемент книги, оформленной Кузьминым, пронизан этим чувством художественного единства.

На желтом фоне суперобложки «Записок сумасшедшего» художник изобразил Софи и ее жену, собачек, императора и королеву испанскую. Все эти эфемерные образы даны такими, какими они представляются помраченному сознанию Поприщина.

Хаотичные, нервные линии на форзаце еще более усиливают ощущение тревоги и какой-то бессмыслицы.



О чем он думает, не знаю:
Но вот его позвали к чаю.
Что делать? Граф, предостерег
Исковый суд и тайный гнев,
Идет.

Прокляница младая,
Насмешливый потуля взор

34

И губки алые кусая,
Заводит скромно разговор
О том, о сем. Сперва смущенный,
Но постепенно ободренный,
С улыбкой отвечает ей.
Получаса не проходило,
Уж он и шутит очень мило
И чуть ли слова не влюблен.
Вдруг шум в передней. Входят. Кто же?
«Наташа, здравствуй!»

— Ах, мой боже!
Граф, вот мой муж. Душа моя,
Граф Нулин.—

«Рад сердечно я.

Какая скверная погода!
У кузницы я видел ваш
Совершенно готовый экипаж.
Наташа! там у огорода
Мы затравили русака...
Эй, водки! Граф, прошу ответить:
Прислали вам издалека.
Вы с нами будете обедать!»
— Не знаю, право, я спешу.—
«И, полно, граф, я вас прошу.

35

35



Н. В. Кузьмин. Суперобложка и иллюстрации.
А. Пушкин «Граф Нулин». М., Гослитиздат. 1959





Н. В. Кузьмин. Суперобложка

В титуле, а затем в фронтиспise, которые обычно в книге выполняют роль увертюры, Н. Кузьмин раскрывает в самой общей форме и сюжет и художественную идею литературного произведения.

В фронтиспise художник углубляет образ Поприщина, показывая его человеком несчастным и душевно потрясенным. Затем идут рисунки в тексте, которые, чередуясь со страничными иллюстрациями, следуют литературному содержанию книги, изображают события, действующих лиц, переживания героя.

Иначе подошел Кузьмин к иллюстрированию и оформлению «Графа Нулина» А. С. Пушкина. Эту небольшую поэму художник стремился оформить так, чтобы книга напоминала современное Пушкину издание.

Фон суперобложки имитирует широко распространенный во времена Пушкина узор фэрзацной бумаги. Строгий шрифт заглавия и черная плашка с изящной белой рамкой соответствуют характеру оформления русской книги начала XIX века. Размещение текста и рисунков на страницах также отвечает этому замыслу. Но, создавая иллюзию старой книги, художник вполне современен в самом характере графического изображения.

Нервная и изысканная линия Кузьмина возникла на основе дальнейшего развития графического языка, с одной стороны, импрессионистов, с другой — художников «Мира искусства», которые были особенно близки Кузьмину в период его творческого формирования. Усвоив высокую культуру и принципы книжной графики мирискусников, он преодолел бердслеевскую сухость и условность линии, свойственную мастерам «Аполлона», и почувствовал необходимость более экспрессивной формы.

Иллюстрации Кузьмина, как и все элементы оформления его книг, насыщены образным содержанием, связанным с литературным текстом, и в то же время они всегда декоративны и служат задаче украшения книги.

Поскольку эти две наиболее существенные стороны книжной графики органически соединены единым художественным замыслом и творческой личностью мастера, мы воспринимаем книги, оформленные и иллюстрированные им, как целостное, гармоничное произведение.

На этой основе, собственно, и строится наша эстетика книжной графики, развивается культура советской книги.

В. Костин



Н. В. Кузьмин. Иллюстрации.
Н. Гоголь «Записки сумасшедшего». М.,
Гослитиздат, 1960



ИЛЛЮСТРАЦИИ

Е. СИДОРКИНА

Изобразительное искусство Казахстана еще очень молодо. Как и в других республиках Средней Азии, в Казахстане в первую очередь получила развитие живопись. Графика же долгие годы была одним из самых отстающих видов изобразительного искусства. Только в последние шесть-семь лет положение резко изменилось, когда из московских и ленинградских институтов, получив высшее специальное образование, вернулись в родные края или впервые приехали в Казахстан молодые художники. Это графики Сахи Романов, А. Дячкин и Е. Сидоркин — поколение художников, которое сформировалось и выросло в послевоенные годы, и, пожалуй, их творчество определяет большинство сегодняшних достижений изобразительного искусства республики.

Евгений Матвеевич Сидоркин работает в Казахстане всего несколько лет, но за это время он создал несколько серий иллюстраций к произведениям казахской литературы. Широкое использование традиций русской и особенно советской графики в соединении с глубоким проникновением в сущность национального характера своих героев, их быта, окружающей природы создало своеобразный художественный сплав, принесший успех и признание произведениям художника.

Сидоркин учился в Казанском художественном училище, в Рижской Академии искусств, а затем в Ленинградском художественном институте имени И. Е. Репина, который окончил в 1957 году. Еще

будучи студентом, он начал сотрудничать в издательствах Казани и Риги, делал рисунки для газет и журналов. Это давало навык издательской работы, приучало учитывать возможности полиграфии.

За время учебы Сидоркин проиллюстрировал «Басни» Крылова, «Недоросля» Фонвизина, «Сказки» Андерсена, «Кавказского пленника» Л. Толстого, «Татарские сказки», «Антологию татарской поэзии», рассказы Чехова, стихи Некрасова. Одно только поименование этих произведений свидетельствует о работоспособности молодого художника и разнообразии его интересов. Конечно, в подборе литературы было много случайного, но постепенно рядом удач все определеннее очерчивался круг любимых тем Сидоркина.

Наделенному незаурядной наблюдательностью и чувством юмора художнику хорошо удаются сатирические персонажи: он умеет подметить смешное в окружающем, в людях, в манере их поведения. Рисунки Сидоркина сильны не комедийной ситуацией, а сатирической характеристикой образов. В этом отношении примечательна его дипломная работа над книгой басен Сергея Михалкова, выполненная в 1957 году (издательство «Ленинградский художник») и принесшая молодому художнику известность.

На обложке кроме названия и фамилии автора — разворотная композиция — своего рода парад сатирических персонажей басен. Начинается книга дружеским шаржем на писателя, прицеливающегося из самопишущей ручки, как из ружья.

Каждая басня открывается заголовком с небольшим сюжетным рисунком, в котором художник стремится раскрыть основное содержание повествования. Кроме этого, басня имеет композиционно разработанную заставку, большую полосную иллюстрацию и изобразительную концовку, по своему характеру близкую рисунку на шмуцтитуле.

Пожалуй, Сидоркину более удалось те иллюстрации, где много деталей и второстепенных, но характерных персонажей. В «Баснях» Сидоркин проявил себя мастером детали, характерной подробности. Острый глаз и природная насмешливость помогли художнику в этой его первой крупной работе и закрепили за ним репутацию художника-сатирика. И тем неожиданней и удивительней было выступление Сидоркина в совершенно ином, противоположном прежнему, героическом жанре, в цикле иллюстраций к «Казахскому эпосу».



Е. М. Сидоркин. Разворотная иллюстрация к «Казакскому эпосу». Алма-Ата, Гослитиздат Казахской ССР, 1958

Иллюстрации к «Казакскому эпосу» Сидоркин сделал уже в Алма-Ате, куда он приехал после окончания Ленинградского художественного института. В эти дни художники республики готовились к Декаде искусства и литературы в Москве, и молодому графику поручили работать над этой серьезной книгой, которая была издана с его иллюстрациями в 1958 году Казакским государственным издательством художественной литературы.

Художник сделал всю серию иллюстраций в напряженный, очень короткий срок — три месяца. Он так рассказывает об этой работе: «В иллюстрациях к „Эпосу“ старался передать праздничное, приподнятое состояние, какое должны были испытывать слушатели этих легенд (ведь приезд певца в аул всегда был праздником...). В цвете ориентировался на народные вышивки — аппликации, кошмы и т. д. — отсюда плоскостность, крупные формы, лаконизм. Кроме того, элемент монументальности, наверное, необходим в эпосе»¹. Конечно, монументальность не только необходима при иллюстрировании эпоса, но является принципиальной основой подобных работ. В произведениях эпического плана, отражающих стремления и чаяния народа, многие, часто гиперболизированные подвиги приписываются одному герою. Он становится центром всего повествования, в нем находит олицетворение патриотический дух народа.

Попытки проиллюстрировать отдельные сказки или циклы народных преданий делались в Казахстане и раньше, в сороковые годы. Например, художник К. Баранов неоднократно обращался в своем творчестве к казакскому эпосу. Однако в большинстве своем эти иллюстрации рассказывали об отдельных эпизодах повествования, воспро-

¹ Письмо Е. Сидоркина автору статьи, февраль 1961 г.



Е. М. Сидоркин. Иллюстрация к «Казахскому эпосу»

изводили обстановку событий, и сами герои порой растворялись в причудливых подробностях сказочных ситуаций. Е. Сидоркин к иллюстрированию эпоса подошел принципиально по-новому, направив основное внимание на создание портретных характеристик героев.

Героический характер казахского эпоса наложил отпечаток на всю серию иллюстраций. Уже на суперобложке изображен богатырь на вздыбленном коне, поражающий стрелой из тугого лука незримого врага. Все вызывает в нем восхищение — и могучий размах плеч, и бесстрашность его под тучей вражеских стрел, яркость и праздничность нарядных боевых одежд.

Цикл иллюстраций, так же как и циклы помещенных в книге баллад, по своему характеру резко делится на произведения, посвященные богатырям — «Кобланды-батыр», «Ер-Таргын», «Камбар батыр», «Алпамыс-батыр», и лирико-эпиче-

ские — «Козы-Корпеш и Баян-Слу», «Кыз-Жибек», «Айман и Шолпан».

Оформление каждой поэмы, как вполне самостоятельного литературного произведения, локально и состоит из развернутой на двух страницах сюжетной заставки, одной или двух полосных (иногда разворотных) иллюстраций и небольшой сюжетной концовки. Заставки и концовки выполнены в два цвета, иллюстрации многоцветны.

Сборник открывается балладой «Кобланды-батыр». Повествованию предшествует заставка, на которой изображен богатырь Кобланды, обрушивающий свой удар на смятенных врагов. Фрагмент этой заставки был использован Сидоркиным для суперобложки, только там он усложнен в цвете, и герой получил более разработанную характеристику.

Цветная иллюстрация к большому сказанию помещена на развороте. И несмотря на то, что на двух листах изображено всего три человека и рисунки даны в край, персонажам тесно, они едва помещаются на страницах — так крупны и значительны люди. Здесь два богатыря — Кобланды, его ровесник Караман и жена Кобланды — Кортка. Люди прекрасны: храбрец и смельчак Кобланды, мужественный Караман, первым восставший против врага, опечаленная разлукой с мужем, но верная своему долгу красавица Кортка. Художник выделяет и подчеркивает в характерах людей какую-нибудь одну черту, но эта черта дается сильно и убедительно. Иллюстрации красивы по цвету — это совпадает с общей приподнятой и праздничной трактовкой сюжетов и портретных образов героев.

Вторая двойная иллюстрация относится к сказанию об Алпамысе. Изображен поединок двух богатырей. Здесь значительное место занимает пейзаж. Хотя он трактован так же обобщенно, отчетливо можно почувствовать и знойное марево, поднявшееся над степью, и фиолетовые дали холмов, и густоту высоких трав, в которых тонут ноги богатырских коней.

Сидоркин стремится индивидуализировать образы героев эпоса и подчеркнуть в них самое характерное. И это ему удастся, несмотря на лаконичность и обобщенность художественного языка. Интересно сравнить иллюстрации к поэме «Ер-Таргын» и «Камбар-батыр». И в том и в другом случае даны портретные композиции. Но как различны их образы.

Уже в цветовой гамме портрета Ер-Таргына, в которой преобладают пастельные — сиреневые, палевые и серо-голубые тона, намечается образная

характеристика мужественного, но обиженного богатыря. Скорбно и его лицо с резкой и темной складкой у глаз.

Если образ Таргына в колористическом отношении трактован приглушенно, меланхолично, то образ богатыря Камбара создается сочетанием звучных и ярких цветов. На желтом фоне горят алая перевязь и розовая рубаха богатыря. Фигура резко отклонена и срезана, чеканно выступает профиль героя, улыбающегося орлу, распростершему над ним широкие крылья.

Создание положительных, идеальных героев для художника-сатирика имеет особенную трудность. Отказавшись от сарказма и всемерно героизируя образ, художник может легко потерять чувство меры, впасть в слащавость.

Эта опасность подстерегает даже опытных мастеров. А. М. Каневский рассказывал, как остерегался он «пересахарить» своих героев, работая над «Вечерами на хуторе близ Диканьки» Гоголя после журнальных карикатур и рисунков к сочинениям Салтыкова-Щедрина.

Сидоркину удалось избежать этой опасности не только в богатырском цикле, но и в иллюстрациях к лирико-эпическим поэмам, где и женские образы занимают важнейшее место. В образах задумчивой Баян, мечтательной Жибек и особенно в стремительной и деятельной Айман воплощено представление народа о матерях и подругах богатырей: «Исполины — от матерей...» — гласит казахская поговорка.

Когда листаешь книгу целиком, она выглядит очень нарядно — красивые полосные иллюстрации чередуются с полными динамики бело-черно-красными заставками. Думается, что именно в работе над этими заставками Сидоркин нашел понимание народных образов, которые помогли ему при работе над серией станковых акварелей на темы казахских сатирических народных сказок — «Веселые обманщики».

И «Казахский эпос» и «Веселые обманщики» успешно демонстрировались на крупных международных и советских выставках. Книга «Казахский эпос» в 1959 году была отмечена на Международной выставке книжного искусства в Лейпциге — ей была присуждена бронзовая медаль.

После этих работ художник приступил к иллюстрированию двухтомного романа Мухтара Ауэзова «Путь Абая» (Казахское государственное издательство художественной литературы, 1960). Большая по объему работа выполнена добросо-

вестно и с увлечением. Однако она не во всем удалась художнику. Иллюстрациям не хватает темперамента, который был свойствен его предыдущим работам, и даже там, где, казалось, художник мог развернуться во всю силу своего таланта — в области сатирических характеристик, — он неоправданно сдержан и робок. Сидоркин и сам не удовлетворен этой работой: «Эти гравюры заставили меня подумать, что сатира и трагедия ближе между собой, чем с бытовой драмой. Во всяком случае, для меня». Иллюстрации к «Абаю» нельзя назвать неудачей, но они и не явились новым достижением. Хорошо уже то, что эта работа заставила задуматься художника над дальнейшими путями творчества, которые никогда не бывают ровными.

Ю. Халаминский



Е. М. Сидоркин. Иллюстрация. М. Ауэзов «Путь Абая». Алма-Ата, Гослитиздат Казахской ССР, 1960

«ЗАКОЛДОВАННЫЙ ПОРТНОЙ»: ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ И КАПЛАН

«Смеяться полезно. Врачи советуют смеяться...»
Такими словами заканчивается этот рассказ. Автор смеется, вместе с ним поначалу смеемся и мы. И в самом деле — до чего же забавная история. Старый еврей-портной Шимен-Эле по прозвищу «Внемли гласу» вздумал обзавестись козой. А богач — шинкарь Додя, чтобы потешиться над ним, возьми и подмени потихоньку козу — козлом. И стал Шимен-Эле метаться из местечка Злодеевки, где он обитал, в местечко Козодоевку, где совершил он свою злополучную покупку, и каждый раз по пути шинкарь переменил то козла на козу, то козу на козла, пока незадачливый портной, бессильный постичь причину этих удивительных превращений, не решил, что имеет дело с оборотнем, нечистой силой. Так и не добившись правды, бедняга пал жертвой своего расстроенного воображения — разум его помутился, и он, как говорится, отдал богу душу.

Смешно?..

Но почему же после прочтения рассказа что-то сжимает нам горло и еще долго потом такой горький осадок остается в душе; почему же комичный портняжка вырастает в конце повествования в фигуру поистине трагическую; почему вспоминаются здесь невольно знаменитые слова про «видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы»?

Да, не слишком-то смешон конец и этой и большинства других веселых историй, что рассказал нам замечательный писатель, избравший своим

псевдонимом слова мудрого и доброго народного приветствия: «Мир вам».

Демократ и гуманист, мастер критического реализма, Шолом-Алейхем создал в романах, повестях, рассказах широкую панораму жизни своего народа. В его произведениях — богатейшая сокровищница жизненных наблюдений и глубокое осмысление этих наблюдений, нескончаемая вереница людских характеров и судеб, галерея колоритнейших образов, очерченных с увлекательной полнокровностью и огромной силой обобщения.

Все это, конечно, не могло не привлечь к его произведениям внимание мастеров изобразительного искусства. В частности, обращались они и к «Заколдованному портному».

И здесь бесспорно первое место занимает А. Л. Каплан¹, автор большого цикла автолитографий по мотивам этой повести. Часть цикла была издана в виде альбома Ленинградским отделением Художественного фонда СССР.

Об этом художнике мало сказать, что он знает, любит, глубоко и верно понимает Шолом-Алейхема. Каплан прямо-таки одержим писателем, чьи образы прочно завладели его воображением. Чтобы передать содержание маленькой повести, ему понадобилась сюита, включающая — считая все варианты — более полусотни эстампов крупного формата (из них в альбом вошло лишь немногим больше половины). Ее создание потребовало пяти лет напряженного труда (причем вся работа велась художником

¹ Анатолий Львович Каплан родился в 1902 г. в г. Рогачеве, Гомельской губ. В 1927 г. окончил в Ленинграде живописный факультет Академии художеств (тогда ВХУТЕИИ). В 1937—1940 гг. занимался литографией под руководством Г. С. Верейского в мастерской Ленинградского союза советских художников. В послевоенный период, испробовав свои силы в различных областях искусства (книжное оформление, витражи и др.), окончательно определяется как мастер станковой графики. Наиболее значительные произведения — циклы автолитографий: «Касриловка» (1937—1941), «Ленинград» (1943—1946, издан Ленинградским отделением Художественного фонда СССР), «Заколдованный портной» (1953—1957, издан Ленинградским отделением Художественного фонда СССР), «Козочка» и «Тевье-молочник» (1958—1961, изданы издательством «Художник РСФСР»), цикл гуашей и эстампов на темы еврейских народных песен.



А. Л. Каплан. Титульный лист. Л., издание Художественного фонда СССР, 1957

непосредственно на камне). А «Заколдованному портному» предшествовало несколько листов к «Блуждающим звездам»; позднее возникли авто-литографии к шолом-алеихемовской же «Песни песней» и громадный цикл к «Тевье-молочнику».

Как же прочитан Шолом-Алейхем Капланом? Вот вопрос, непременно возникающий, когда речь заходит о переложении литературного материала на язык изобразительного искусства.

Каплан — художник большого и самобытного дарования. Он видит по-своему, понимает по-своему, чувствует по-своему, взволнованно и остро. Человек, родившийся еще в черте оседлости, он очень хорошо знает этот убогий, мрачный и порой чуточку смешной мир, образ которого оставлен нам писателем; не просто знает — он всем своим существом еще в юные годы пережил, перечувствовал его, он помнит его — памятью сердца... Он любит этот мир (ведь в нем прошлое его народа), но как горька эта любовь, окрашенная щемящей тоской, болью и гневом (ведь нестерпимо тягостным было оно, это прошлое). Он ощущает неодолимую потребность воскресить былое, рассказать о нем все, что помнит; его мучит желание сделать достоянием других то, что открывается ему в произведениях любимого писателя, где он находит частицу своей собственной биографии, своего собственного жизненного и душевного опыта.

Отсюда рождается замысел, суть которого можно сформулировать так: воспоминание о былом.

Каплан идет иным путем, чем, скажем, Натан Альтман, в своих работах на ту же тему (масло, 1959—1960), смещавший действие в план фантастики, акцентировавший в повествовании о похождениях заколдованного портного прежде всего элементы гротескного и иррационального.

Каплан, напротив, весь — в реальной жизни, в обыденном существовании, в быте своих героев.

Но значит ли это, что, воссоздавая фабулу рассказа, он попросту рисует жанровые сюжетные сценки? Совсем нет. Его литографии обладают чрезвычайно своеобразной художественной структурой, благодаря которой устанавливается сложное и отнюдь не прямолинейное соответствие между ними и лежащим в их основе литературным текстом. Решение их строится на сочетании как бы двух различных планов — условного и реального; через всю сюиту, параллельно друг другу, вернее сказать — в тесном взаимодействии и взаимопроникновении — проходят два смысловых и образных ряда:

декоративно-орнаментальный и собственно повествовательный, сюжетный.

При первом же взгляде на литографии к «Заколдованному портному» вас поражает изобилие декоративных элементов, которым отведено исключительно много места. Каждый лист украшен причудливым обрамлением, оно, казалось бы, даже и не имеет непосредственной связи с включенным в него изображением и вместе с тем все же образует с ним органичное единство. Вы рассматриваете лист за листом, и перед вами предстают все новые и новые неистощимо разнообразные орнаментальные мотивы, переплетающиеся с фигурами диковинных зверей и птиц, с ритмической вязью еврейского алфавита прихотливо скомпонованных надписей, играющих тут двойную роль — одновременно смысловую (тексты соответствующих мест повести) и орнаментально-декоративную.

Своеобразную сумрачную нарядность сообщает литографиям их смелая и вместе изысканно-тонкая цветовая оркестровка: черный бархат литографского карандаша и на его фоне — тревожные вспышки пурпурно-фиолетового и бледно-розового, бронзово-коричневого и бирюзового, приобретающие особую напряженность от соседства с затаенным мерцанием излюбленных художником вкраплений золота и серебра.

Отгадать истоки этого образного ряда, проходящего, подобно музыкальной сквозной теме, через всю сюиту, нетрудно. Каплан выступает здесь законным наследником и продолжателем богатой и древней традиции национального народного искусства, в нем словно бы ожил дар тех безымянных мастеров, чьи творческие силы в стародавние времена, будучи скованы запретом ветхозаветной религии создавать «кумиры и подобия», находили выход именно в сфере декоративного и прикладного — в ювелирном деле и иллюминировании манускриптов, в ткачестве и резьбе по дереву и камню, в производстве бытовой и культовой утвари. Но что надо особо подчеркнуть — как ни глубока внутренняя, почвенная связь художника с этой исторически сложившейся традицией, с самим духом и сутью ее, он относится к ней с полной свободой и совершенной самостоятельностью; образы народного искусства пересоздаются им настолько творчески, независимо от каких-либо конкретных образцов, и воплощаются с такой свободой воображения, с такой экспрессией и смелостью декоративного чувства, что это исключает всякую мысль о стилизации.

Автолитографии удивительно красивы, каждый лист доставляет истинное наслаждение глазу. Однако ошибется тот, кто примет эту их черту за самоцель и не увидит ее глубокую обусловленность содержанием общего замысла художника. Темпераментно и щедро разработанная орнаментика служит здесь не просто украшением. В том сложном взаимодействии, какое существует между эстампами Каплана и их литературным первоисточником, роль, отведенная этим народно-декоративным элементам, их художественно-смысловая функция в системе авторского замысла самостоятельна и немаловажна. По мысли художника, они призваны служить неким эквивалентом той национально-фольклорной стихии, которая пронизывает все творчество Шолом-Алейхема — писателя, давшего в своих произведениях замечательные образцы использования и литературного претворения фольклора, одним из примеров чего как раз и является «Заколдованный портной». Они как бы несут в себе напоминание о духовном богатстве и одаренности народа, о чудесных творческих возможностях, в нем сокрытых и задавленных мучительными условиями его тогдашнего бытия.

И тут же, в резком противопоставлении первой, развивается вторая — основная — тема изобразительного повествования: сама трагикомическая история заколдованного портного. Здесь вступает в свои права собственно сюжетная линия рассказа. И сразу речь художника изменяет свой характер. Точно для того, чтобы еще более обострить это контрастное противопоставление, он отказывается в этих сценах от цвета, рисует их одним черным или темно-коричневым карандашом; в своих красочных декоративных обрамлениях они смотрятся монохромными вставками.

Рассказ разворачивается мерно и неторопливо. Перед зрителем проходят сначала портреты действующих лиц, затем пейзажи места действия — это своего рода экспозиция; далее следуют листы по мотивам каждой из глав, на которые делится повесть. Вот местечко: лепящиеся друг к другу убогие хибарки, покосившиеся, почерневшие от времени, подслеповатыми оконцами глядящие на улицу, где в пыли барахтаются дети, и козы щиплют чахлую, вытопанную траву. Вот интерьеры жалких лагун, в которых мутный свет керосиновой лампы с трудом выхватывает из чадного полумрака то печь, то помойное ведро, то старый рассохшийся шкаф, а по углам, мал мала меньше, копошатся выводки золотушных ребятишек; в таком жилье

ютится и герой повести, «заплатных дел мастер» Шимен-Эле Внемли Гласу вместе со своим полураздетым и голодным семейством. Вот речка за околицей — здесь он, впервые за долгие годы попав на вольный воздух, в мир природы, вдруг с невыразимым изумлением увидел, что мир этот — прекрасен. Облупленные стены школы, где происходит злосчастная сделка — покупка козы. И источник всех бед — корчма на полпути между Злодеевкой и Козодоевкой, с массивным крыльцом, на котором громоздится столь же массивная фигура толстяка-шинкаря (ироническим аккомпанементом к этой сцене служит множество силуэтов коз, разбросанных на полях эстампа).

Постепенно нарастает драматическое напряжение. В портретах действующих лиц, в сценах купли-продажи козы или беседы шинкаря и портного еще есть черточки забавные, авторская интонация не лишена отчетливо насмешливых ноток. (А. М. Горький назвал юмор Шолом-Алейхема «печальным и сердечным». Таков и юмор Каплана.) Но все же преобладающая тональность авторской речи иная. Основой эмоционального строя сюжета в целом является проникновенное лирическое чувство, окрашенное глубокой горечью, а порой и негодованием. Чем ближе к роковой развязке, тем беспокойнее и тревожнее звучат эти ноты, достигая кульминации в листах, завершающих серию, — в том из них, например, где среди домов, пугающе надвигнувшихся в неверном свете луны, по улице спящего местечка мечется фигурка портного, преследуемого мнимым оборотнем... Страшной, пронзительной силы, еще более возрастающей благодаря внешней сдержанности и лаконизму графического выражения, достигает это чувство в финальных сценах болезни и смерти портного. Тот же интерьер, но теперь полный зловещей таинственности. Тени, притаившиеся по углам. На полу вытянулось тело, закрытое черным покрывалом, из-под которого жутко торчат ступни ног. Колеблющиеся свечи у изголовья. Неподвижно застывшая фигура женщины в углу — окаменевшее олицетворение безысходного горя. Лиризм художника приобретает здесь новое качество: он поднимается до высот подлинного трагизма.

Так, шаг за шагом, порой не останавливаясь перед тем, чтобы совместить на одном листе несколько одновременных и разноплановых сюжетов, художник подробно и обстоятельно воссоздает всю цепь событий повести. И все же его и в этой части меньше всего можно заподозрить в иллюст-



А. Л. Каплан. Автолитография. Шолом-Алейхем «Заколдованный портной»

ративности (понимая последнюю как прямолинейное и механическое следование оригиналу). Да, это Шолом-Алейхем, верно, но Шолом-Алейхем, пропущенный через восприятие Каплана. Ведя линию повествования раздумчиво и неспешно, художник словно не воспроизводит чужой рассказ, а вспоминает что-то свое, глубоко личное, сокровенное, вспоминает, то улыбаясь, то хмурясь, то негодуя, то скорбя, и перипетии шолом-алеихемовского сюжета — лишь вехи в этом потоке воспоминаний.

Не столько иллюстративным истолкованием текста, сколько эмоциональным переживанием художника обусловлены и те изобразительные графические средства, которые сумел он найти для того, чтобы донести до зрителя это переживание вместе со всеми сопутствующими ему тонкими нюансами настроений и чувств. В произведении подлинного искусства даже манера исполнения, техника, вплоть до фактурных приемов, — все содержательно, то есть служит выражению идейно-образного и эмоционального авторского замысла и диктуется им. Так и здесь. Мастер, в высокой степени владеющий всеми средствами и выразительными возможностями литографии, Каплан отказывается от обычных в этой технике приемов работы штриховым рисунком или широким пятнозаливкой — ему не нужна их четкая определенность. В поисках нужных ему эффектов он обращается к другой особенности литографии — к зернистости камня, которую откровенно обнажает и подчеркивает, пользуясь ею для создания тонких и многообразных тональных градаций. Объемная форма не только выявляется разрежениями и сгущениями этой зернистой фактуры, мягкими переходами высветленных и затененных мест, но и как бы тает в их прозрачном покрове, растворяясь в легкой дымке, окутывающей изображение. И это сразу сообщает особое настроение, особую окраску его образам: чуть смутными, с зыбкими контурами предстают они перед нами, как будто проступая сквозь пелену времени, слегка отстраненные памятью или увиденные взволнованным, затуманенным взором, не различающим деталей, — взором сопереживания.

Именно потому мы не слишком отчетливо различаем лица персонажей, они почти нигде не выступают крупным планом, не выражают жестами своих чувств, и силу художественного воздействия несет в себе не психологическая трактовка отдельных образов, а некая общая эмоционально насыщенная,

исполненная душевной напряженности атмосфера, в которую погружены все образы, воспринимающиеся как бы сгустками ее. Атмосфера эта окрашена всякий раз по-иному, в каждом листе — новая грань переживаний, иной оттенок чувств, и эмоциональное их звучание колеблется от «печального и сердечного» юмора до сдержанного (но потому лишь более страстного) драматизма. Причем у Каплана этот юмор и этот драматизм оказываются весьма близкими друг другу состояниями, в них — обостренный лиризм мироощущения с налетом философского раздумья, из самой глубины сердца идущая любовь к человеку, — черты, делающие его искусство так глубоко созвучным внутреннему строю и духу творчества Шолом-Алейхема.

И все же, если бы художник ограничился только этим, мы вправе были бы упрекнуть его в известной одноплановости и суженности содержания, в некотором, быть может, эстетизировании минувшего. Дело, однако, обстоит иначе. И тут возникает еще один существенный аспект взаимоотношений между художником и писателем.

В прочтении Шолом-Алейхема Капланом явственно чувствуются взгляд и мысль нашего современника. На прошлое — как ни тесна его внутренняя с ним связь — художник глядит с высоты настоящего. Наиболее ощутимо это проявляется в тех случаях, когда он энергично оттеняет моменты открытого социального звучания, развивая, дополняя и порой обостряя то, что дано у писателя. Достаточно, например, обратить внимание на то, как сатирически подчеркнут контраст «толстого» и «тонкого» в сценах, изображающих встречи богатея-владельца корчмы с презираемым им «голодранцем» портным. Или взять хотя бы лист к седьмой главе: оробевший и растерянный портной вместе с женой меламеда и пресловутой козой предстают перед судом раввина и прочих именитых граждан местечка. Надо посмотреть, с каким едким сарказмом рисует художник этот синедрон! Не случайно и то, что отдельный лист в альбоме посвящен тому месту двенадцатой главы, где описывается происшедшее в Злодеевке возмущение «народных низов» при вести о беде, случившейся с одним из числа их собратьев. Издавна накапливавшиеся обиды прорвали плотину обычного смирения, ремесленники и мастера, вооружась своими орудиями и всяким дрекольем, идут к «отцам города» требовать справедливости, с ожесточением выкрикивая угрозы по адресу притеснителей-богачей. Эта сцена, которую Шолом-Алейхем в своей по-



А. Л. Каплан. Автолитография. Шолом-Алейхем «Заколдованный портной»

вести, едва начав, сразу же переводит в несколько юмористический план, у Каплана приобретает характер чуть ли не народного бунта. Недаром мягкая светотеневая манера, в какой исполнено большинство других листов, сменяется здесь беспокойным контрастом светотени, резкими ритмами сталкивающихся светлых и черных пятен. Недаром в орнаментальное сопровождение этой сцены художник вводит изображение орущих петухов — исконный символ мятежного духа и призыва к борьбе.

В общем движении сюжета «Заклдованного портного» этот эпизод не играет сколько-нибудь значительной роли. Но, посвятив ему отдельный лист, художник, несомненно, нашел верный смысловой ход. Насколько уже было содержание сюнты без подобных акцентов, активно подчеркивающих и усиливающих эту важную сторону повести, конкретизирующих и выводящих наружу, на передний план ее социальный подтекст.

Каждый настоящий художник индивидуален в своем видении мира и в своей манере отображать этот мир. Каждый настоящий художник, обращаясь к образному истолкованию произведений литературы, не может не быть индивидуален в понимании последних, в своем подходе к раскрытию их содержания. Он волен привносить в истолкование литературного произведения много своего, и взаимодействие искусства слова с изобразительным искусством не только допускает, но прямо предполагает это. Важно при этом, чтобы, преломив литературные образы сквозь собственное творческое «я», осмыслив их в свете идей своего времени, художник сумел дать им как бы второе рождение, заново и как можно глубже, полнее, ярче раскрыв и сами литературные образы и стоящую за ними жизнь.

Такое второе рождение в полной мере совершилось в «Заклдованном портном» Анатолия Капла-

на — произведении, созданием которого, я не побоюсь этого утверждения, его автор вышел в ряд наиболее значительных мастеров советского графического искусства.

Под конец необходимо обратиться к вопросу, которым, может быть, следовало начать эту статью (и который неизбежно возникает, коль скоро статья печатается в сборнике, называемом «Искусство книги»): а какое отношение альбом автолитографий Каплана имеет к искусству книги? Не случайно на всем протяжении статьи слово «иллюстрации» сознательно избегалось. Так вот, иллюстрации ли это, собственно говоря?

Ответ, думается, должен звучать: и да, и нет.

Нет, поскольку это отдельные, завершенные в себе листы, и в качестве таковых, без мысли о включении в книгу, создавались автором. Они не отвечают обычному, каноническому представлению об иллюстрации. Они собраны в папку, их можно разглядывать, листая альбом, можно, окантовав, повесить на стену или ввести в экспозицию выставки. Они живут своей самостоятельной жизнью.

Но ведь можно представить себе и другое: книгу, где они, воспроизведенные офсетом (наиболее подходящий в данном случае способ печати), займут свое место как вклейки, ритмично чередующиеся с текстом, идущие параллельно тексту, прекрасно его дополняя. Почему такая форма иллюстративного сопровождения должна раз и навсегда считаться противопоказанной современной книге? Почему нужно из ригористически понятой «специфики книжного организма» отказываться от подобной возможности? Думается, не ошиблось бы то издательство, которое предприняло бы выпуск такой книги. Я отчетливо представляю себе ее. Это была бы превосходная книга.

Б. Суриц

ГРАВЮРЫ В. ФАВОРСКОГО
К «МАЛЕНЬКИМ ТРАГЕДИЯМ»
ПУШКИНА

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин», — сказал другой великий поэт. Есть что-то удивительное в настойчивом обращении русской культуры к пушкинскому имени, пушкинским мыслям, пушкинским образам. Кажется, что в этой пытливости искусства и науки, философии и публицистики, поэзии и музыки главное — это стремление и надежда решить загадку того абсолютного воздействия на нас, которым в полной мере обладает лишь творчество и образ Пушкина.

Ни в какой степени не избежала этой притягательной силы и иллюстрация. Более того: каждый сколько-нибудь значительный русский иллюстратор давал свою интерпретацию, свое решение пушкинских произведений. Но никому, разумеется, не было дано хотя бы одно из них исчерпать. И все же каждая встреча большого художника с великим поэтом важна и по-особому волнует читателей и зрителей.

Вот почему уже одно лишь обращение В. А. Фаворского к «Маленьким трагедиям» было событием для советского искусства: мы знаем о редком умении Фаворского постичь смысл и дух иллюстрируемых им произведений и выразить их в совершенной пластической форме.

Фаворский в своем творчестве обращался к пушкинским темам не раз — можно сказать, что ни один писатель не привлекал его к себе столь постоянно. «Домик в Коломне» (1922) («Русское общество друзей книги», 1929), «Пушкин-лицейст»

(1935) («Academia», 1937), лирика, «Сказка о медведихе» и «Маленькие трагедии» (1943) (Детгиз, 1949), «Борис Годунов» (1954) (Детгиз, 1956) — таковы этапы его пути к постижению пушкинского гения.

Над книгой «Маленькие трагедии» художник работал несколько лет. Нужно думать, что мысль об отдельном издании пушкинских трагедий родилась у Фаворского еще во время работы над детгизовским трехтомником Пушкина, изданным к юбилею 1949 года, для которого он выполнил, между прочим, заставки и концовки ко всем четырем пьесам. Во всяком случае, отдельные композиционные мотивы перешли впоследствии из трехтомника в книгу.

Нам кажется, что для иллюстратора, выбравшего «Маленькие трагедии», одна из существенных сложностей — задача объединения всех четырех трагедий в одной, притом цельно построенной книге. Ведь все пьесы, в «Маленькие трагедии» включающиеся, различны — и по своему внутреннему ритму, и по авторской интонации, и по философской значимости, не говоря уже о признаках внешних: эпоха, страна и т. д. [Характерно, что в обоих лучших иллюстрированных изданиях трагедий, вышедших в советское время, эта проблема не решена: А. Кравченко (ГИХЛ, 1936) каждую трагедию издал отдельной книжкой, а И. Рерберг («Academia», 1937) отказался, по сути дела, от серьезного иллюстрирования, сведя задачу к поверхностному и декоративному оформлению.]

В книге Фаворского таким объединяющим началом оказывается ритм, в котором размещены иллюстрации и виньетки.

Уже первая гравюра — форзацная¹, дает начало тому сквозному движению, которое упорно, чуть тяжело проходит через книгу. Это подчеркнуто и ее усиленной горизонтальностью, и ритмом темных грузных туч, убыстряющимся к правому обрезу форзаца, и тем, что справа гравюра должна сре-

¹ В вышедшей книге (М., Гослитиздат, 1961) эта гравюра использована для суперобложки; есть в книге и ряд других отступлений от авторского плана. Я в подобных случаях обращаюсь к макету книги, тщательно разработанному В. А. Фаворским, так как именно он выражает концепцию художника. Раньше отчетливее представляли роль и права иллюстратора в создании книги (см. редакторскую заметку к «Дому в Коломне», изд. РОДК, 1929).

заться краем листа и как бы переходить с форзаца внутрь самой книги.

Стремительная цепочка из тюльпанов на шмуцтителе связывает первую гравюру с титульным листом. И в титуле неуклюжая напряженность ритма, заданного в форзаце, предельно усиливается; внимание останавливается обилием композиционных осей и сложным взаимоотношением белой бумаги, веток и шрифта, — утомляется этим парочитым отсутствием симметрии, требует отдыха, ясности — и разрешается в почти примитивном по простоте развороте со шмуцтитолом первой трагедии.

Фигурка скупого здесь изобразительна и декоративна. Ее пластика сродни виньетке и не имеет глубокого образного смысла. Гравюра на левой странице — связка ключей — почти утрачивает и изобразительность. Ее роль — только декоративно-ритмическая. И в этом развороте, где изображения почти поглощены белым пространством бумаги, успокоившийся глаз читателя снова подчиняется горизонтальному движению, образуемому расположением гравюр и подчеркнутому ритмом надписи. И движение это, перейдя на следующий разворот, задерживается первой иллюстративной гравюрой — заставкой к «Скупому рыцарю».

Отсюда в ритмическое движение виньеток и надписей включается пластический ритм самих иллюстраций, ведущий нас в глубь книги.

Но одни лишь иллюстрации оказываются для художника недостаточными: напряжение в промежутках между ними спадает, движение вдоль книги делается как бы пульсирующим. И здесь ритмическую нагрузку принимают на себя маски при верхней линейке, проходящие через все страничные развороты.

Маски в книге Фаворского важны и как своеобразный вид иллюстраций, но их композиционная роль не менее значительна.

Конфигурация каждой пары включена в горизонтальное движение, господствующее в книге (сама линейка выявляет его особенно отчетливо). Маски каждого разворота (и волюты или ветви, их заменяющие) прочно скрепляют эти страничные развороты и одновременно ограничивают один от другого, превращая их как бы в звенья единой цепи, протянутой от начала до конца книги. И наконец, даже оставаясь элементами декоративного оформления, они не дают читателю забыть о существовании в книге гравюр-иллюстраций.

Но маски не одни только объединяют всю книгу. Каждая из трагедий завершается гравированной

концовкой на левой странице, а на правой стороне этого же разворота помещен шмуцтител следующей трагедии¹. Это усиливает насыщенность книги гравюрами, а главное — создает драматически-напряженное «перетекание» одной пьесы в другую, не давая читателю остановки, исключенной из сжатого ритма всей книги.

Так отдельные гравюры слагаются в завершенную систему, в цельный организм книги, где каждый элемент осмыслен, все детали соподчинены друг другу и служат важнейшему — выявлению внутреннего смысла литературного произведения.

В каждой книге, выполненной Фаворским, в основу решения положен один какой-либо доминирующий принцип, те или иные компоненты художественной формы оказываются определяющими. И это не свободный выбор художника: характер самого иллюстрируемого произведения обуславливает его.

То же и в «Маленьких трагедиях». Человеческая психология, человеческий характер, человеческая душа, охваченная какой-либо страстью или обнаруживающая свои потаенные свойства в особых, крайних обстоятельствах, — таков смысл пьес. И «поток страсти» (как говорит сам художник), захватывающий героев и их чувства в моменты трагических ситуаций, — главное в пушкинских драмах. Это и передается движением, безостановочно проходящим через всю книгу, то в тяжелом, то в убыстренном ритме. И оказывается, что ритм в этой книге — не только объединяющее начало, но выразитель самой ее сути. Уже им одним художник делает ощутимым для читателя ту сжатость, ту драматическую насыщенность, ту динамичность пьес Пушкина, которые и определили их посмертное название — «Маленькие трагедии».

¹ Так, собственно, должно быть по макету В. Фаворского. В изданной книге трагедия «Скупой рыцарь» оканчивается справа, из-за чего на обороте — перед шмуцтитолом следующей трагедии — пришлось поместить виньетку, которая в макете помещена между первой и второй сценами «Моцарта и Сальери». Почему-то не вошла в книгу аналогичная виньетка между второй и третьей сценами «Каменного гостя» — с гитарой и шпагами. Следует отметить и то, что в макете все концовки сдвинуты с середины страницы влево — в книге так помещена лишь концовка к «Моцарту и Сальери».



В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. Пушкина «Скупой рыцарь» («Маленькие трагедии». М., Гослитиздат, 1961)

Но Фаворский, разумеется, не удовлетворяется лишь ритмическим истолкованием пушкинских «драматических изучений», как именовал трагедии сам автор. Человеческие страсти, доведенные почти до символической степени обобщения и персонафицированные в героях трагедий, получают свое воплощение в собственно иллюстрациях к пьесам.

В книге Фаворского трагедии проиллюстрированы неравным количеством гравюр. И причина этого — не только в том, что пьесы различны по размеру и в каждой из них — иное число сцен. Главная причина — в отличном характере действия в трагедиях, в особом ритмическом строе каждой из них.

Первая иллюстрация — заставка к «Скупому рыцарю». Композиция строится на ясно ощущаемом, но не сразу видимом пересечении двух диаго-

налей. Они почти уравнивают друг друга, так же как почти в центре помещен черный силуэт кувшина в светлом проеме окна. Обе фигуры изображены в движении незаконченном, их позы неустойчивы, но успокоены: Ивану некуда разогнуться, Альберу негде вытянуться. Все полно напряженности томительного, бездейственного ожидания.

Эта приблизительная симметрия, это неустойчивое равновесие делают необходимым пластический взрыв в иллюстрации следующей — в сцене с Жидом.

Но вторая иллюстрация идет не сразу. К ней нас ведут маски. Грубоватый прямодушный Альбер. Лукавый хитрец Иван. Волюта. Волюта. Мрачный Барон. Приниженный Жид. И мощный жест Альбера, выгоняющего ростовщика. Экспозиция кон-

чилась — началось само драматическое действие трагедии.

Так маски подготавливают нас к постижению характеров, которые полностью раскрываются лишь в динамическом действии самой иллюстрации. Здесь маски выступают в очевидной иллюстративной роли — замечательный пример неразрывного слияния оформительского начала и иллюстративного в книгах Фаворского.

Пластическая выразительность и сила фигуры Альбера господствует в иллюстрации. Штихель гравера энергично выявляет форму, словно высекает фигуру из камня. Орбис света отделяет ее от фона и подчеркивает ее чеканность. А фигура Ивана как бы размазывается этим светом по стене, сливается с ней, сама консистенция ее размягчается. И фигура Жида — почти нерасчлененный силуэт, неосвещенный и плоский. Лишь жест Альбера полностью определяет действие.

И пространство по сравнению с заставкой расширяется: точка зрения зрителя меняется, комната поворачивается и отступает вглубь. Сам характер разработанности и плотности фигур заставляет нас воспринимать сначала Альбера, затем Жида и только потом стоящего посредине Ивана. И от этого пространственность размещения персонажей постигается нами отчетливее, усиливая трехмерность изображения.

А в следующей иллюстрации — пространство словно бы еще шире, пламя свечей, кажется, раздвигает его, и все оно заключено в размах взметнувшихся рук Барона. Но сверху пространство замыкается тяжелым сводом, сдавливается, — и вот уже руки скупого повисают в воздухе, жест его выглядит беспомощным, конвульсивным, как движение подбитой птицы.

И, возвращаясь к предыдущей гравюре, мы видим, как накрепко и здесь замкнуто пространство толстыми рустованными стенами. И волюта при верхней линейке сдавливает его, как подземельный свод в сцене с Бароном. И мы понимаем, что волюты в страничных разворотах имели, как и маски, смысловое значение, напоминая нам о тесноте пространства, в котором разворачивается действие трагедии.

И, постигнув все это, мы видим разительное сходство жеста Альбера с жестом его отца: его действительность обманчива, мнима. Лишь старик еврей шархнулся от него. Сам он неподвижен, как каменное изваяние, как рустованные стены замка, окружающие его.

Так Альбер не может, а Барон не стремится вырваться к действию.

Иллюстрации Фаворского раскрывают не психологию скупости, а удушье человека в спертom пространстве, бесплодное клокотание страстей, задавленных и не имеющих выхода. То есть, в конечном счете, — место героев в мире и их взаимоотношение с миром.

И вот «Моцарт и Сальери» — новое «изучение» страсти, — но страсти духовной, страсти во имя искусства.

Задача иллюстратора, как ее понимает Фаворский, отнюдь не в том, чтобы дублировать явный всякому читателю текст автора. Иллюстратор должен сделать зримым то, что глубоко спрятано в самой сердцевине образного строя произведения. Он должен помочь довести до сознания читающего то, что литературный такт не позволяет писателю сделать очевидным. А мироощущение героев «Моцарта и Сальери» раскрывается даже и при не очень глубоком прочтении драмы. Оно определяется противоположным отношением их к стихии искусства: Сальери чувствует себя «служителем музыки», Моцарт же — «сыном гармонии». Здесь характер иллюстраций иной, чем в предыдущей пьесе, — в раскрытии этического смысла трагедии.

Пьеса открывается заставкой: Сальери, произносящий свой знаменитый монолог. Фигура его затиснута в край, она как бы избегает простора, жмется в угол. Его лицо замкнуто, приспущенные веки лишают его внутреннего движения, оно похоже на маску; голова ушла глубоко в плечи. Интерьер — подчеркнута геометричен, линии его — сухи и пересекаются лишь под прямыми углами. В его уплощенности, геометричности, рациональности — словно весь Сальери.

И сразу же — Сальери в сцене со скрипачом. То же неподвижное лицо — только чуть поднялись брови, опустились губы, плотнее закрылись веки, руки взметнулись аффектированным жестом. И за горьким холодом черт его лица отчетливо выступили лицемерие, злодейство и чувство собственной ценности. Но внутренняя ясность его нарушена. Это смятение — не только в его лице и руках, но и в какой-то особой колеблющейся рельефности самой гравюры: выдвинутый вперед Сальери, его тяжелые руки, словно выточенная из дерева фигура Моцарта, острый край дверной рамы, выпуклая голова скрипача — и все это на фоне нейтральной, подчеркнута плоской стены. Этот беспокойный ритм колебаний как бы разрушает

атмосферу дружеского простодушия и «нежданной шутки», занесенной сюда Моцартом.

Но действие продолжает развиваться — характеры героев раскрываются глубже, типологическая сущность их индивидуальностей завершается в своем выявлении. И вот — последняя иллюстрация: Моцарт и Сальери. Они сопоставлены в момент наивысшего нарастания трагедии.

Казалось бы, эта гравюра — диалогична. Но композиция строится так, что образ Моцарта полностью в ней господствует. Сальери и здесь оттеснен к краю, его фигура — в тени, тогда как Моцарт выдвинут вперед, свет падает на его лицо и руки. Но более важно то, что Сальери характеризуется только через чувства, испытываемые им в присутствии Моцарта, — он как бы вторичен по отношению к целиком довлеющему себе образу Моцарта.

Это — гравюра о Моцарте, не о Сальери. И чрезвычайно значащим здесь оказывается вертикальный, стремящийся вверх ритм, так ненавязчиво подчеркнутый и штриховкой заднего плана и линиями стола и натюрморта. Ритм, словно бы подымающий Моцарта, раскрывающий опосредствованно эмоциональный строй его образа. И, вспоминая заставку, где Сальери плотно придавлен верхним краем гравюры («завистником презренным, змеей, людьми растоптанною, в живые песок и пыль грызущую бессибно»), и постигнув уже из следующей иллюстрации его моральные черты, мы и это противоположение ощущаем как контраст к ним, как некое выражение этического начала о Моцарте.

Однако не эмоциональное звучание ритма определяет, в конечном счете, эту гравюру: усиленный и драматический колорит заглушает его. И не в просветленном лице Моцарта получает он поддержку, но в трагическом, напряженном лице Сальери.

Оно искажено отчаянием, горечью, в нем есть оттенок растерянности и недоверия. Драматичность его выражения в соединении с напряженностью колорита окрашивает иллюстрацию в трагические тона, целиком сопряженные с образом Сальери.

И эта сальериевская трагическая тема, не входящая в сферу высокого, светлого и торжественного образа Моцарта, раскрывает смысл пушкинской пьесы: «Моцарт и Сальери» — трагедия не жертвы, но убийцы, трагедия бесплезности его преступления, трагедия внутреннего поражения его. И Моцарт в иллюстрациях — только некоторая данность,

действующее лицо — Сальери, действующий и приходящий к трагическому краху¹.

Как мы можем видеть, иллюстрации к первым двум пьесам построены различно. Гравюры к «Скупому рыцарю» действуют, если так можно выразиться, силой сложения. В каждой из них уже выявлена пластическая идея, которая раскрывает образный смысл трагедии. Эта идея проводится через разные моменты действия, через все персонажи драмы и своим настойчивым повторением становится ясной для сознания читателя.

Иное в «Моцарте и Сальери». Здесь смысл раскрывается постепенно, от гравюры к гравюре, они образуют своего рода пластический рассказ, любой сочлен которого останется непонятым без связи с другими.

Фаворский всегда верит в интеллектуальные способности читателя-зрителя. Его работы требуют от нас не эмоциональной отзывчивости, а аналитического постижения: это не картинки для оживления книги, а обязательный ее компонент, требующий такой же вдумчивости, такого же пристального «чтения», как и сам литературный текст. Иллюстрации к «Каменному гостю» обнаруживают эту необходимость, может быть, сильнее всего.

«Каменный гость» — самая большая пьеса из всего болдинского цикла: она гораздо длиннее «Скупого рыцаря» и более чем вдвое превышает каждую из двух других трагедий. Естественно, что эта пьеса проиллюстрирована большим количеством гравюр. Но при рассматривании иллюстрации к «Каменному гостю» в целом, удивляет одна частности: вторая сцена («Ужин у Лауры») имеет две иллюстрации, тогда как к первой сцене относится лишь заставка, а две последние снабжены одной иллюстрацией каждая. И оправдание этому в размере сцен найти нельзя: вторая сцена (равная по количеству строк первой) меньше двух остальных. Но случайно ли это?

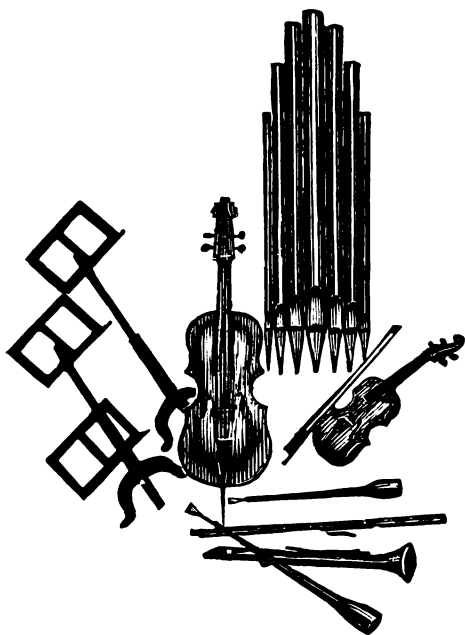
Если мы попробуем последовательно и сравнительно рассматривать обе эти гравюры, то увидим,

¹ Любопытно определение образа Сальери, данное художником: «Для меня Сальери — не просто завистник. Это узурпатор, взявший на себя право решать судьбы искусства на земле. Свою низменную зависть — зависть посредственности к подлинному дарованию — он маскирует «высшими соображениями» (Ю. Новикова. Мастер книги. — «Комсомольская правда», 1960, 7 авг., прил.).



МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

В. А. Фаворский. Гравюра на шмуцтителе
и концовка к трагедии А. Пушкина
«Моцарт и Сальери»



что кроме единства места и времени они объединены единством действия, раскрывающим, как нам кажется, главную мысль художника, относящуюся уже ко всей драме в целом.

Первая иллюстрация — с поющей Лаурой. Композиционная схема ее — прямоугольна, каждая линия, каждая деталь уравновешена другой: фигура Лауры — и отвесные складки занавеси, гость слева — и Дон Карлос справа, полуфигура в фас — и полуфигура со спины. Пламя свечей центрирует всю композицию, стягивает ее. Мирно притаилась на стене размытая тень от гитары; естественной подробностью ужина виден за фигурами натюрморт на столе. Но в эту успокоенность композиции, в эту беззаботность сюжета вкрадывается оттенок драматической напряженности. Он и в мрачноватых полузатененных углах, и в беспокойном мелькании светлых пятен, и в повышенной цветности занавеси и покрывала и, наконец, в застылых, чуть одеревенелых фигурах гостей.

И вот следующая иллюстрация — дуэль Гуана и Карлоса. Здесь все почти осталось тем же — и все бесконечно иное.

Кидается на постель Лаура, изгибаются и набухают складки занавеси. Вправо идет шпага Дон Гуана и параллельно ей влево обращена фигура Лауры. Таившаяся в углу тень выросла, стала отчетливой, штриховка ее изменила направление и подчеркивает ее устремленность — тень грозно нависает над героями. И признаки живой и неодушевленной субстанций, причудливо перемешанные ранее в фигурах гостей, здесь как бы поляризовались в подчеркнуто энергичной, гибкой фигуре Дон Гуана и в застывшем падающем трупом Дон Карлоса. Скрытый прежде драматизм вырывается наружу.

А мирный накрытый стол настойчиво придвигается к нам вплотную, освещается, открывается полностью в своей бытовой повседневности. Вот только что здесь был веселый ужин — свечи еще не успели догореть, и стол еще не убран; ужин еще здесь — но уже здесь трагедия. В комнату, в быт — еще живой, еще дряхлый, врывается, как грозная тень на стене, смерть, судьба, рок. А вспоминая предыдущую гравюру, мы понимаем, что трагедийность и ранее присутствовала в атмосфере как некая драматическая энергия и нужен лишь толчок, лишь искра, чтобы она проявилась — зримо и неотвратно. И проявилась в момент неожиданный, когда все предвещало иное — и любящая женщина, и приготовленный ужин, оставшийся



В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. Пушкина
«Моцарт и Сальери»

от только что бывшего прошлого. Так прошлое входит в настоящее, как нота трагической иронии¹.

Здесь эта тема, глубоко запятанная в чисто, казалось бы, изобразительные иллюстрации, проводится через сюжетную историю Дон Карлоса. «Каменный гость» строится так, что в нем есть два не равных по значению, но сходных по смыслу сюжета, как бы входящих один в другой: судьба Дон Карлоса — решенный в реальном плане, и судьба Дон Гуана — решенный в плане фантастико-символическом. Художник избирает для иллюстрирования более изобразимый реаль-

¹ Я позволяю себе употребить этот термин драматической поэтики в том смысле, в каком он применяется обычно относительно античной трагедии.

ный план и через него раскрывает тему всей трагедии.

Ибо тема прошлого, входящего в настоящее, тема судьбы, наступающей внезапно, — это тема Каменного гостя.

Так в этих двух, казалось бы, побочных иллюстрациях, как в фокусе, сконцентрирован смысл трагедии, не случайно ведь названной «Каменный гость», а не «Дон-Гуан», как назывался тот же сюжет у Мольера или Моцарта.

Две другие иллюстрации к пьесе имеют более изобразительное, чем образно-смысловое значение, поэтому, мне кажется, нет необходимости их подробно рассматривать, хотя можно было бы показать, как та же идея единства времени (если перевести тему трагедий на язык философских категорий) отчетливо выступает, например, и в следующей

В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. Пушкина «Каменный гость»



гравюре — «На кладбище», но это уже подкрепление и развитие того, что образно сформулировано в обеих иллюстрациях ко второй сцене.

«Пир во время чумы» — последняя пьеса цикла. Характерно для цельности книги, что она заканчивается единственной двухполосной иллюстрацией: этим разворотом как бы завершается движение, проходящее вдоль всей книги, делается в конце длительная остановка.

В пьесе этой нет, собственно, развития действия, есть лишь постепенное раскрытие темы. Эта ослабленная сюжетность «Пира во время чумы» и позволяет художнику ограничиться всего одной полной иллюстрацией, в отличие от других «Маленьких трагедий».

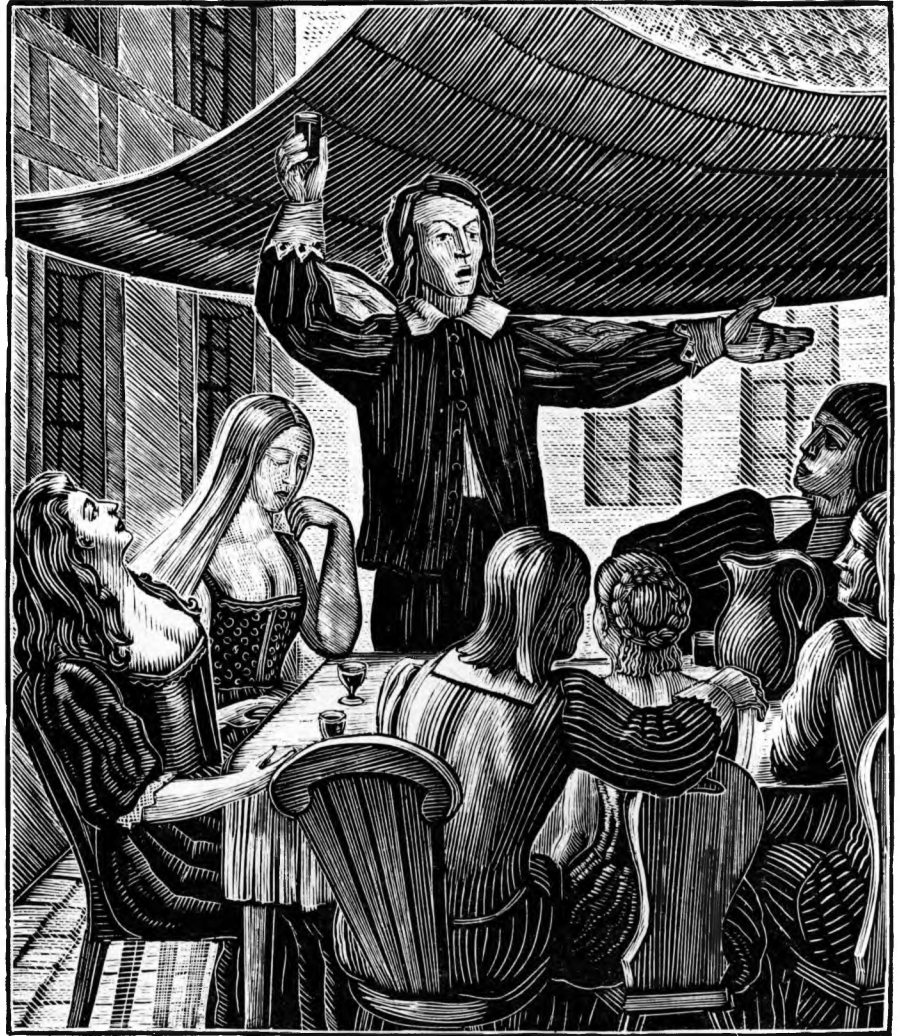
На первый взгляд кажется, что обе гравюры к драме — заставка и разворот — иллюстрации

к внешнему действию пьесы: вид города и сами герои. Но гравюры эти имеют и другой смысл — они оказываются как бы иллюстрациями к двум вставным песням: заставка точно следует второй и третьей строкам Песни Мери, а разворот — не только изображение пирующих на улице Чумного города, но и иллюстрация к строкам Гимна Председателя — «...нальем бокалы; утопим весело умы и, заварив пиры да балы, восславим царствие Чумы» — и к последней его строфе. Так акцентируется внимание читателей на главных моментах пьесы, ведь смысл «Пира во время чумы» наиболее полно раскрывается как раз в Гимне Вальсингама и Песне Мери.

Если во всех предыдущих иллюстрациях раскрывалась тема каждой пьесы, то тема «Пира во время чумы» — смерть, преодоление ее силой челове-

В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. Пушкина «Каменный гость»





В. А. Фаворский.

ского духа и бессмертие — слишком отвлеченна, слишком метафизична для средств изобразительного искусства. В иллюстрации к этой пьесе художник выявляет не самое тему, но характер ее трактовки Пушкиным, авторскую интонацию.

Иллюстрация строится на драматическом столкновении усиленной скульптурности фигур и превеличенно пустого, словно разреженного пространства. Пустота как бы втягивает в себя героев, а активность их пластики, наоборот, как бы выводит

фигуры из плоскости страницы. Эта борьба создает ощущение напряженного пафоса, которым, при всей внешней строгости, проникнута гравюра.

Группа пирующих — цельна и замкнута. Ее связывает воедино пластический ритм, своеобразное объемное пересечение, переплетение фигур. Сверху она замыкается навесом. Она отгорожена от всего окружающего. И только девушка справа повернулась, как бы провожая взглядом телегу с Негром и мертвыми телами.



Разворотная иллюстрация к трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы»

Этим ее движением открывается для нас очень тонко введенная и существенная деталь¹. Пирую-

¹ Понять которую можно, правда, лишь зная пушкинский текст. Но ведь иллюстрации предназначены читателю, и как гравюры в чем-то уточняют пьесу, так и самый текст может в чем-то дополнять иллюстрацию, и художник вправе на это рассчитывать.

щие находятся между Священником и телегой с Негром, но те как бы растворены в пространстве, их окружающем, — фигура Священника призрачно движется в глубине, а «черная телега» вообще не изображена, но лишь подразумевается. И «безбожный пир» — «между мольбы святой и тяжких воздыханий» — отъединен, отгорожен от них, как и от всего «ужаса мертвой пустоты».

Характерно, что телеги с мертвецами, которую обычно усиленно изображают все иллюстраторы

«Пира во время чумы», нет в гравюре. Фаворский обходит эту эффектную и ужасную деталь фигурой умолчания, потому что для него ведущая эмоция, воплощенная в трагедии, не страх смерти, но высокая серьезность духа пирующих, утверждение их как чего-то сущего среди бесплотного и зловеще нематериального начала.

И хотя все персонажи изображены в различных действиях, с разной реакцией, а следовательно, и с иным отношением к чуме и гимну в честь нее, поющемуся Вальсингамом, — оттенки эти как бы подавляются пластической патетикой всей группы.

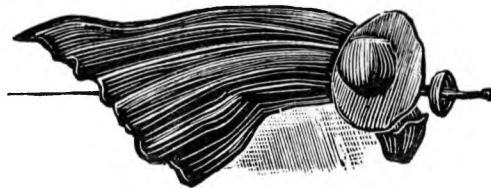
И тут чрезвычайно важными и значащими оказываются маски. Маски к «Пиру во время чумы» иллюстративны в большей мере, чем в других драмах, не случайно лишь здесь они не перебиваются декоративными элементами. И в каждой паре масок — маска Смерти. словно перед ликом смерти проведены главные действующие лица трагедии, и в них обозначается различное мироощущение героев, раскрывающееся в виду «могилы тьмы». Покорно-боязливая маска Негра. Отрешенная, «погруженная в глубокую задумчивость» маска Председателя. И печальное, осознанно-спокойное лицо Девушки —

«Девы-розы», пронзительно контрастирующее с черепом Смерти, как розы — уже не метафорические — с погребальными факелами и лопатой гробовщика в концовке.

В начале я оговорился, что ни один иллюстратор не смог (да, очевидно, и не сможет) полностью исчерпать Пушкина. Но подлинное произведение изобразительного искусства тоже не может быть исчерпано, даже и в очень длинной статье.

Говоря о «Маленьких трагедиях» В. А. Фаворского, я затронул лишь две проблемы: чем достигается цельность всей книги и в чем свойство ее гравюр, как произведений искусства собственно книжной иллюстрации, то есть чем они помогают читателю. Думается, что хотя эта работа художника дает еще немало тем для анализа (одна из интереснейших — иллюстрации эти как образец искусства гравюры), для настоящего сборника названные вопросы — основные, почему мне и показалось, что именно ими можно ограничиться.

Е. Левитин



ДЕТСКИЕ КНИГИ

А. МАКУНАЙТЕ

К самым известным мастерам литовской графики принадлежит и молодая художница Альбина Макунайте. Вот уже более десяти лет она работает над эстампами, плакатами, иллюстрациями. Творчество А. Макунайте привлекает фантазией, богатством и глубиной мысли, любовью к народному искусству.

А. Макунайте — художница широкого диапазона. Она создала крупные циклы линогравюр «Кавказ», «Песня ржи», «Песня льна» и др., но известна она прежде всего как талантливый иллюстратор произведений Лаздину Пеледы, Саломеи Нерис, И. Билюнаса, В. Миколайтиса-Путинаса и других классиков литовской литературы.

Особое место в творчестве А. Макунайте занимает иллюстрирование детской литературы.

Еще студенткой Каунасского художественного института, где она занималась под руководством известного литовского графика А. Кучаса, художница создала иллюстрации к книге П. Цвирки «Петушок» (1949). С этого времени А. Макунайте постоянно работает в детской книге.

В рисунках к «Петушку» уже были заметны характерные черты творческого почерка художницы — определилось ее стремление к ясной декоративной форме. Иллюстрации были решены плоско, декоративно. Нет в них ни перспективы, ни пространства. Впечатление декоративности усиливают яркие, интенсивные цвета.

В 1951 году А. Макунайте создала иллюстрации к сказке К. Бинкиса о деревенском мальчишке, не

желавшем играть с друзьями («Антанелис Нелюдимый»). Рисунок здесь гораздо живее, тоньше — художница стремится передать настроение и психологию ребенка. Она обобщает линию, силуэт, декоративно решает пространство, но вместе с тем старается сделать образы выразительными.

В последующие годы А. Макунайте много работала над иллюстрированием произведений классиков литовской литературы. Это была серьезная школа мастерства. Художница научилась чувствовать стиль литературного произведения, углубляться в психологию героев. В это же время она начала пристально изучать литовскую народную графику, старинные ксилографии, в которых видела близкую себе декоративность формы и эмоциональность.

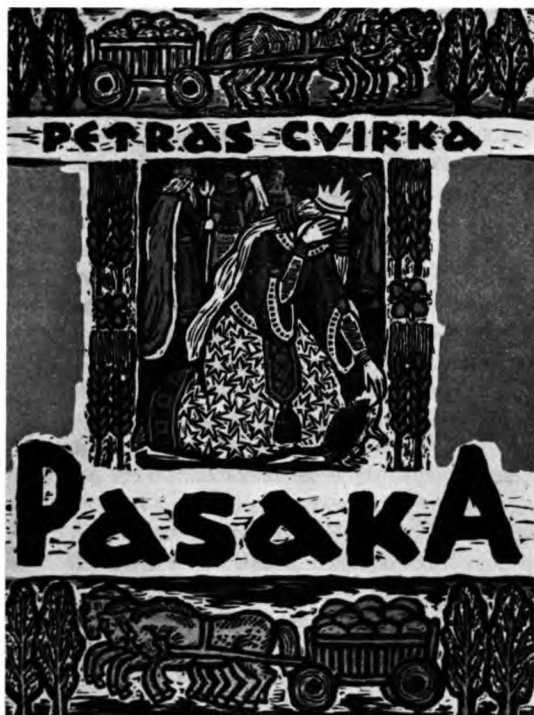
Все это помогло ей в работе над детской книгой, ставшей основной областью творчества художницы.

В 1957 году А. Макунайте закончила иллюстрации к сказке К. Кубилинскаса «Стоит сказочный домик». Глубоко прочувствовав характер произведения, А. Макунайте создала запоминающиеся образы. Здесь упрямый глупый козленок и хитрая лиса, страшная колдунья и добрая сирота. Многие из этих персонажей исполнены с чувством тонкого юмора. Сюжеты иллюстраций тесно связаны с текстом. Художница ничего от себя не прибавляет, но старается облечь литературные образы в ясную пластическую форму, возможно ярче охарактеризовать действующих лиц. Поэтому люди, разнообразные звери и птицы так живы и реальны. Дети без труда распознают их облик, характеры: вот хитрая лиса, косолапый, неповоротливый медведь, добродушный вол и т. д.

Декоративная плоскостность изображений не мешает реальности и жизненности персонажей. А. Макунайте избегает глубокой перспективы и пространства, благодаря чему иллюстрации прекрасно сочетаются с плоскостью страницы и наборным шрифтом.

Украшают книгу щедро разбросанные на каждой странице мотивы литовского народного орнамента. Книга от обложки до последней концовки выдержана в едином стиле. В этом проявилась еще одна черта творчества А. Макунайте — умение подчинить художественному замыслу все детали. Каждый элемент оформления включен здесь в цельный и гармонически объединенный организм книги.

В творчестве А. Макунайте в последнее время очень заметно использование традиций литовского народного искусства.



А. Макунайте. Обложка и страница.
П. Цvirка «Сказка».
Гослитиздат Литовской ССР, 1960



Линогравюры к литовской народной сказке «Освободитель солнца» (1959) подкупают своей простотой и ясностью. Обложка, титул, рисунки, орнаменты выдержаны в духе старинных изданий. От них веет примитивностью древнего народного творчества, и это вносит в книгу особый колорит, какую-то условность, которая заложена в самом тексте сказки.

Художница сознательно использовала традиционную технику народной гравюры, подвеченной от руки акварелью. В композициях подчеркнуты симметрия, декоративность, формы стилизованы, употребляется грубый, несколько застывший штрих — «елочка», в композицию включен резной шрифт.

Однако традиционные технические приемы в этой книге служат выражению индивидуальности самой А. Макунайте, ее чувства юмора, фантазии и темперамента. Трактовка образов здесь современная, и поэтому иллюстрации не кажутся бездушной стилизацией. Они поражают оригинальностью, глубиной мысли. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на глубоко лирическую сцену: «И увидел старшую сестру у прялки» или другой, полный мягкого юмора образ в иллюстрации «Примчались две колдуньи».

Сказка «Освободитель солнца» вошла в число лучших по художественному оформлению книг Советского Союза 1959 года.

Значительной работой последних лет были рисунки художницы к книге П. Цvirки «Сказка о ежике» (1960). Каждый персонаж в иллюстрациях кажется и давно знакомым — с ним встречались и в других сказках — и неожиданно новым. По-детски наивная принцесса, простые добродушные старики, хохочущий король — все они хорошо знакомы и в то же время необычны. Иллюстрации полны бодрого, приподнятого настроения — здесь нет печальных образов. Если и можно встретить плачущую принцессу, то и в этой сцене нет ничего трагического. Немало здесь и свойственного А. Макунайте юмора.

Традиционную народную форму в этой работе А. Макунайте использовала более свободно. Только изредка встречается симметрия в композиции и орнаментальная стилизация в деталях. Толстые линии контуров здесь гибче, подвижнее. Они часто создают красивый музыкальный ритм, который вносит в образы жизненность и динамику. Народная сказочность здесь нашла органичную, соответствующую содержанию форму, декоративную



А. Макунайге. Иллюстрация. П. Цвирка «Сказка»



А. Макужайте. Иллюстрация. «Литовские народные сказки».
Вильнюс. Гослитиздат Литовской ССР, 1961

траговку природы. Это придает линогравюрам неповторимую прелесть и национальный колорит.

Оформлена сказка с большим тактом: в вишюетках, заставках и концовках употреблен только один черный цвет, прекрасно вяжущийся с наборной полосой. Иллюстрации на отдельных страницах выполнены в технике цветной линогравюры, и их красочность делает книжку более богатой, нарядной и веселой.

Не случайно эта книжка также была премирована в числе 50 лучших книг 1960 года.

Недавно А. Макунайте закончила новую крупную работу — иллюстрации к сборнику литовских народных сказок. Об объеме работы можно судить

по тому, что для данной книги А. Макунайте создала 130 заставок и 24 иллюстрации, и в этих рисунках художница использовала традиционные композиционные приемы, свойственные народному творчеству.

Творческий путь А. Макунайте не был легким. Когда читатель перелистывает книгу и любуется прекрасными иллюстрациями, которые так легко и изящно выполнены, ему трудно представить, сколько упорного труда потребовала эта работа от художницы, сколько пришлось победить трудностей, пока она нашла свой путь в искусстве.

В. Улова



КНИГИ С ГРАВЮРАМИ Е. БУРГУНКЕРА

Евгений Осипович Бургункер принадлежит к числу тех художников, которые создают книгу целиком и чьи работы предназначены не столько для выставки (хотя отлично смотрятся и там), сколько для книги.

Последовательность в развитии своих художественных принципов, верность технике ксилографии, постоянно растущее мастерство отличают творчество художника. Искусство Бургункера в известной мере спорит с той тенденцией к подчеркнутой остроте и эскизности оформления, которая в последние годы развивается в книжной графике. Своими работами художник убедительно доказывает, что в рамках, казалось бы, традиционных графических приемов можно добиться не только удачных, но и вполне современных решений.

В последних своих книжных работах — «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло, «Немецкие народные баллады», «Дела господина Юлия Цезаря» Б. Брехта — художник решал очень разные задачи. Но по стилю оформления все три книги во многом близки друг другу.

«Песнь о Гайавате» (в первом варианте) вышла из печати в 1955 году. Она никак не претендовала на роль «любительского издания» — тираж книги был триста тысяч экземпляров.

Спустя четыре года «Песнь о Гайавате» вышла новым изданием, на этот раз десятикрато меньшим тиражом. Бургункер сделал заново переплет, титул и перевел в ксилографическую заставку, которые раньше были рисованными.

Спускосые полосы — наиболее органичная и удачная часть оформления. Копья, щиты, луки, колчаны, головные уборы, трубки, посуда, деревянные божки, изображенные на фоне циновок с национальным индейским орнаментом, — это те предметы, которые окружают героев Лонгфелло, как бы предваряют каждую часть повествования. Художник не ставил перед собой цель отразить в оформлении всю глубину поэтической легенды, воссоздать «голос прошлого, манящий к молчаливому раздумью». Бургункер лишь показывает читателю те аксессуары, которые помогают нам ощутить дух столь удаленной от нас и мало знакомой жизни.

Гравюры на спускосых полосах повторяются, их меньше, чем глав. Сюжетно они не связаны с текстом и служат лишь своего рода графическими интервалами между главами. Это, конечно, ограничивало возможности художника. Тем не менее он смог добиться ощущения близости всех изображенных вещей к людям: рукоятки инструментов и оружие словно хранят тепло человеческих рук, что и делает гравюры столь привлекательными. Но все же трудно согласиться, что этнографичность оформления необходима в такой мере; ведь в поэме гораздо больше философии и поэзии, чем описаний быта.

Эта работа, при всей скромности решенных в ней задач, во многом подготовила художника к оформлению «Немецких народных баллад» (1959). Развивая принципы оформления «Песни о Гайавате», Бургункер не ограничился только декором, он создал несравненно более интересный графический цикл.

В книге много страничных и текстовых иллюстраций, а также несколько вариантов оформления спускосых полос и концовок.

В издании не все равноценно. Напечатанная в три цвета суперобложка, яркий переплет отлично играют роль нарядных дверей в мир поэтической народной фантазии. Тонко использованы некоторые стилистические черты средневековой гравюры: мотивы старинных ксилографий звучат как легкий отзвук, как эхо прошлого. Однако после яркой суперобложки уместней был бы более сдержанный по цвету переплет, ритмический тональный антракт, необходимый для лучшего восприятия книги в целом. Черно-белое оформление внутри книги отнюдь не требует на переплете столь интенсивных красок. Излишне и многократное повторение названия книги — и на переплете, и на суперобложке (на



Е. О. Бургункер. Суперобложка. М., Гослитиздат, 1959



Е. О. Бургункер. Иллюстрация к «Немецким народным балладам».
М., Гослитиздат, 1959

крышке и на корешке). Эта система, прочно вошедшая в издательскую практику, часто ведет к ненужному многословию.

Фронтиспис, или скорее гравюра на контртителе, изображает бродячего певца и аккомпанирующего ему волынщика. Удача листа не только в хорошо найденном сюжете для «заглавной» гравюры, но прежде всего в том, что в ее линиях, в силуэте, во всем образном строе отлично переданы основные качества баллад: поэтичность, простодушие, ясная стройность композиции. Точно найдено здесь сочетание объемного и плоскостного рисунков. Рельефная заглавная буква и виньетка из цветов, оружия, музыкальных инструментов объединяют титульный лист с левой стороной разворота.

Применение повторяющихся заставок и концовок в книге несколько спорно. Четыре варианта гравюр для спусковых полос повторяются до десяти раз.

Подобно спусковым полосам для «Песни о Гайавате» это последовательно разворачивающаяся цепь символических натюрмортов из различной утвари, оружия и т. д., характеризующих определенный круг тем. Так, кувшин, стакан, каравай хлеба и колосья связаны с темой крестьянской жизни; шлем и меч — с рыцарскими балладами; лютия и гирлянда роз — с лирическими стихотворениями.

Но концовки лишены общей стилистической концепции: некоторые из них носят символический характер (мешок с золотом, проколотый ножом), другие подобны бытовой зарисовке (крестьянин с кружкой), третьи имеют чисто декоративное значение. Такие концовки не всегда уместны, а некоторые из них кажутся просто назойливыми. Одно дело повторяющиеся символические заставки, другое — повторяющиеся весьма конкретные по содержанию концовки.

Ведущее значение в издании имеют большие страничные иллюстрации. Одна из них, обобщающая смысл книги, относится к первому стихотворению. Сеятель, пахарь и феодальный замок вдали, над которым несутся тяжелые облака, — в этом превосходно воплощается дух народных баллад. Бесспорно удачна также гравюра к «Крысолову из Гаммельна». Свободный внешний контур гравюры позволяет зрителю дорисовывать в своем воображении намеченный художником пейзаж ночного города — черное пятно неба, блики лунного света на стенах домов и улицу, по которой шагает играющий на дудочке крысолов. Таинственная и сказочная обстановка воссоздана с той же непосредственностью, что и в тексте баллады. Единственно, что вызывает сомнения, это чересчур мрачный, драматический колорит гравюры, скорее подходящий для «высокого темноголицего» крысолова из известного стихотворения Р. Броунинга, чем для «волшебника, плута отпетого» из простодушной немецкой сказки.

В целом книга — большая удача и художника и полиграфистов. В ней художник за редким исключением выдержал единую стилевую линию, найдя графический ключ к содержанию баллад и их форме.

По-иному решена книга Б. Брехта «Дела господина Юлия Цезаря» (Гослитиздат, 1960). Оформление это издание, художник попытался слить воедино сложный подтекст своих старых гравюр к драмам Брехта («Искусство», 1956) и выразительную декоративность «Немецких народных баллад», но единства, в конечном счете, не нашел. Каждая из деталей оформления, даже удачная сама по себе, говорит хотя и весьма красноречиво, но иным языком, чем другая.

Суперобложка отличается сложностью композиции и выразительной символикой. Фигура «автора», словно разглядывающего теньевую сторону лица Цезаря, вполне наглядно объясняет суть книги. Но этот образ все же не выходит за рамки внешней канвы романа.

Зато в титульном листе вполне ощутим горький сарказм брехтовского текста. Лес взметенных рук, закованных в кандалы или сжимающих свитки, лавры, мечи, факелы — все это воспринимается как зрительное воплощение главной темы.

Но в иллюстрации, расположенной перед первой частью, современный памфлетический аспект романа совершенно теряется. Эта отлично исполненная гравюра носит характер внешней событийности.

Изображен «автор» записок о Цезаре, беседующий со Спицером и Афронием Карбоном. Художник уделил много внимания внешним деталям быта и, разумеется, характеристике действующих лиц. Но едва ли эту сцену можно считать узловой в повествовании. Ведь то, что о Цезаре рассказывают Спицер и Афроний, — это лишь рамка событий. Гораздо важнее было раскрыть, как Цезаря воспринимает Брехт, а это остается за пределами гравюры. Однако следующий лист, где изображены римляне, преследующие испуганного, в истерзанной одежде Цезаря, заставляет почувствовать, что художник пытается проникнуть в глубь происходящих событий, хочет подчеркнуть ироническое отношение Брехта к своему герою.

Перед следующими главами иллюстраций нет: цикл гравюр остался незавершенным, и намечавшаяся во второй гравюре тенденция осталась неразвитой. По заставкам к следующим главам можно предполагать, что художник все больше

Теперь погиб ты, леший.
И в замок Каспара тотчас
Он шлет гонца с депешей.



У Линденшмидта был сынок.
Зашел в конюшню паренек
Узнать, готовы ль кони,
И вдруг кричит: «Вставай, отец!
Мне слышен шум погони!»

Но грозный рыцарь Линденшмидт
Не просыпается — храпит.

41

Е. О. Бургункер. Иллюстрация к «Немецким народным балладам»



БЕРТОЛЬД

БРЕХТ

ДЕЛА ГОС-
ПОДИНА
Ю Л И Я
ЦЕЗАРЯ

Е. О. Бургункер. Суперобложка. М., Гослитиздат, 1960

стремился к ироническому иносказанию, как, например, в заставке к четвертой главе, где на чашу весов брошены мешок с золотом и лавровая ветвь.

Гравюры к роману Брехта не являются полным книжным ансамблем, потому о них нельзя судить до конца. Досадно, что Гослитиздат выпустил эту книгу в таком виде. Острая и интересная работа Бургункера не получилась цельной и в этом отно-

шении уступает «Немецким народным балладам». Оформление книги Брехта осталось лишь многообещающим, хотя и спорным замыслом.

Но как бы то ни было каждая новая работа Е. Бургункера становится событием в книжной графике, ибо любую из них отличают высокая культура, постоянные искания, зрелое мастерство.

М. Герман



ОБ ОФОРМЛЕНИИ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

Наиболее массовая, разнообразная по тематике и назначению научная и техническая книга пока еще далека от необходимого уровня современных требований. Удельный вес ее среди лучших книг 1960 года незначителен: всего 4 книги из 50, отмеченных на конкурсе.

А ведь выпуском научной литературы занимается много издательств, от таких хорошо организованных, с устоявшимся опытом и традициями, как издательства Академии наук, Иностранной литературы, Машгиз, до небольших издательств и издательских групп при университетах и различных научных институтах.

И если явно улучшилось качество внешнего оформления многих изданий научной и технической литературы за счет широкого введения суперобложек и их различной обработки (лакировка, нитропленка), большого количества тканевых переплетов, использования полимеров, печати офсетным способом по ткани и т. п., то во внутреннем оформлении книги, как правило, используются методы набора и верстки десятилетней давности.

Бытует мнение, что заниматься всеми этими «мелочами» — не такая уж обязательная задача для художника. Вопрос о необходимости целостно решать книгу отнюдь не нов, однако примеров правильно решенных ансамблей оформления еще слишком мало.

Оформление научно-технической книги проводится довольно ограниченными средствами — фор-

мат издания, типографский шрифт, отношение полос набора и полей, ритм рубрик, чертежи и документальные иллюстрации, незначительные декоративные элементы. Этот тип литературы не обладает тем богатством возможностей, которые присущи художественной литературе. Чтобы поднять научно-техническую книгу до высот большого искусства, от художественных и технических редакторов требуется большое мастерство, глубокое знание материала, немалый производственный опыт, умение воспринимать то лучшее, что накапливается в повседневной издательской практике.

Что же характерно для оформления научно-технической книги в последние годы?

Внутреннему строю такой книги свойственны общие тенденции современного оформления: простота, лаконизм, декоративность. Это выражается в четкой конструкции всех элементов оформления, в новых пропорциях массы набора и полей, в более контрастных соотношениях черного и белого в решениях композиции титулов, шмуцтитулов, спусковых полос, в более свободных принципах верстки.

Рассмотрим несколько интересных наборных титулов. Частым композиционным приемом является



сильное смещение пятна набора к верхнему краю полосы. При зауженных форматах, применяемых, как правило, в наших научных изданиях, этот прием оправдан, так как при этом укрепляется верх полосы, увеличивается броскость заголовков, масса набора становится активнее, большое поле просвета уравнивает несколько асимметричное членение полосы и дает возможность свободно разместить дополнительные тексты.

Титулы часто строятся в одной гарнитуре, но чередование светлых и жирных шрифтов курсивных и прямых начертаний делают композиции живыми и разнообразными. Удачно используются простые наборные украшения — линейки и звездочки (рис. 1, 2). Для повышения декоративности в композиции набора нередко вводится вторая краска.

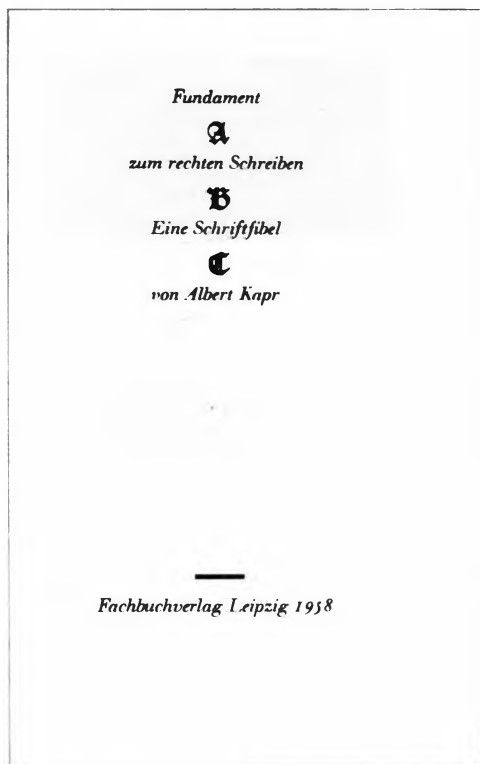
Интересно задуман титульный лист в книге Ф. Эвереста «Человек, который летал быстрее всех» (ИЛ, 1960). Курсивное начертание шрифта, выбранное для основной массы набора, асимметричное его построение придают композиции впечатление активного движения и легкости (рис. 3). Все заголовки на спусковых полосах этого издания

построены на крупном кегле строчного курсива. Таким образом, правильно примененный здесь типографский шрифт обладает достаточной образной выразительностью.

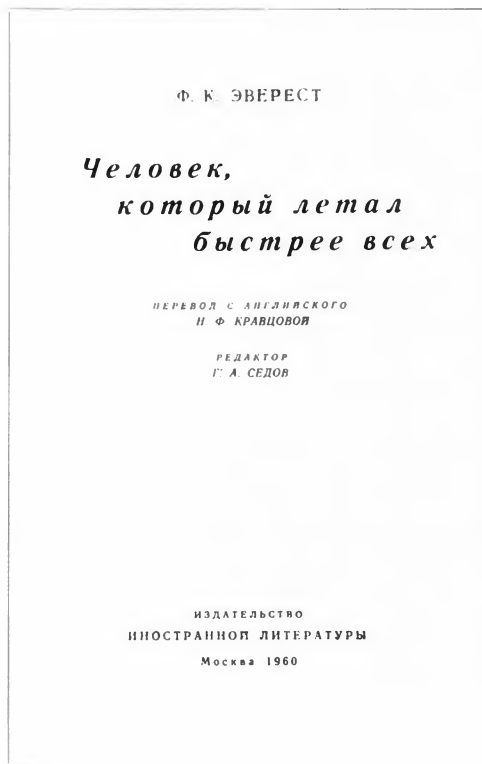
В наборных композициях шмуцтитулов обычно применяются крупные кегли шрифтов при большой насыщенности очка цветом. Во многих же современных изданиях заметна тенденция использования в рубриках светлых шрифтов. При многоступенчатой рубрикации это помогает связать по цвету шрифт выделений со шрифтом основного набора. Примером подобного построения можно считать композицию шмуцтитула из книги К. Вилли «Биология» (ИЛ, 1960). При большом формате (70×108^{1/16}) для основного заголовка здесь использован кг. 16 светлый, название части дано с повышенной разрядкой (рис. 4). Набор построен симметрично, в заголовках спусковых полос применены те же гарнитур, но меньшего кегля, спуски имеют ту же композиционную схему.

Принципиально иная композиция в книге «Радиоастрономия» (ИЛ, 1961). При таком же формате все элементы строятся на сильном контрасте массы набора, рисунка и большого белого поля (рис. 5).

2



3



Композиция асимметрична. Жирные шрифты меньших кеглей использованы на всех спусковых полосах.

Рассмотренные примеры со всей очевидностью подтверждают, что основа удачного построения заложена в правильном композиционном и декоративном решении набора, а не только в широком ассортименте шрифта. Во всех показанных титулах и шмуцтитулах использованы широко распространенные гарнитурные: литературная и обыкновенная.

Однако нельзя стремиться к утверждению каких-либо канонических «рецептов», годных для всех случаев жизни. Каждая новая книга в зависимости от ее содержания и назначения должна решаться индивидуально. Порой встречаются утверждения, что симметричное построение устарело и не отвечает современным принципам оформления. При этом под современным принципом подразумевается лишь смещение композиционных осей вправо или влево. Это слишком примитивно. Вполне закономерными могут быть любые приемы, если они целесообразны в данном издании и логически завершены во всех элементах оформления.

В решениях спусковых полос не следует избегать наборных украшений. Декорирование рубрик простыми наборными элементами, линейками, звездочками и т. д. придает рубрикам строгую торжественность и значимость. Выбор крупного кегля строчных шрифтов жирного начертания, введение наборной линейки, активное выделение названия главы делают спуски очень динамичными и выразительными (рис. 6).

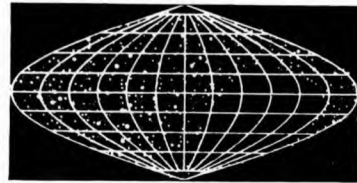
Весьма часто в современных иностранных изданиях акцентируется порядковый номер раздела или главы с пропуском слов «раздел», «глава». Действительно, читатель обычно ищет нужную ему часть книги лишь по номеру. Этот прием дает оформителям немало возможностей для создания новых композиций спусковых полос и повышения их декоративных качеств (рис. 7, 8).

В построениях заголовков внутри текста широко используются выключки к краям полос. При сложных рубриках этот прием целесообразно использовать для самых нижних ступеней. В этом случае заголовки органически сливаются с текстом, лучше запоминаются и легче отыскиваются в книге.

Реже всего бывают объектом внимания художественных редакторов таблицы, выводы, сноски, оглавления. Но отличных композиций и тут может быть немало.

Ч А С Т Ь I

МАКРОСКОПИЧЕСКОЕ
ПРИБЛИЖЕНИЕ



Часть III

ГАЛАКТИЧЕСКИЕ
И ВНЕГАЛАКТИЧЕСКИЕ
ИСТОЧНИКИ
РАДИОИЗЛУЧЕНИЯ

Встреча в Южном море

Я думаю, что уезжать мне не следовало. Все предсмотрительные люди говорили: «Не надо. Это нелепая затея».

Я слышу их голоса: «Мы ведь твердим тебе — напрасно ты все это задумала. Встретиться с мужем-океанографом на рождество! Глупая женщина, дай своему мужу передышку. Во всяком случае, не нужно ехать в Южные моря. Это мир коричневых женщин. Ты читала Миченера?»

«Да, я знаю, знаю».

Другие жены океанографов встречали своих мужей в Мексике, Панаме, Италии, Англии. Почему же я не могу встретить Рассела в Южных морях?

Экспедиция, в которую отправился мой муж с другими учеными Калифорнийского университета, была самой крупной из предпринятых до сих пор Скриппсовским институтом океанографии. До этого наши ученые совершали походы (в сотрудничестве с Лабораторией электроники Военно-морского флота в Сан-Диего) в Арктику, длительное плавание вдоль берегов Южной Америки и далеко на запад — на Бикини. Теперь это была экспедиция «Каприкорн». В ней участвовали два корабля — «Хорайэн» и «Спенсер Ф. Берд», на последнем Расс был старшим геофизиком. Кораблям предстояло совместное плавание для изучения глубин южной части Тихого океана на протяжении свыше 20 тысяч миль со стоянками в Суве, Паго-Паго, на Танти и далеких Мар-

Introduction: Biology and the Scientific Method

IN ONE sense, biology is a very old science, for men began many centuries ago to study living things in attempts to solve the fascinating riddle of life. There was a considerable body of knowledge and theories about living things in the time of Aristotle (384-322 B.C.), and even in the older civilizations of Egypt, Mesopotamia and China much was known about practical uses of plants and animals. In fact, the cave men who lived 50,000 and more years ago must have been first rate biologists for they drew accurate and artistic pictures on the walls of their caves of the deer, cattle and mammoths that lived around them. The survival of early man depended on a knowledge of such fundamental biologic facts as which animals were dangerous and which plants could be safely eaten.

Yet in another sense biology is a young science. The major generalizations which are the foundations of any science have been made comparatively recently in biology and many of them are still being revised. The development of the electron microscope, for example and the recent discovery of ways to prepare tissues for examination in this instrument, have revealed a whole new order of complexity in living matter.

1. EARLY HISTORY OF BIOLOGY

Biology as an organized body of knowledge can be said to have begun with the Greeks. They and the Romans described the many kinds of plants and animals known at the time. Galen (131-200 A.D.) described the anatomy of the human body and was the unchallenged authority for 1500 years. His descriptions, however, were based on dissections of apes and pigs and contained many errors. Galen was the first experimental physiologist and performed many experiments, mostly on pigs, to study the functions of nerves and blood vessels. Men such as Pliney (23-79 A.D.) prepared encyclopedias which were strange mixtures of facts and fiction about living things. In the succeeding centuries of the Middle Ages men wrote "herbals" and "bestiaries," cataloging and describing plants and animals, respectively. With the Renaissance interest in natural history revived and more accurate studies of the structure, functions and life habits of countless plants and animals were made. Vesalius (1514-1564), Harvey (1578-1657) and John Hunter (1724-1793) studied the structure and functions of animals in general and man in particular and laid the foundations of anatomy and physiology. With the invention of the micro-

Some Future Problems in Astrometry

A. N. VYSSOTSKY

LEANDER MCCORMICK OBSERVATORY
UNIVERSITY OF VIRGINIA

1. Until 1900 astrometry was the main preoccupation of astronomers. The advent of astrophysics and radio astronomy has tended to overshadow the importance of astrometric work, but a single example suffices to indicate that we still cannot dispense with the tedious work of measuring the positions and computing the motions of many stars. Thus, our estimate of the concentration of the mass of the Galaxy depends entirely on which fundamental system of proper motions is used (Williams and Vyssotsky, 1948). Many other examples, of course, could be cited.

Since my interests have been in the statistical studies of proper motions of stars, I shall consider the following problems: (a) the improvements in fundamental positions and absolute proper motions of faint stars expected in the next few years; (b) the derivation of accurate proper motions for stars with physical characteristics of special interest; (c) the possibilities of studying the internal motions of open clusters and associations.

2. The reobservation of the AG catalogues now in progress at the Bergedorf and Bonn observatories is of utmost importance. When AGK2 is completed, it will contain photographic positions of 180,000 stars down to declination -2° , all reduced to the fundamental system of FK3 (Schorr

Table II
Calculated Cementite Manganese Percentages from Steel Manganese Percentages

Specimen Number	% Manganese in Ferrite (Analytical)	% Manganese in Cementite (Calculated)
SM-1	1.60	1.71
SM-2	1.25	1.26
SM-3	1.25	1.16
SM-4	2.68	2.36
SM-5	1.98	1.05
SM-6	2.25	2.17
SM-7	1.95	1.71
SM-8	6.95	7.35
SM-9	4.60	4.60
SM-4	1.16	4.26
SM-5	1.18	0.18
SM-6	1.20	3.24

Table III
Calculated Cementite Manganese Percentages from Ferrite Manganese Percentages

Specimen Number	% Manganese in Ferrite	% Manganese in Cementite (Analytical)	% Manganese in Cementite (Calculated)
SM-1	0.119	1.60	1.71
SM-2	0.104	1.25	1.42
SM-3	0.074	1.25	1.16
SM-4	0.260	2.68	2.60
SM-5	0.206	1.98	1.05
SM-6	0.261	2.25	2.04
SM-7	0.195	1.95	1.50
SM-8	0.608	6.95	6.51
SM-9	0.536	4.60	4.60
SM-4	0.225	1.16	4.22
SM-5	0.460	2.28	3.16
SM-6	0.410	2.01	3.24

Table II shows the results of the application of this equation to the experimental data. Although in one instance the application resulted in an error of about 18% for the calculated value as compared to the analytical result the overall error is only about 6%. It should be pointed out that the silicon percentage of the steel seemed quite unimportant. In the two specimens for which the equation failed, the silicon percentage was either low or undetermined. Fortunately, in most of the specimens, the silicon percentages varied between 0.19 to 0.29% and therefore were practically within the normal range for steels, e.g., 0.20 to 0.35%.

The obtaining of a reasonably satisfactory relationship between the cementite manganese and the total manganese of the steel suggested that an analogous expression might be obtained for the distribution of manganese between the ferrite and cementite phases of the steel.

Since a detailed record of the weights of the specimens before and after electrolysis and the weights of cementite obtained from them was kept, the ferrite manganese percentages were easily calculable. Such

Table of Contents

	Preface	7
CHAPTER I	The Problem of Internal Radiation Hazards from Radiostrontium	
	A. General introduction	9
	B. The mammalian metabolism of strontium	16
	C. Discrimination against strontium	16
	D. Retention	17
	E. Elimination	19
	F. Toxicity of radiostrontium and carcinogenic transformation of bone	21
	References	23
CHAPTER II	The Distribution of Mineral Salts in Bone Tissue	
	A. General	28
	B. Microscopic distribution of mineral salts studied by X-ray microscopy	29
	C. Distribution of mineral salts and organic substance in bone, studied by microspectrometry	54
	D. Summary	59
	References	60
CHAPTER III	The Nature of the Bone Salt and the Ultrastructure of Bone Tissue	
	A. General description	62
	B. The structure of calcium phosphates	63
	C. Strontium calcium apatites	75
	D. Summary	78
	References	78

Satzbauerguides

	3
Vorwort	9
Wie unser ABC sein Gesicht erhielt	55
Es gibt verschiedene Wege zum Schreibenlernen	45
Vom Einfachen zum Schwierigen - mit Stift, Schere, Feder, Pinsel und Kiel	105
Viele Berufe brauchen die Schrift - vielfältig sind deren Aufgaben und Anwendungsmöglichkeiten	131
Beispiele von Satzschriften	

Contents

Chapter 1	<i>The Tools of the Trade</i>	3
Chapter 2	<i>The Life Story of a Star</i>	33
Chapter 3	<i>Stellar Distances and Motions</i>	63
Chapter 4	<i>The Sun</i>	83
Chapter 5	<i>Binary Stars</i>	109
Chapter 6	<i>Intrinsic Variables</i>	137
Chapter 7	<i>Galaxies</i>	165

chapter 6



chapter 6

6-1 Observation of Intrinsic Variables

The eclipsing binaries discussed in the last chapter are sometimes called extrinsic or geometric variables because the absolute magnitudes of the individual stars remain constant and the only changes in the apparent magnitudes and spectra of the systems are those produced by the orbital motions of the component stars. The intrinsic variables which will be considered in this chapter are individual stars whose absolute magnitudes, sizes, temperatures, and spectra undergo fluctuations, either regular or irregular, as a result of physical changes in the stars themselves.

Intrinsic Variables

Individual variable stars that do not have proper names, like Mira Ceti, or constellation designations like β Canis Majoris, are designated by one or two letters of the alphabet, followed by the Latin possessive form of the constellation in which the star is located. When all the one and two letter combinations have been used, the star is designated by V, followed by a number beginning with V315. Typical examples are W Virginis, RV Tauri, and V315 Sagittarii.

It is convenient to classify intrinsic vari-

Figure 6-1 Nebulous region in Monoceros, rich in irregular variable stars. (Mount Wilson and Palomar Observatories.)

137

logues, which together listed more than 13,000 nonstellar objects. When these catalogues were being prepared, the distinction between galactic and extragalactic objects was not recognized, so they list everything indiscriminately. Specific galaxies, nebulae, and star clusters are designated by the initials of the catalogue, M, NGC, or IC, and the number in the catalogue. Thus the Andromeda Spiral could also be designated as M31 or NGC 224.

7-3 Kinds of Galaxies

Although the Andromeda Spiral may be the most spectacular galaxy we can observe, it is by no means the only one. Photographs in all parts of the sky with large reflecting telescopes and Schmidt cameras indicate that there are probably 10 billion galaxies within reach of our present instruments, and there is every expectation that when larger telescopes are available they will reveal many times this number. It is fortunate from the observational standpoint that all the galaxies seem to belong to one of four main classes of objects, so that a careful study of typical members of each group should provide a reasonably good understanding of all of them.

Spiral galaxies constitute the brightest group and are similar to the one in Andromeda that was just described. They are all characterized by a relatively uniform nucleus from which spiral arms wind outward, producing a sort of rotational symmetry and a flattened, discus shape. The relative prominence of the nucleus and arms differs, and Hubble has suggested that those in which the nucleus is quite prominent and the arms relatively insignificant be called Sa spirals, those in which the nucleus and the arms appear equally prominent, as in the Andromeda Spiral, be classed Sb, and those with very prominent arms and little central condensation be called Sc spirals. All the spirals are relatively thin and flat, with the thickness through the center less than $\frac{1}{10}$ of the diameter of the outer parts of the arms. They are tipped in every conceivable direction in the sky, so that we see some of them perfectly flat, some edgewise, and some at all possible angles in between.

Because the spirals tend to fade out at the edges it is difficult to be precise about their diameters. The width of the Andromeda Spiral is variously given from 26 to 50 kiloparsecs, and our own Milky Way System, which is probably an Sb spiral, has a diameter of about 24 kiloparsecs. All the nearer spirals have diameters in excess of 8 kiloparsecs, but among the more distant ones, some seem a little

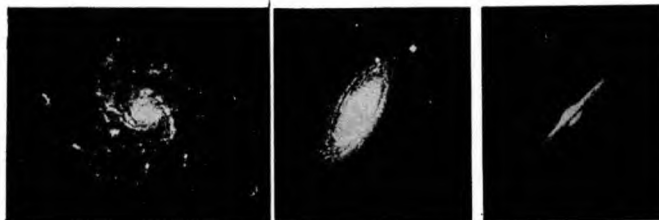


Figure 7-3 Three Sb spirals seen in different positions. Left to right: M101 in Ursa Major; NGC 2841 in Ursa Major; NGC 4165 in Coma Berenices. (Photographed with the 200-inch Palomar telescope.)

Утвердилась традиция обязательного применения в таблицах вертикальных прографок. Они перегружают набор и контрастируют с основным текстом, которому несвойственны вертикальные выделения. Да и само построение табличного текста сложно для наборщика, так как требует подгонки разноформатных линеек. Помещенная здесь иллюстрация подсказывает довольно убедительный пример набора таблицы без применения вертикальных линеек — их отсутствие не ухудшило восприятия материала (рис. 9).

С успехом можно использовать в построении таблиц линейки разной толщины. Этот прием дает возможность активнее воспринимать основные члены текста таблицы. Порядковый номер таблицы в нашей оформительской практике обычно выключается вправо даже при строго симметричном построении всех остальных заголовков издания, часто же бывает целесообразнее названия таблиц выключать по центру.

Немало интересных находок может быть и в оформлении содержания или оглавления.

В очень сложных рубриках следует активнее отделять основные части от второстепенных, не бояться больших втяжек и повышенных отбивок (рис. 10). При небольшом тексте содержания можно располагать номер страницы над текстом, с выключкой по центру (рис. 11). Удачно могут быть использованы отточия с повышенной отбивкой ($1\frac{1}{2}$ —2 кругл.); интересны варианты композиций отточий, располагаемых в шахматном порядке. При небольшом по тексту оглавлении возможна и выброска отточий (рис. 12).

Разберем в заключение пример очень продуманного ансамбля внутреннего оформления одной книги по астрономии, оставляющей впечатление большой издательской и полиграфической культуры. Это монография, рассчитанная на узкий круг специалистов; формат издания близок к $70 \times 108\frac{1}{16}$.

Книга разделена на семь глав, названия которых вынесены на шмуцтителы (рис. 13). Следует обратить внимание на сильно увеличенный порядковый номер раздела, что дает возможность быстро найти нужную часть. Начальные полосы, идущие

в развороте с полосными иллюстрациями фронтисписа, набираются на сильно зауженный формат (рис. 14). Это оправдано желанием выделить начало раздела и создать определенную ритмическую паузу белого при массе рисунка на фронтисписе. Все заголовки в тексте, как и композиционное построение титула, шмуцтителов и заголовков, асимметричны.

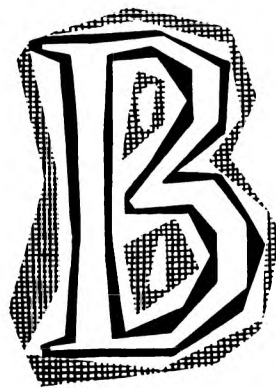
Что следует считать безусловной удачей в оформлении этой книги? В первую очередь отлично продуманный строй всего издания, при котором индивидуально решается каждый разворот. Иллюстрации в этой книге имеют большое значение, и, чтобы излишне не уменьшать их, художественный редактор выводит рисунки за формат полосы и даже под обрез. Композиция разворотов очень динамична, оригинальна и образно убедительна. К сожалению, мы недостаточно используем этот интересный прием. При печати ряда научных изданий малыми тиражами на плоскочетных машинах этот способ верстки вполне допустим.

В этой книге по разному в зависимости от конструкции разворота, решаются форматы набора подрисуночных подписей и их размещение. Удачно использован полужирный шрифт для выделения номера рисунка (рис. 15). Большой находкой является размещение колонцифры и колонтитула внизу полосы — при таком расположении легко определяются и находятся все разделы. Весь текст и рисунки отпечатаны темно-синей двухтоновой краской. Это отвечает характеру и теме издания.

Приведенные примеры не охватывают всех элементов внутреннего оформления научно-технических изданий. Они лишь говорят о том, что возможностей для различных находок, принципиально новых приемов оформления — множество как для художников и художественных редакторов, так и для технических редакторов и типографий.

Пора начать активные творческие поиски в области оформления научно-технической литературы, которая должна завоевать свое настоящее место в общем подъеме нашего книжного искусства.

В. Быкова



ЫСТАВКИ
МАСТЕРОВ
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

**ВЫСТАВКИ МАСТЕРОВ
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ**

Ю. Молок
КОНАШЕВИЧ — ХУДОЖНИК КНИГИ

А. Чегодаев
РОДИОНОВ — ИЛЛЮСТРАТОР

Ел. Тагер
КНИЖНАЯ ГРАФИКА БРУНИ

Н. Розанова
КУПРЕЯНОВ И КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Р. Драмлян
МАСТЕР АРМЯНСКОЙ ГРАФИКИ

М. Эткинд
МАСТЕР ГРАФИЧЕСКОГО РАССКАЗА

Е. Мурина
ХУДОЖНИЦА-СКАЗОЧНИЦА

КОНАШЕВИЧ — ХУДОЖНИК КНИГИ

Выставка произведений В. М. Конашевича состоялась в апреле—июне 1958 г. в Ленинграде.



Конашевич — художник книги. За этим, давно известным в нашей графике именем стоит длинный ряд изданий. Десятки, сотни книг. Его искусство всегда отличает острая индивидуальность графического стиля. Мы видим в Конашевиче тот тип художника книги, который особенно близок нам сегодня, когда книжная графика страстно утверждает свои, только ей присущие средства выразительности, настойчиво стремится к единству всех слагаемых в книге.

Понять причины того удивительного расцвета, который переживает сейчас старый мастер, немислимо, однако, если не задуматься о его художественном облике шире, выйти за рамки привычной сферы его графического искусства. На выставке Конашевича в обширных залах Русского музея его книжная графика отступила перед обилием пейзажей, натюрмортов, портретов.

Живопись Конашевича, к сожалению, недостаточно до сих пор оцененная, имеет самое непосредственное отношение к его книжной графике. Однако родство натуральных и книжных работ у Конашевича вовсе не самоочевидно. Натурный мотив у него никогда прямо не повторяется в иллюстрациях, обладающих прежде всего графической условностью.

Рисунок всегда был основой его искусства и в школьных работах, когда он учился в Московском училище живописи, и в кругу художников-

мирискусников, где он определился как график (здесь особенно высоко ценили «начертательную магию линий»)¹. Конашевич довольно скоро получил известность как декоратор книги. Уже через три года после начала его графической работы Д. Митрохин признавал, что Конашевич знает «все маленькие хитрости графического ремесла»². Но и тогда в художнике боролись обаяние той высокой графической культуры, под воздействием которой находился Конашевич, и живописное начало, боязнь впасть в изоощренность графической стилистики.

Работа с натуры помогла Конашевичу найти свой путь в книжной графике. Дело здесь не только в обогащении пластического языка его иллюстраций. Сила лирического переживания, рожденная в общении с природой, когда он работал над пейзажем, нить теплого чувства или доброго расположения к модели, когда он портретировал, стремление передать трепетное движение форм в натюрморте стали контекстом и его графических работ.

Закрепить в зрительных образах музыку фетовского стиха, тончайшие переливы чувств удалось Конашевичу в той мере, в какой он сам обладал чувством природы, способностью уловить ее «шепот, робкое дыханье». Художник не остановился перед трудностью найти изобразительную параллель поэтическому стихотворному образу. Литература стала для него как бы второй природой (характерно, что он сам предложил в 1921 году издательству «Аквилон» иллюстрировать Фета, сам отобрал стихи для сборника). Но пейзаж, который так сильно окрасил рисунки В. Конашевича к Фету, был увиден им в натуре. Не случайно тому же времени принадлежит лирический цикл его литографий «Павловский парк». Образ, родственный поэту, возникал в результате сплава литературных и непосредственных жизненных ассоциаций художника.

Так выражение эмоциональной атмосферы литературного произведения стало одной из самых сильных сторон Конашевича — книжного графика. Вместе с тем художник никогда не был поработан литературным текстом. Верность литературе

¹ Современная русская графика. Редакция С. Максковского, текст Н. Радлова. Изд. «Свободное искусство», 1916, стр. XIII.

² «Среди коллекционеров», 1922. № 7—8 (июль—август), стр. 71.



В. М. Конашевич. Иллюстрация
А. Фет. Стихотворения. Пб., «Аквилон», 1922

он видел не в буквальном следовании сюжету, хотя он отлично владел диалогом, был способен развернуть драматическую ситуацию, а в умении почувствовать стиль, дух произведения. Есть мера постижения Конашевичем литературного текста. Он всегда останавливается на близких ему мотивах. Но в этом подвластном индивидуальности мастера мире он удивительно искренен и обаятелен. Его ирония всегда окрашена лиризмом, лиризм же не существует вне улыбки. Конашевич стремится смягчить холодноватость фединской прозы или горечь зошенковской иронии. Он всегда немного не совпадает с писателем. Так художник осуще-

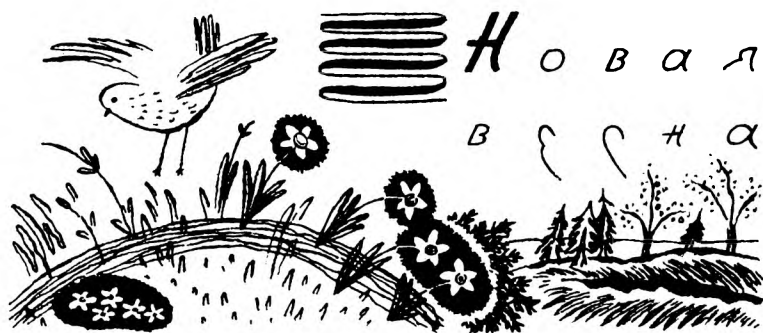
ствяет свое право иллюстратора, то есть читателя. И поэтому он свободно прибегает к языку графических аллегорий в рисунках к стихотворениям Гейне (1931) или, наоборот, предельно внимателен к обстановке, натюрморту, одежде, через характерность облика персонажей пытается раскрыть внутренний мир чеховских героев (1929). Реальный план иронического повествования в рисунках к повести М. Зоценко «Сирень цветет», которые особенно близки станковым листам Конашевича второй половины 1920-х годов, совмещен у него с условным графическим рядом. Здесь, в веренице буквизм, графический знак не просто выразительный иероглиф — в нем заключена авторская речь, оттенки его голоса.

Даже при свободном прочтении литературного произведения Конашевич находил реальную опору в самой книге, там отыскивал свою тему. Так, увидев в повести аббата Прево «Манон Леско» трагическое несоответствие, в котором оказываются чувства героев, сталкиваясь с враждебным им окружающим миром, он заставил звучать в своих иллюстрациях романтическую ноту. В этих литографиях все кажется необычным. Архитектура подавляет, маленькие фигурки людей погружены в почной мрак или затерялись среди огромных пространств романтического пейзажа. Все чрезмерно, как и исключительна сама страсть кавалера де Грие.

Поток ассоциаций у Конашевича всегда осязаемо зрим, язык символов конкретен: слишком сильна привязанность художника к реальному, вещному миру. Поэтому он не остановился на пейзажной или жанровой иллюстрации, а пытался прочесть роман «Города и годы» Федина (1932) как книгу человеческих судеб, а при иллюстрировании «Вириней» Сейфуллиной (1931) задумался над портретным образом, взятым крупно, в фас. Такого тесного соприкосновения с литературным героем не знала раньше ни графика Конашевича, ни в те годы вообще наша книжная иллюстрация. Но и здесь выразительность образа заключалась в силе эмоциональной экспрессии.

Сам характер иллюстраций Конашевича, построенных на, может быть, субъективном, но очень взволнованном прочтении литературного текста, отличился в таких графических формах, язык которых предельно эмоционально наполнен: текучесть линий и легкая размывка туши в рисунках к Фету, символика цвета в литографиях к «Манон Леско», где основная тема книги звучит в напряженной борьбе чер-

*В. М. Конашевич. Заставка.
Г. Гейне «Стихотворения».
М. Л., «Academia», 1931*



*В. М. Конашевич. Иллюстрация.
Превос «Манон Леско» М.—Л., «Academia», 1932*

ного фона и искрометного белого штриха. И когда в иллюстрациях к произведениям Федина и Леонова он перешел к живописному рисунку — сдвигом живописного пятна достигалась не только декоративная выразительность листа — фактура рисунка служила средством выявления тональности, настроения. В этом смысле она выполняла ту же роль, что и черная масса фона в литографиях к «Манон Леско». Сам рисунок теперь гораздо конкретнее в обрисовке человека, но он по-прежнему откровенен в выражении индивидуального почерка художника.

Конашевич не выписывает детально образы. Легкий абрис фигур, мягкое касание кисти ограничивают их характеристику немногими чертами. Недосказанность графической формы отвечала его воззрениям на книжную графику. Иллюстрация должна будить воображение читателя. Воссоздан-

*В. М. Конашевич. Литография на фронтиспise.
Л. Сейфуллина «Виринея».
Издательство писателей в Ленинграде, 1932*



ный читателем по живым намекам образ «будет ему и яснее и дороже»¹.

Иллюстрацию, идущую на подтексте, право иллюстратора вести самостоятельную линию, только сплетенную с текстовой, развивали по-своему и Добужинский, и Кравченко, и Купреянов. Художники при этом работали вовсе не в отвлечении от литературного произведения. Конашевич даже признавал за иллюстраторами задачу научного исследования текста. Но графическое толкование они вели языком пластических ассоциаций, рожденных обостренным личным суждением о книге.

Особую роль здесь играло их собственное, вне литературного посредника, творчество, где свободно могла оформиться их индивидуальность. Вступая в соприкосновение с литературным текстом, такой художник мог выйти победителем или потерпеть явную неудачу (немалое значение имела близость личности художника и писателя), но он всегда давал нам новое, свое прочтение литературного произведения.

Еще труднее уследить связь станкового искусства Конашевича с его работой в детской иллюстрированной книге. Здесь, казалось бы, властвуют свои законы, личность художника скрыта в условном мире сказочных образов, графическая манера особенно устойчива.

Уже в 1920-е годы утвердились многие постоянные черты Конашевича — художника детской книги, развернулся его блестящий дар импровизатора, сказочника, увлекательного рассказчика. В то время, когда педагоги ожесточенно спорили о возможности и допустимости сказки в детской книге, Конашевич упорно старался любой книге, которую ему приходилось иллюстрировать, придать сказочное обаяние. Детская книга понималась им прежде всего как книга-зрелище, книга-игра, «обещающий радость спектакль»². Ему была особенно близка шуточная игровая поэзия С. Маршака, Д. Хармса или «детский комический эпос», как называл сказки Корней Чуковский Ю. Тынянов. Характерно, что книги с картинками Конашевича, как и В. Лебедева, именовались в те годы просто «веселыми книжками».

¹ В л. К о н а ш е в и ч. Заметки художника. — «Литературный современник», 1937, № 5, стр. 230.

² С. М а р ш а к. Щедрый талант. — «Литературная газета», 1962, 12 мая.

Зарождение советской детской книги сопровождалось прежде всего стремлением к наибольшему сближению с маленьким читателем. Поисками специфики детского восприятия были захвачены и писатели и художники — то была пора пристального внимания к детскому слову, к рисункам детей. Подобно тому как детский фольклор — все эти бесчисленные прибаутки, загадки, дразнилки — оказал сильное воздействие на литературу для детей, на работу художников детской книги влияло сказочное изобразительное творчество. Сказочная условность, за которую всегда ратовал Конашевич, часто выступала у него в те годы в несколько буквальном желании прочесть книжку как бы глазами детей.

Графический язык детских книг Конашевича отличался тогда некоторой обнаженностью приемов. Он культивировал упрощенный, чуть подкрашенный рисунок — выразительность, к которой так стремился художник в детской книге, выступала в откровенной нарочитости. У Конашевича этот период был еще осложнен традицией старых форм детской книги.

Но близкая ребенку добрая и чуть насмешливая интонация, которой уже тогда владел Конашевич, была рождена все той же лирической природой его дарования, которая отличает все искусство художника.

В 1930-е годы в станковом творчестве Конашевича более непосредственно выявилась реальная суть его искусства, мир повседневного прочно вошел в его сознание. Лирическая простота пейзажных мотивов лишена теперь каких-либо элементов ретроспекции, у него возникает интерес к натюрморту. Линейная сдержанность графики уступила место живописной свободе. Это была графика, потому что и здесь художник имел дело с бумагой и тушью, но это была живопись, если учесть масштабность работ, представить себе живую вибрацию пятен туши на тонкой китайской бумаге, их звучную живописную ткань, передающую многообразие форм природы.

И в условном сказочном мире, в котором пребывал художник в детской книге, ему открылись невидимые ранее, более реальные естественные взаимосвязи явлений и вещей. Это сказалось уже в рисунках конца 1930-х годов к сказкам Андерсена или стихотворениям Квитко. Но тогда же художник должен был поступиться другими, не менее важными своими достоинствами. Поэтический мир вне присущей Конашевичу условности



В. М. Конашевич. Иллюстрация, 1932.
К. Федин «Города и годы». ГИХЛ, 1934

стал и более прозаичным, книги его — менее привлекательными. Недобрую роль здесь сыграла и критика, еще в 1951 году продолжавшая причислять его к «дядям, впадающим в детство»¹.

Лишь совмещение реального и условного привело Конашевича к полноте выражения своей индивидуальности, к тем высоким достижениям в детской книге, которые мы видим сегодня. Не случайно, что книгой, которая начала новый расцвет графического искусства Конашевича, был сборник английских народных песенок «Плывёт, плывёт кораблик» (1956). Здесь его фантазия смогла развернуться в полную силу. Лаконизм народных песенок, их скрытый мудрый смысл потребовали от художника неистощимой изобретательности и яр-

¹ «Литературная газета», 1951, 29 марта.



В. М. Конашевич. Обложка, 1929

В. М. Конашевич. Иллюстрация к французским детским песенкам «Сюзон и мотылёк». М., Детгиз, 1959



кой силы воображения. Способность постичь и передать подтекст литературного произведения, отмеченная нами в иллюстрациях Конашевича к «взрослой» книге, выросла теперь в свободу поэтического вымысла, с которым художник создает увлекательное зрелище, обрисованное с неизмеримо большей конкретностью, чем в самих песенках.

Конашевич, весело и непринужденно играя с ребенком, одновременно сочиняя и распутывая смешную путаницу понятий, ведет его по страницам книги, открывая перед ним удивительный мир ласковой природы, трудолюбивых кузнецов, громко поющих птиц, обжор, поедающих города, трех мудрецов, пустившихся по морю в разбитом тазу и, наконец, дом Джека, который так густо населен.

Художник свободно разбрасывает на страницах книги людей и животных, птиц и различные предметы — все то, что не только участвует в действии, но и составляет его среду, его окружение, стремясь раздвинуть перед ребенком мир, возможно полнее передать реальный смысл каждой песенки, не теряя музыкальности и подвижности ее ритмов. Конашевич нередко разбивает лист на несколько сценок, самостоятельных и в то же время декоративно связанных друг с другом. Люди, каждый предмет живут в пространстве. Пространство — это лишь белая бумага (то, что В. Фаворский называет «воздухом белого листа»). Плоскость книжной страницы сохранена, рисунок превосходно сочетается со шрифтом. Воссозданное живой прерывистой линией, наделенное звонким сочетанием ярких открытых цветов, каждое изображение приобретает у Конашевича большую конкретную убедительность, не утрачивая при этом ту меру условности, которая придает его иллюстрациям веселый сказочный строй.

И в других детских иллюстрированных книжках Конашевича последних лет («Дедушка Рох», «Сюзон и мотылёк») художник тонко почувствовал наивную трогательность народной поэзии, помогающей ребенку постичь мир труда, обильной красочной природы, почувствовать себя ее добрым хозяином.

Писатель может быть уверен — его литературный образ найдет у Конашевича остроумное пластическое воплощение, будет наполнен реальным зрительным содержанием. Так случилось и с новым изданием «Мухи-Цокотухи», и с «Веселым счетом» («От одного до десяти») С. Маршака, и многими



Три мудреца

Три мудреца в одном тазу
Пустились по морю в грозу.

Будь попрочнее
Старый таз,
Длиннее
Был бы мой рассказ.



В поле гуляли трое гуляк.
После прогулки делали так:
Апчи!
Апчи!
Чи!



В. М. Конашевич. Иллюстрация
к французским детским песенкам
«Сюзон и мотылёк». М., Детгиз, 1959



В. М. Конашевич. Иллюстрация
к сказкам народов Эфиопии и Судана
«Приходи, сказка». Л., Детгиз, 1958



В. М. Конашевич. Разворотная иллюстрация к польским песенкам «Дедушка Рох». М., Детгиз, 1958

другими авторами и книгами. Но персонажи Конашевича — это всегда и мир только его героев — очень характерных, чуть ироничных, но всегда обаятельных. Образы любой его книги напоминают персонажей, виденных нами в других его книжках. Все они рождены воображением художника.

Есть множество литературных героев, которые в нашем представлении прочно связаны с именем Конашевича. «Я однажды имел несчастье взяться за иллюстрации к той же книге Чуковского, что и Конашевич. И потерпел фиаско, — признавался В. Горяев. — Мир в который так свободно проникает Конашевич, оказался для меня закрытым»¹.

¹ В. Горяев. Мир художника. «Творчество», 1962, № 8, стр. 13.

Литературный текст дает лишь толчок фантазии Конашевича. Это, однако, не говорит о произволе художника — он более чем добросовестен в чтении литературного произведения, в изучении изобразительных форм эпохи, о которой идет речь в книге. «Но странное дело: чем меньше я был знаком с материалом, чем дальше мне тот или иной «народный дух», тем бесспорней оказывались мои иллюстрации»¹. Действительно, иллюстрации к эфиопским сказкам выше его рисунков к «Сказкам Старого Сюня», хотя Конашевич был основательнее знаком с китайским искусством. В иллюстрациях к русским народным сказкам «Старик-Годовик» художник шел от росписей русской посуды и вышивок, но успех его рисунков скорее

¹ В. М. Конашевич. Моя работа в детской книге, 1960 (рукопись).

в ощущении самого духа русской народной сказки, в той же наивной непосредственности ассоциаций художника.

Листы иллюстраций Конашевича интересно рассматривать на выставке, но настоящий свой смысл они приобретают, когда погружены в пространственный мир книги, где каждый разворот радует нас своей сюжетной и пластической неожиданностью.

Еще Андерсен мечтал о такой книжке, в которой бы «картинки были живые: птицы распевали, и люди высказывали со страниц книги и разговаривали . . . но как только Элиза переворачивала страницу, люди прыгали обратно — иначе в картинках вышла бы путаница».

В сказке Андерсена за такую книжку было отдано полкоролевства.

За долгие годы служения книжной графике Конашевич испытал немало разочарований. Были времена, когда работа в книге не приносила ему радости; он, казалось, устал, повторяет себя. Но где-то рядом, постоянно, шла незаметная и скромная работа «для себя». Там, в пейзажной или натюрмортной теме, сохранил и углубил он свой поэтический взгляд на мир, свою художническую индивидуальность, которая с новой, неожиданной силой развернулась ныне в детской иллюстрированной книге.

Живопись и графику в творчестве Конашевича роднит единая лирическая основа. И именно опыт всего его искусства помог ему обрести истинную свободу и значение как художнику книги.

Ю. Молок



РОДИОНОВ-ИЛЛЮСТРАТОР

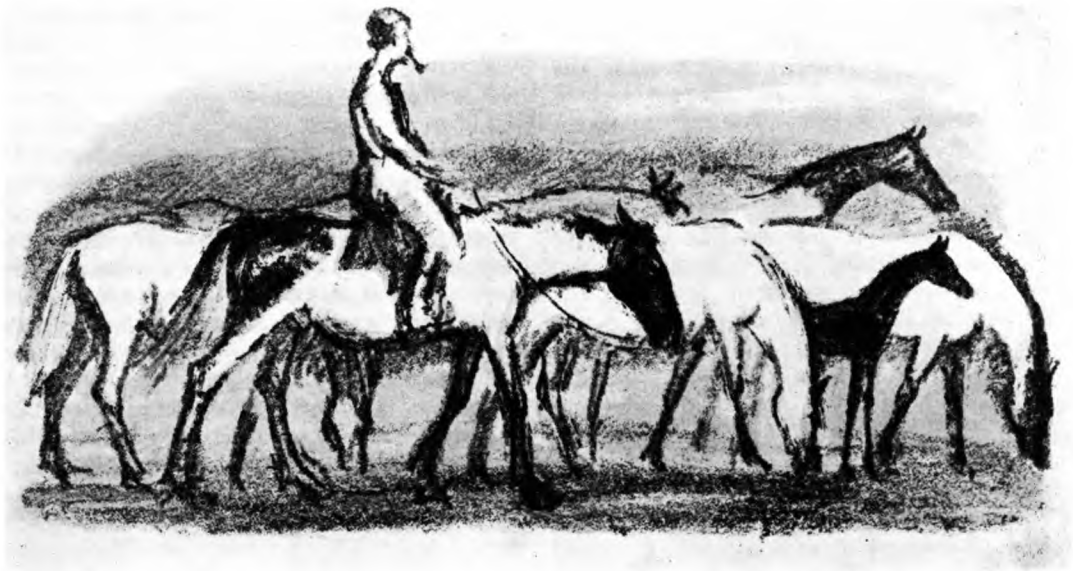
Выставка произведений М. С. Родионова состоялась в мае—июне 1958 г. в Москве, в июле 1958 г. — в Ленинграде.



Михаил Семенович Родионов часто и охотно рисовал иллюстрации к произведениям классических и современных писателей и делал это всю свою жизнь. Однако книжная графика никогда не была главным, основным интересом его творческой работы: пожалуй, она была лишь дополнением (хотя и очень серьезным и важным) к его увлеченным занятиям станковой графикой и монументальной живописью, и может быть не большим, чем театр или станковая живопись. В историю русского искусства советской эпохи он вошел прежде всего своими замечательными портретами, выполненными сангиной, карандашом, литографией, — начиная с удивительно похожего, поражающе живого и верного портрета В. Е. Гиацинтова и до блестящих портретов А. А. Веснина или И. М. Чайкова. Он несомненно вкладывал всю полноту сердечного чувства в свои прелестные акварели и рисунки, изображающие русскую природу, полные света, простора и воздуха, — такие, как «Ильмень-озеро» или «Берега Истры». Он совершенно явно волновался за успех или неудачу своих монументальных стенных росписей — фресок или панно, где бы ему ни приходилось их делать: на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке или в музее-усадьбе «Архангельское». Рисунки для книг он делал просто и спокойно, словно между делом, за редкими исключениями, видимо, не придавая им особенного значения или, вернее, не считая их, из-за своей безмерной скромности, чем-то заслуживающим внимания.

Но этот изысканно умный художник, строгий и нежный, обладавший кристально чистой душой, не мог не накладывать печать ума и изящества на все, что выходило из его рук. Неприсязательные, скромные книжные иллюстрации, словно стыдливо сторонящиеся малейших эффектов формы, избегающие и повышенной экспрессии, и остроты жеста или выражения чувства, и какой-либо необыкновенной силы в раскрытии характера, — при внимательном рассмотрении открывают таящуюся в них глубокую душевную тонкость. За их сдержанным, спокойным, даже как-то нарочито незатейливым обликом выступает убежденная точность, негибимо упрямая принципиальность в моральной оценке людей и событий, в определении и различении добра и зла, величия и ничтожества человеческих поступков и характеров. Не случайно большая часть книжных иллюстраций Родионова адресована детям: ему не нужно было отыскивать ту душевную чистоту и ту справедливость суждений, без каких не может быть детской книги, — они у него были в самой высокой степени. Он, вероятно, просто и не мог бы сделать холодный, поверхностный, равнодушный рисунок, если бы даже и захотел. Лучшее или худшее качество его иллюстраций определялось совсем другими причинами. У него могла быть нескладная композиция, могло получиться несоответствие его простоты с уходящим от простоты стилем литературного произведения, оказавшимся при ближайшей встрече чуждым его внутреннему строю и склонностям. Должно быть, поэтому рисунки к Ж. Валлесу или к Вальтеру Скотту вышли, в общем, хуже, чем рисунки к Пушкину и Толстому. Но Родионов редко и брал книги, не слишком близкие ему по своей природе, не считая ни нужным, ни возможным как-то приспособиться к чужим и посторонним чувствам и мыслям.

Зато Л. Толстого или Пушкина он иллюстрировал с величайшей внимательностью и деликатностью, словно боясь навязывать себя любимым писателям, как будто бы пряча свои суждения и пристрастия за внешне спокойным, ясным, бесстрастно-объективным изложением всех примет и обстоятельств литературного повествования. По существу же, он вовсе никогда не был беспристрастным наблюдателем, отгораживающим себя от излишних переживаний и волнений. Иллюстрации Родионова — это всегда верный и точный приговор нелицеприятного судьы, глубоко проникнутого подлинным гуманизмом и жалостью к людям.



М. С. Родионов. Иллюстрация. Л. Толстой «Холстомер». М.—Л., «Academia», 1934

Именно так, просто и сдержанно, но с абсолютно точной, словно сконденсированной справедливостью оценки показаны в его иллюстрациях разных лет Мазепа и Мария из пушкинской «Полтавы», Евгений из «Медного всадника», Оксана из «Ночи перед рождеством» Гоголя, Дина и Жилин из «Кавказского пленника» Льва Толстого и другие литературные образы неповторимо живых людей, наделенных сложной и индивидуальной душевной жизнью. Вероятно, поэтому он не знал, что, собственно, ему делать с идеально совершенными или зловеще черными героями «Айвенго» или «Роб-Роя», вылепленными с бесспорным литературным блеском, но и с бесспорной романтической однолинейностью. Вся тонкость мастерства Родионова могла во всей своей сосредоточенной тишине проявляться лишь тогда, когда перед его требовательной сердечностью предстали образы людей вовсе не идеальных, могущих ошибаться, но с настоящими человеческими страстями, чувствами и желаниями.

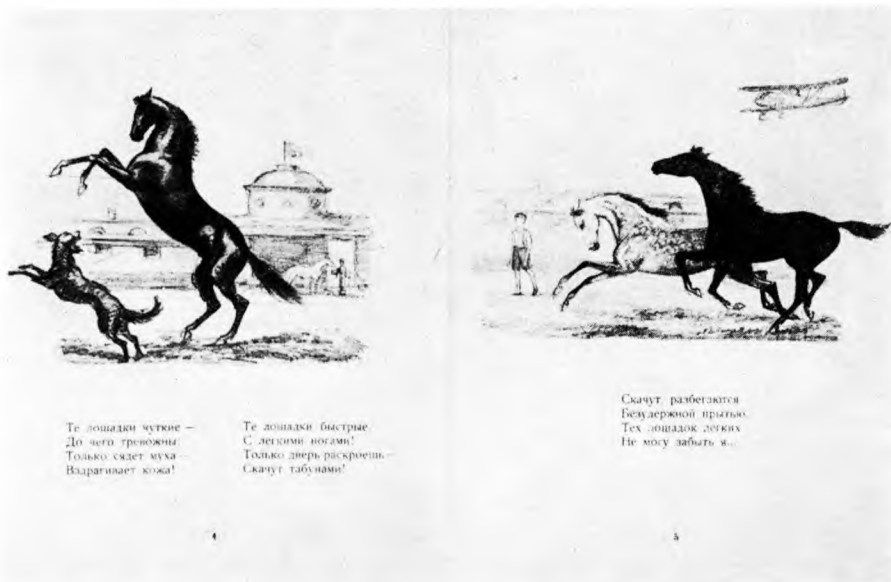
Его Мазепа не только коварен и ослеплен честолюбием — он умен и способен к ужасу и жалости перед безумием Марии. Его Оксана вовсе не пустое, легкомысленное создание (чем вполне

удовлетворялись многие иллюстраторы Гоголя): глядя на ее угловатую, совсем не правильную, но тонкую, умную и обворожительную красоту, можно понять, почему так пленен ею могучий и застенчивый кузнец. Родионов нашел в жизни эту прекрасную модель, достойную поэтического чувства Гоголя. Его Евгений из «Медного всадника» Пушкина — это не безликое, незаметное олицетворение ничтожества, как получилось даже в гениальных иллюстрациях Александра Бенуа, но живой и горестный образ бедного человека, счастье которого было раздавлено холодно бездушной стихией; там, где этот скромный герой изображен лежащим на постели в пустой, неудобной ночной комнате и думающим о своей невеселой судьбе, он вовсе не выглядит каким-либо опасным соперником Петра, но и не пылью на его дороге. Родионов прочитал Пушкина в обоих планах — в героическом эпосе петровских деяний и в гуманистической сердечности честного знания о трагизме повседневной жизни — знания, предвещающего Гоголя и Достоевского. Потому Родионов и решился взяться за иллюстрирование «Медного всадника» после Бенуа, не собираясь его превзойти в мастерстве, но справедливо дополнив им упущенное.

Интерес к большой внутренней жизни скромных и простых героев побуждал Родионова к выбору тех моментов в литературном тексте, где с особенной ясностью можно показать прямое проявление чувства, сильного и глубокого, проявление, раскрывающее богатство душевного мира, обычно прикрытое серостью и обыденностью повседневного существования или каким-либо привычным монотонным обиходом, или, наоборот, загороженное шумом и блеском внешних условностей жизни. Этим стремлением к раскрытию чистоты и ясности чувства, длительного и глубокого, объясняется то, что в «Капитанской дочке» Пушкина его больше всего привлекла сцена встречи Гринев с Машей, а не суд Пугачева или другие остродраматические моменты повествования, и потому, быть может, только у него да близкого ему по душевному строю Никиты Фаворского Гринев и Маша вышли не бледными, второпланными свидетелями больших исторических событий, а живыми и трогательными образами, достойно участвующими в общем драматическом ходе истории. Поэтому с таким прекрасным мастерством рассказал Родионов простую и человечную историю толстовского «Кавказского пленника», найдя не только привлекательные и верные образы главных героев повести, но и лирически сосредоточенный общий тон всей этой обширной серии иллюстраций.

Я думаю, что по той же причине такой сильной и глубокой получилась у него маленькая книжка детских стихов А. Барто о революционной Испании 1936—1937 годов — «Я с тобой»: даже выбор именно этого стихотворения для наименования всего сборника стихов и именно этой темы для рисунка на обложку (девочка, нежно поднявшая на руки маленького брата) определил лирический строй всего цикла иллюстраций Родионова и прекрасно переданное им ощущение трагического пафоса реальной современной истории сквозь переживания детей Испании, а не через батальные сцены или повышенную и бурную экспрессию, увиденные им на второй план, в фон, лишь аккомпанирующий главному лирическому тону. По существу, именно так же строил свою работу Родионов, когда в 30-е годы дважды брался за рисунки или литографии к «Войне и миру» (к сожалению, из-за разных причин оба раза не доведя эту большую работу до окончательного завершения): и войну и мир он стремился выразить в сдержанных и спокойных по своему внешнему облику сценах, дав свой очень содержательный, хотя и непривычный вариант выражения поэтического и идейного смысла великого романа.

Спокойной и собранной, даже и в своем драматическом существе, лирической глубине чувства Родионов дал естественную и простую художествен-



М. С. Родионов. Разворотная иллюстрация.
Л. Квитко «Когда я вырасту». М., Детгиздат, 1937



*М. С. Родионов. Рисунок на обложке.
А. Барто «Я с тобой». М., Детиздат, 1938*

ную форму. Он выработал за три с лишним десятилетия своей работы в книжной графике очень определенные и сразу узнаваемые приемы, вполне отвечавшие его намерениям и целям. Почти всегда в его иллюстрациях можно встретить спокойные, мерные вертикальные и горизонтальные линии, мягко и плавно обтекающие обобщенно компактные, всегда объемно вылепленные человеческие фигуры,

данные «крупным планом»: рука скульптора (а ведь именно со скульптуры начинал Родионов свой путь художника) и рука монументалиста ясно выступают за кажущейся небрежной легкостью его гибких и точных карандашных линий.

Тем же целям служили и его характерные композиционные приемы: изображение замкнутой в пределах границ рисунка группы первоплановых фигур

или полуфигур, со строгой архитектурной пространственной организацией этих фигур, но без особенного желания строить далекое, углубленное пространство позади первоплановой сцены. Даже в рисунках к «Кавказскому пленнику», в которые Родионов ввел тонко и верно увиденный в натуре

дагестанский пейзаж, — горы и доли служат только далеким фоном, точно намеченной обстановкой для развертывающегося на первом плане неторопливого и спокойного действия, где и с романтических и с героических мотивов снят какой бы то ни было ореол внешней эффектности.

М. С. Родионов. Иллюстрация. Л. Толстой «Кавказский пленник».
М.—Л., Детгиз, 1950





М. С. Родионов. Иллюстрации. А. Пушкин
«Полтава. Медный всадник». М.—Л., Детгиз, 1949



Большинство иллюстраций Родионова представляют собой диалоги, даже и без слов, молчаливые разговоры главных героев литературного текста, когда лишь редко есть еще на рисунке фигуры одного-двух свидетелей столкновения или, чаще, встречи. Почти сплошь все рисунки к «Полтаве» построены так, их очень много и в серии акварелей к «Кавказскому пленнику»; так сделаны и «Я с тобой», и «Капитанская дочка», и «Ночь перед рождеством», и большинство рисунков к «Роб-Рою», и многие другие. Как ни любил Родионов природу, каким он ни был прекрасным пейзажистом, — он никогда не позволял этому своему пристрастию вмешиваться в сокровенные чувства и отношения героев тех книг, какие он иллюстрировал, считая, что здесь важно другое и ради этого он и делает свои книжные иллюстрации.

Кроме наделенных чувствами и переживаниями людей, он только одни существа признавал достойными книжных иллюстраций и не менее интересными, чем люди, — лошадей, к которым всю жизнь питал глубокую и нежную любовь и которых знал во всех повадках, движениях и — по правде сказать, не менее тонких, чем человеческие, — чувствах. Прелестные изображения лошадей — и в покое, и в движении, и в предельном напряжении всех сил — наполняют многие книжные рисунки Родионова; целиком им посвящено несколько его книжных серий, в том числе две такие замечательные, как цикл подцвеченных литографий к «Холстомеру» Л. Толстого (первая значительная книжная работа Родионова, выдвинувшая его в первый ряд художников-иллюстраторов) и как серия подкрашенных литографий к детской книге Л. Квитко «Когда я вырасту» в переводе М. Светлова. Но превосходно нарисованных лошадей сколько угодно и в иллюстрациях к «Кавказскому пленнику», и к «Войне и миру»: подобно Теодору Жерико Родионов извлек из этой любимой своей темы не только множество ярких и верных наблюдений, но и подлинно глубокую красоту и поэзию.

Мастерство Родионова-иллюстратора совершенствовалось с каждой новой работой. Литографин к «Холстомеру», появившиеся впервые на юбилейной выставке советской графики в Музее изобразительных искусств в 1933 году, не только знаменовали зрелость художника, но и начало его широкого влияния на молодых художников-иллюстраторов в качестве одного из ведущих мастеров московской школы книжной графики. Это широкое и благотвор-

ное воздействие особенно усилилось после появления в 1936—1938 годах его замечательных детских дошкольных книг, смело вводивших в круг детских интересов современные политические темы в их наиболее высоком гуманистическом звучании. Вместе с Ю. Пименовым Родионов стал создателем новой московской детской книги, работая в качестве верного соратника С. Маршака и других лучших мастеров литературы для детей. Для Издательства детской литературы была сделана им и

самая большая и значительная книжная работа — иллюстрации к «Кавказскому пленнику», как и другие его прекрасные книжные рисунки послевоенных лет, главным образом к Пушкину.

Трудно было бы представить себе поступательное развитие и высокий расцвет благородного искусства советской книжной графики без тех работ, какие создал этот умный, тонкий и сердечный, подлинно гуманистический художник.

А. Чегодаев



КНИЖНАЯ ГРАФИКА БРУНИ

Выставка произведений Л. А. Бруни
(совместно с Н. Н. Купреяновым и
П. В. Митуричем) состоялась в сен-
тябре 1958 г. в Москве

В истории советской графики к числу наиболее памятных имен принадлежит и имя Льва Александровича Бруни.

Он оставил замечательное художественное наследие в своих многочисленных сериях станковых рисунков и акварелей. Последнее десятилетие своей жизни он со страстью отлаивался монументальной росписи, будучи бессменным руководителем мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. Менее известен Бруни как художник книги. Однако помимо своей последней работы над сборником стихов Низами, давно признанной одним из самых значительных достижений советского искусства книги, Бруни оформил около пятидесяти изданий.

Во всех этих областях художественной деятельности Бруни ставил перед собой разные задачи и находил разные решения. Тем не менее в любом проявлении своего многообразного дарования он оставался художником единого мироощущения, цельного и ясного.

Часто Бруни называют лириком. Бесспорно, любая его вещь освещена и согрета настоящим чувством. Но в его творчестве нет ничего камерного, собственно «личного», субъективного. Бруни был художником широкого дыхания, его взор был обращен к миру в целом, он был всегда правдив, но не в смысле мелочного следования натуре, а в своем неуклонном стремлении постичь и запечатлеть основное, структурно важное в действительности.

Художник большой культуры, Бруни обладал даром острого живописно-пластического видения безошибочно-музыкальным чувством ритма. Но прелесть живописных отношений, богатство и очарование пластических форм не «сочинялись» художником, не приносились им в свои работы, а как бы «извлекались» из живой природы. Его пейзажи, марины, портреты детей, зарисовки обнаженного тела, изображения животных потому и радуют нас, что мы видим в них ту красоту, которая открыта художником в действительности, освобождена от всего наносного и случайного и переведена на свободный и в то же время конструктивный язык его искусства.

Художественное мышление Бруни можно назвать декоративным в высоком и подлинном значении этого слова. Он ничего не стилизует и не приукрашивает в своих работах — он выявляет гармоническое, декоративное начало, объективно присущее миру живого. В этом плане и можно говорить о связи Бруни, художника глубоко современного по своему почерку, с великой традицией А. Иванова и М. Врубеля.

Впервые обращается Бруни к иллюстрации в самом начале своей художественной деятельности, еще до Октябрьской революции.

Его гуаши к стихотворной сказке Н. Гумилева «Мик» (1915) представляют собой динамично построенные и ярко живописные листы, на которых пылающие, почти светящиеся розовые, оранжевые, ультрамариновые краски обладают феерическим звучанием. Условно сказочный пейзаж, фантастические звери продиктованы экзотическими мотивами поэмы Гумилева. Но в близкой манере делает он в тот же, по-видимому, период и гуаши на совсем иные темы: иллюстрации к «Витязю в барсовой шкуре» Ш. Руставели и даже эпически величавый лист на библейский сюжет «Иов на гноище».

Эти работы Бруни не воспринимаются как книжные страницы — скорее в них видишь самостоятельные живописные произведения, раскрывающие в их авторе большое декоративное дарование.

Связанный в эти годы с художниками «Мира искусства», Бруни в некоторых своих ранних листах воспроизвел стилистический язык «модерна», правда, сильно и самостоятельно выраженный. Но вскоре от этого наследия Бруни начисто освобождается.

Конец 10-х — начало 20-х годов для многих художников был периодом напряженных экспери-

ментов, поисков новых средств выразительности. И Бруни в ряде работ этих лет явно стремится к выработке особого графического почерка, обостренной экспрессивности. Это сказалось и в подчеркнута аскетическом рисунке углем к драматическому наброску В. Хлебникова «Ошибка смерти», в котором зримо ощущается характер пьесы Хлебникова с ее оголенной прозаичностью и «инфернальным» подтекстом.

Показательны иллюстрации к «Повелителю блох» Э.-Т.-А. Гофмана (1920). Тот характерный гофмановский колорит — сгущенные романтические эффекты, контрасты света и тени, фантастика в резком сопоставлении с филистерским бытом — все то, что увлекало иллюстраторов Гофмана, казалось бы, осталось чуждо Бруни. Но он сумел по-своему прочесть писателя. Легкими и быстрыми взмахами карандаша, перестрелкой колючих, «готических» линий, несущихся стрел, кружением веток и птиц, разбросанных по полю листа, передал Бруни знаменитый «оптический» поединок двух магов-«микроскопистов». В стремительном линейном ритме рисунков с удивительной свежестью и своеобразием запечатлен иронический и сказочный дух гофмановской новеллы.

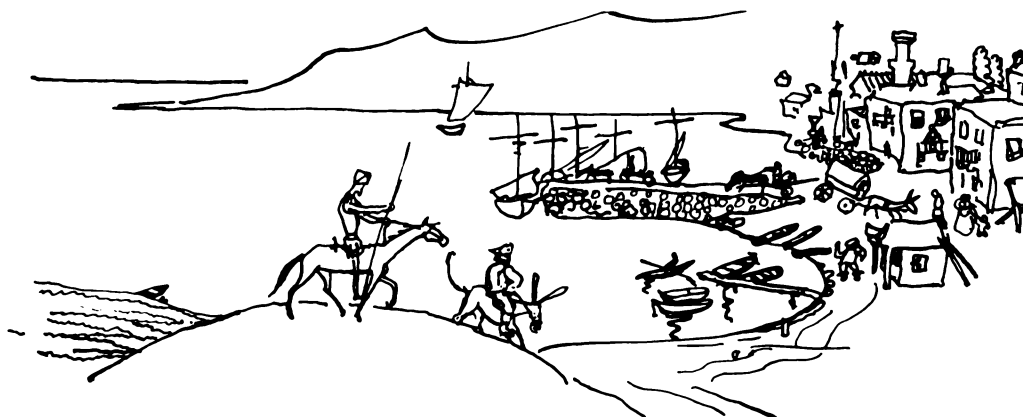
К сожалению, все эти иллюстрации остались неизданными.

В 1922—1923 годах Бруни начал работать в издательстве «Круг». Интерес к острым графическим решениям был поддержан здесь влиянием Ю. Анненкова, автора издательской марки и обложек альманахов «Круга». Типична в этом отношении

обложка Бруни к рассказу Н. Лескова «Заячий ремиз» с ее эксцентрическим рисунком, предметными сдвигами, нарочитым смещением планов.

Графические искания Бруни начала 20-х годов находят свое разрешение в большой серии иллюстраций к «Дон-Кихоту», выпущенному в 1924 году издательством «Красная новь». Бруни удалось избежать властного давления романтической традиции Г. Доре, острым и современным языком рассказать о герое комических походов — Ламанчском рыцаре. В его истолковании Дон-Кихота есть и нотки иронической патетики и черты светлого благородства, проступающие сквозь комизм невероятных ситуаций. Но Бруни не отяжеляет своих рисунков психологическими углублениями — в его графических решениях с их гиперболизированной экспрессией преобладает комедийное начало. Поэтому, в частности, ему так удаются пародийно-сатирические мотивы. Достаточно указать на красноречивую выразительность извивающейся фигуры священника в сцене его встречи с Доротеей или на картину въезда Санчо Пансы в его губернаторство, трактованную в духе буффонно-театрального зрелища.

В рисунках Бруни, выполненных пером и кистью, чудесно соединились смелая энергия штриха с гармонической стройностью ритмизованного целого. Его росчерки, параллельные ряды линий, отчасти подсказанные стилистикой деревянной гравюры, одновременно орнаментируют рисунок и организуют композицию, подчеркивают ее протяженность в высоту или ширину. В совершенстве владеет Бруни



Л. А. Бруни. Иллюстрация. М. Сервантес «Дон-Кихот». М., «Красная новь», 1924

искусством своего рода графического намека, графического символа. Условного орнамента из цепи несомкнутых колец, или сочно вычерченных зигзагов, или нескольких волнистых линий оказывается достаточно, чтобы создать впечатление клубов пыли, поднятой стадом быков, скалистых гор испанского пейзажа, волн морского побережья. И, наконец, покоряющая декоративность черно-белых рисунков к «Дон-Кихоту», в отличие от иллюстраций к Гумилеву, не спорит со строем книги, легко и естественно ложится на книжные страницы.

помятая о клетке зоосада, организуют композицию рисунка и удерживают изображение на плоскости листа. Образы зверей даны живо и вполне реалистично, всегда в движении, во внутреннем «сюжете», незаметно и лукаво подчеркивающим характерные черты животного. Именно сочетание правдивости, юмора и декоративной построенности придает особое обаяние работам Бруни для детей.

В других детских книжках, выполненных черной тушью, как, например, в многократно издававшихся рисунках к рассказу Р. Киплинга «Откуда



Л. А. Бруни. Иллюстрация. М. Сервантес «Дон-Кихот»

С середины 20-х годов начинается новый период в деятельности Бруни — книжного графика. Интенсивно работает он в области детской книги, где нашли естественное применение и живописные склонности художника и его искусство тонкого анималиста.

Увлечшись рисунками цветными карандашами и виртуозно разработав эту технику в ряде своих пейзажей, он решает применить ее в книжной иллюстрации.

Прекрасным образцом детской книжки Бруни явился иллюстрированный им «Зоосад» С. Шервинского (1927). Штриховой рисунок в два-три цвета — серый и черный, оранжевый и коричневый — дается в звонком сопоставлении с яркой цветной рамой — зеленой, желтой, синей, — заливающей края страницы или целого разворота. Легкие вертикали, на-

взялись броненосцы» (1930), Бруни вернулся к тому орнаментальному ритму, который он разрабатывал еще в «Дон-Кихоте». Но теперь эта удивительно красивая орнаментальная вязь как бы непосредственно вырастает из рисунка тропических зарослей, из шарообразной формы ежа, то есть из свойств, присущих самой природе. Орнаментальные задачи не мешают художнику выразительно обрисовать индивидуальность своих зоологических героев.

В 1930-е годы Бруни вновь обращается к иллюстрированию классиков западноевропейской литературы. Со свойственной художнику пластичностью и тактом воссоздан дух испанской комедии «плаща и шпаги» в страничных иллюстрациях и особенно суперобложке книги «Театр» Тирсо де Молина (1935).



Л. А. Бруни. Заставка. Фирдоуси «Шахнаме». М.—Л., «Academia», 1934



Л. А. Бруни. Иллюстрация. Р. Киплинг «Сказки». М.—Л., ГИЗ, 1930

По-другому им решены иллюстрации к «Исповеди сына века» А. Мюссе (1932). Здесь исчезают отзвуки деревянной гравюры, вступает в свои права стихия чистого рисунка, непринужденно разбросанного среди текста. Бруни не делает акцента на психологизме романтической прозы Мюссе. Но лирические партии героев очерчены им легко и темпераментно, беглыми движениями будто небрежной, но уверенной кисти, в манере артистичной и вместе с тем чуждой какого-либо самолюбования.

Однако принципиально значительнее внешне очень скромные рисунки к произведениям советских писателей — «Дальние страны» А. Гайдара (1932), «Годы, тропы, ружье» В. Правдухина, «Дерсу Узала» В. Арсеньева (1934) и др.

Как ни далеки, казалось бы, эти столь неприятельные иллюстрации от блестящих всеми живописными достоинствами акварелей зрелого Бруни, они рождены из одного источника: из проникновенно глубокого понимания жизни природы и из вы-

сокого искусства создавать малыми средствами широкую образную картину мира.

Болотце со вспугнутой птицей, охотничьи сцены, лесные закоулки, горные тропы, беседы у ночного костра, ели, потопленные весенним разливом, деревенские стройки эпохи первой пятилетки — как просты и обыденны эти мотивы, как мало в них ярких примет, как подчас повторяют они друг друга! Но стоит всмотреться в них, чтобы убедиться, какое глубокое и реальное пространство открывается на этих небольших листочках, какой особой, ни на что не похожей жизнью напоен каждый уголок мира, изображенный на них.

В этих работах Бруни исчезает артистическая подчеркнутость графического стиля. Но это не означает, что исчезает магия декоративной выразительности, ослабевает мастерство. Оно лишь меняется в своем качестве, а в некоторых отношениях совершенствуется и утончается.

Бруни достаточно несколькими небрежными штрихами наметить структуру какой-нибудь елки, чтобы дерево не только зажило настоящей жизнью, но и вписалось своим рисунком в особый чарующе приглушенный декоративный ритм листа. Эта крайняя скупость и минимализм художественных средств заставляют иной раз вспомнить о тончайшем искусстве мастеров китайской живописи.

Весь свой предшествующий опыт художника-иллюстратора Бруни использовал при создании книги Низами «Лирика» (1947), завершившей его художественный путь. В этой работе в целостном синтезе слились основные начала его творчества: яркое, музыкально-декоративное восприятие мира и верность голосам живой жизни, природы.

В данном случае положение осложнилось тем, что самый характер текста мог толкнуть на путь музейной стилизации, путь, который многих иллюстраторов литератур Древнего Востока приводит к слашаво неопределенному ориентализму, равно чуждому и прошлому и современности.

Проблема стилизации вставала уже перед Бруни в работе, предшествовавшей книге Низами, — в иллюстрациях к «Шах-нам» Фирдоуси (1934). В своих страничных акварельных иллюстрациях к Фирдоуси Бруни несомненно исходил из иранской миниатюры, но он стремился сохранить лишь ее внутренний строй, то неумирающее начало, которое мы ценим в средневековом мусульманском искусстве, — многоцветную поэтическую фантазию,



Л. А. Бруни. Рисунок на фронтиспise. Тирсо де Молина «Театр». «Academia», 1935



Л. А. Бруни. Иллюстрации. Низами «Лирика».
М., Гослитиздат, 1947



Л. А. Бруни. Иллюстрация. Низами «Лирика»

вдохновлявшую древних мастеров. А жесткий стилистический канон миниатюры с ее выписанностью деталей и мелочной орнаментикой, то, что обычно соблазняет стилизаторов, он решительно отверг. В его акварелях чувствуется современное видение, прозрачная живопись сиреневых, розовых, лимонно-желтых тонов легка и текуча; ритм движений людей и животных свободен и гибок.

В поражающих своей благородной красотой черно-белых листах для книги Низами Бруни пошел еще дальше в смелом, современном претворении художественных традиций восточного искусства. Он сумел построить свои рисунки на той магической равнодействующей, при которой колорит древней эпохи, освобожденный от малейшего привкуса музейности, органически входит в мир непосредственно переживаемой нами действительности, естественной и человеческой. Декоративная вязь восточного орнамента, мотивы старинной утвари, традиционно условных образов под ударами его кисти преобразуются, впитывают в себя дыхание вечно живой природы, трепет цветущих деревьев, прохладу стекающей в водоем воды.

Бруни предстояло преодолеть и другие трудности: перед ним находилось не эпическое повест-

ование с сюжетом и объективированными героями, а чистая лирика, поэзия мысли и чувства, бесплотная и неуловимая стихия лирических переживаний. А между тем Бруни дал не орнаментально-виньеточное обрамление текста, а именно иллюстрации: каждому стихотворению на правом листе книги большого альбомного формата соответствует занимающий весь левый лист рисунок художника. Через всю книгу тянутся эти параллельные цепи образов, стихотворных и изобразительных, и, перелистая страницы, мы «читаем» иллюстрации, точно стихи.

Что же иллюстрируется в рисунках Бруни? Он отталкивается от отдельных намеков, деталей, метафор стихотворения и создает образ, соответствующий тексту не сюжетно, а музыкально, в поэтическом своем звучании. Пластическое изображение то распускается, как цветок, из философской сентенции стихотворения, то материализует лирическую эмоцию в пейзажном образе, то смелым изобразительным ударом раскрывает утонченные символы поэта. Так, чудесное стихотворение о ликующем «смеющемся» мире рождает превосходный лист, изображающий пляшущую девушку, окруженную вихрем завертевшихся листьев и лепестков:

неукротимое безумие и слепота страсти изображаются в образе слепца, гонимого по замкнутому кругу — колесу его судьбы, и т. д.

Сборник Низами, согласно восточной поэтической традиции («диван»), распадается на четыре раздела: «газели» (любовная лирика), «рубайи» (афористические четверостишия), «кыт'а» (лирические фрагменты) и «касыды» (оды философско-религиозного содержания). И каждый из этих жанров графически воплощен Бруни в особой форме. Драматически эмоциональный строй «газелей» отражен в свободной композиции листа, заполненного то пейзажем, то драматической сценой; фрагментарные «кыт'а» остроумно обрамлены тоже своего рода изобразительными фрагментами — обломками древних изразцов; каноническая скованность форм «рубайи» подчеркнута тем, что графический образ неизменно заключен в полукружие дуги; наконец, «касыды» на листах Бруни напоминают монументально-декоративные панно, исполненные глубокого пафоса.

Перед нами музыкально стройная четырехчастная композиция, открывающаяся торжественной изобразительной увертюрой, проходящая через меняющиеся ритмы и тональности и завершающаяся величественной кодой, своеобразным памятником Низа-

ми. Это и превращает создание Бруни в один из самых высоких образцов книги, построенной как цельный художественный организм.

Художнику-монументалисту Бруни была близка патетика грандиозного и величавого. В поэзии Низами он нашел благодарный материал для создания монументального образа, с удивительным чувством меры размещенного на листе, но мыслимого и в огромных масштабах стенной росписи. Голос больших чувств, звучащий в строках поэта, отразился в величавом размахе образов художника, в безбрежно широком мире, открывающемся взору читателя. А с другой стороны, Бруни — тончайший наблюдатель природы — сказался в чувственной прелести пластических форм, в той правдивости, которая волшебю оживляет лирических героев книги и приводит их из тьмы далеких эпох в мир нашей современности.

«Лирика» Низами принесла Бруни заслуженную славу одного из крупнейших художников книги. Но мы видели, что прежде чем создать свой шедевр, Бруни прошел долгий путь книжного иллюстратора. И многие из его работ 20—30-х годов сохраняют свое значение как яркие события в истории советской книжной графики.

Ел. Тагер



КУПРЕЯНОВ И КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Выставка произведений Н. Н. Купреянова (совместно с Л. А. Бруни и П. В. Митуричем) состоялась в сентябре 1958 г. в Москве.

Работа Н. Н. Купреянова в области иллюстрации мало известна и почти совсем не изучена. В какой-то мере такое положение объяснимо. Ведь Купреянов прежде всего станковист. Его размывки черной акварели (серии «Селище» и «Стада»), его блистающие солнцем юга акварели и гуаши, привезенные из творческих командировок на Каспийские рыбные промыслы, наконец, его литографии — по справедливости завоевали художнику имя едва ли не самого крупного графика-станковиста 20—30-х годов. В иллюстрации же он проявил себя с меньшей активностью, однако новые решения осуществлялись здесь в столь же категорических формах, как это имело место в его станковой графике.

Накопление опыта реалистической иллюстрации — процесс для Купреянова объективный и абсолютно необходимый. Именно с точки зрения углубления понимания художником задач иллюстратора следует рассматривать его работу в книге.

В советской иллюстрации 30-е годы были временем постепенной смены безраздельного господства ксилографии столь же безраздельным господством рисунка (пером, кистью или карандашом), воспроизводимого фотомеханическим способом. В творчестве Купреянова этот переход совершился еще во вторую половину 20-х годов, в пору наивысшего расцвета ксилографии, задолго до того, как тонкая иллюстрация приобрела сколько-нибудь прочные позиции.

С ксилографией Купреянова связывали не только ранние самостоятельные опыты в искусстве, по

становление художественного мировоззрения, первое общественное признание. Купреянов был верен ксилографии около десяти лет: с 1915 по 1924 год. Непосредственно или косвенно она соединяла в себе все волновавшие его в то время художественные проблемы.

Занимаясь гравюрой на дереве, художник систематически сталкивался с вопросами оформления книги, ибо гравюра для него была специфически книжным видом искусства. Ксилография научила Купреянова находить соответствие между плоскостью страницы и пространственным строем композиции, между изображением и пятном текста.

Законам ксилографии подчинялись не только работы, выполненные в материале. В собрании Л. Бродской хранятся эскизы нескольких разворотов макета книги А. Блока «Роза и крест»¹. Перовые заставки, с удивительной пропорциональностью включенные в рукописную страницу, могли бы служить вполне законченным эскизом для перевода в ксилографию.

¹ Окончательный вариант, по словам вдовы художника Н. С. Изнар, высоко оцененный А. Блоком, не сохранился; в 1919 г. он находился в собрании Н. Б. Кректышева.



Н. Н. Купреянов. Обложка



Н. Н. Купрянов. Заставка.

А. Пушкин «Борис Годунов». М.—Пг., ГИЗ, 1923

Примечательно, что из всех последующих работ наиболее близки иллюстрациям к «Розе и кресту» гравюры к «Медвежьей свадьбе» А. Луначарского, выполненные Купряновым в 1924 году. Они так же четки, просты и уравновешенны, но в образном отношении, пожалуй, острее, гротескнее, хотя и в тех и в других есть некое классическое рациональное начало. Если соотнести обе эти серии с иллюстрациями к «Служителям правды» И. Шмелева (1922) и «Борису Годунову» А. Пушкина (1923), — становится ясно, что здесь художник, напротив, стремился к максимально точной временной характеристике изображаемой эпохи. Но это стремление часто приводило Купрянова к неумеренной стилизации, что свойственно его иллюстрациям к «Борису Годунову». Иконописные образы, плотные силуэты плоскостных заставок, предваряющих действие, происходящее в царских палатах, в келье Чудова монастыря, в Московском Кремле, чередуются здесь с глубинными композициями, выразительный и изящный рисунок которых должен перенести читателя в иной национальный мир: литовский стан или дворец Мнишека. Эта разнотильность противоречит единству пушкинского произведения, затрудняет его понимание.

Иллюстрируя «Служителей правды» Шмелева, Купрянов, напротив, неоправданно модернизирует изобразительные приемы. Сцена в мастерской у сапожника гравирована Купряновым так, как знаменитая его «Гладилищица» (1921), отражающая в известной степени увлечение кубизмом.

В поисках выхода из творческих противоречий

Купрянов на какое-то время принимает основные принципы теории школы В. А. Фавэрского, отчасти реализовав их в гравюрах к «Медвежьей свадьбе». Так завершился первый круг исканий художника — он достиг более высокого уровня мастерства, но все же не нашел новых художественных позиций.

Могло ли это удовлетворить Купрянова, страстно стремившегося выразить современность, и не просто современность, но жизнь сегодняшнего, неповторимого дня? Ученик Д. Кардовского, К. Петрова-Водкина, А. Остроумовой-Лебедевой, он пытался уловить современность в увлечении урбанизмом (гравюра «Город», 1918) и кубизмом (гравюра «Броневики», 1918). Соединив в своем искусстве классическое наследие старой школы с непримиримым желанием во что бы то ни стало говорить современным языком о событиях, волнующих современного человека, Купрянов оставил ксилографию, как только она превратилась для него в завершенную, познанную им область. Система рациональных норм и правил в понимании Купрянова не способна была вместить динамику жизни. В этом смысле понятен его переход от гравюры к свободному рисунку в станковой графике. Однако это не означало для Купрянова перехода на позиции мелочного натурализма. Его очерковые рисунки

А. ЛУНАЧАРСКИЙ

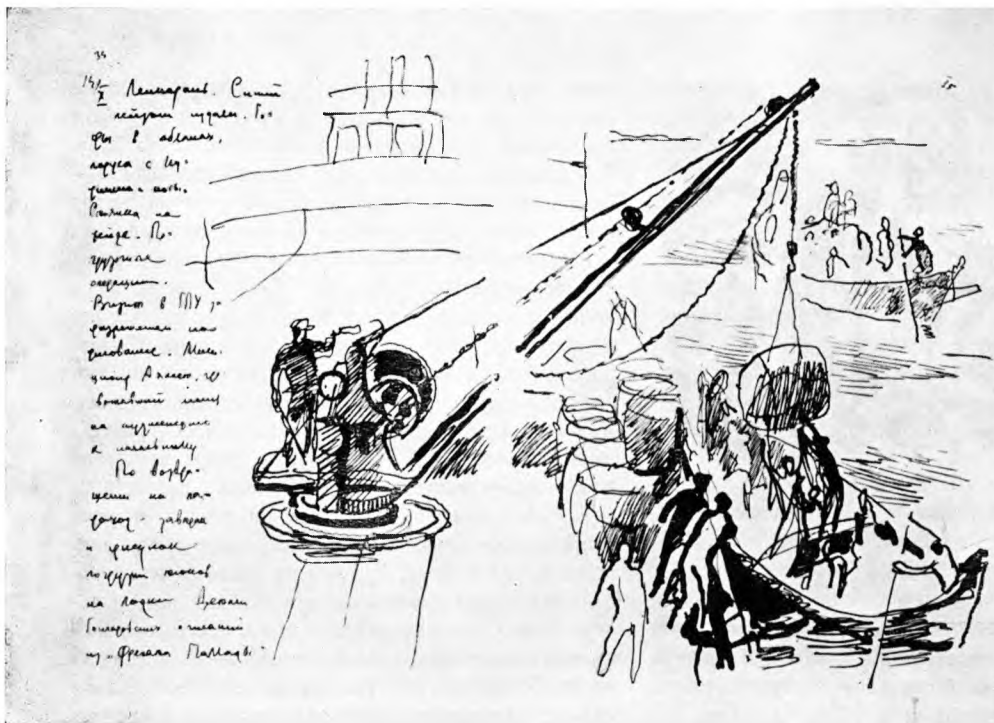
МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА

ДРАМА



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1924**

Н. Н. Купрянов. Обложка



Н. Н. Купрянов. Разворот. «Дневники художника». М.—Л., «Искусство» 1937

Н. Н. Купрянов. Разворотная иллюстрация. Б. Пастернак «Зверинец». М., ГИЗ, 1929



пером типа обложки к книге В. Инбер «Сыну, которого нет» (1927) несут в себе и обобщение и условность, но иного характера. Рисунки эти убеждают, как свидетельства очевидца, как искренне высказанные впечатления о событии, пережитом самим художником. Рассматривая их, естественно было бы предположить, что рисункам предшествовали натурные штудии. Однако таких в прямом смысле у Купреянова нет, а есть множество самостоятельных натурных рисунков, которые по-своему предваряли работу в иллюстрации. Таким образом, деятельность Купреянова-иллюстратора невозможно рассматривать изолированно от деятельности Купреянова-станковиста. Иногда одновременно, иногда последовательно по времени создания его книжная иллюстрация тяготеет к тому или иному станковому циклу.

Так, иллюстрации к книгам А. Перегудова «Вор» (1929), П. Арбатова «Озорные» (1929), И. Соколова-Микитова «Фурсик» (1929), С. Федорченко «Круглый год» (1930), Н. Некрасова «Дед Мазай и зайцы» (1930) близки станковым сериям «Стада» и «Вечера в Селище»; рисунки к книге А. Афанасьева «Зимовье зверей» (1929) — литографиям середины 20-х годов. В книгу Б. Ивантера «Железные путешественники» (1931) включены почти без изменения композиции листы индустриальной серии Купреянова; рисунки к роману Ф. Купера «Лев св. Марка» (1930) исполнены полностью на материале итальянских зарисовок художника, так же как книга Л. Пасынкова «Молодые рыбаки» (1931) — на материале его каспийских дневников. Некоторые иллюстрации созвучны одновременно нескольким станковым сериям. Так, иллюстрации к произведениям Горького созданы на основе творческих поисков, которые полнее всего проявились в акварелях «Стада», рисунках индустриальной серии, итальянских зарисовках.

Но даже отвлекаясь от деятельности Купреянова-станковиста, в его иллюстрациях середины 20-х — начала 30-х годов можно наблюдать эволюцию от иллюстрации действия и обстановки (времени работы в ксилографии) к иллюстрации настроения, иллюстрации психологической, иллюстрации-портрету. Эти линии в развитии советской иллюстрации слились уже после смерти Купреянова в творчестве С. Герасимова («Кому на Руси жить хорошо», 1934—1936), Д. Шаринова («Преступление и наказание», 1935) и других художников.

Одной из самых сильных сторон творчества Купреянова-иллюстратора было умение передать



Н. Н. Купреянов. Обложка

настроение литературного произведения в пейзаже. Поэтому так хороши чудесные его иллюстрации к «Фурсику», где художник в свободных вариациях одной и той же темы русского пейзажа изображает луга, зеркальные воды реки, отражающие в ней берега и черные на закате силуэты лошадей. Весенние разливы Волги в ее верховьях, чахло-костромское мелколесье и бескрайние светлые горизонты — простая красота русской природы, явившаяся одним из могучих источников поэзии Некрасова, — стала главной темой иллюстраций к «Деду Мазай и зайцам» Н. Некрасова.

Временами, в зависимости от характера книги, пейзаж у Купреянова играет подчиненную роль, но всегда остается активным художественным началом. Интересен в этом смысле фрзац к «Разгрому» А. Фадеева (1932). Его плавное ритмическое построение сразу вводит читателя в атмосферу эпической героики и естественной простоты, столь свойственных характеру произведения. Дальневосточная тайга и отряд всадников, пробирающихся сквозь нее, — как бы лейтмотив романа.



Н. Н. Купрянов. Обложка

Н. Н. Купрянов. Обложка

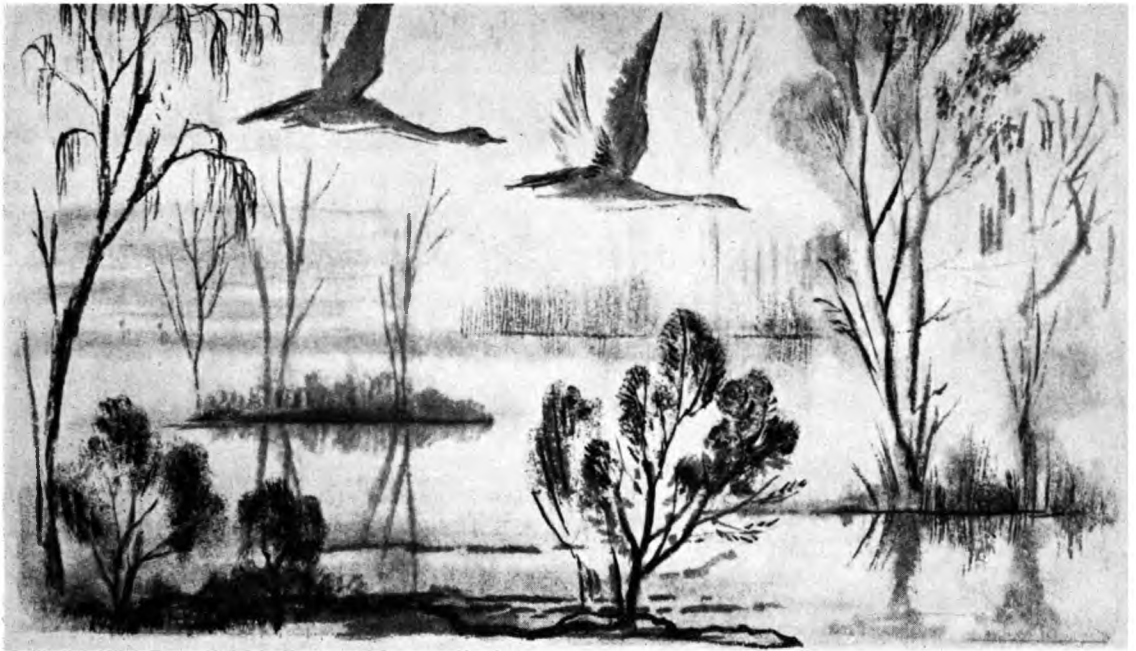




Н. Н. Купряев. Иллюстрация, 1931. М. Горький «Мать»



*Н. И. Купряев. Иллюстрация
А. Фадеев «Разгром». М., «Федерация», 1932*



Н. И. Купрянов. Иллюстрация. Н. Некрасов «Дед Мазай и зайцы». М.—Л., ГИЗ, 1930

Иллюстрируя произведения, действие которых удалено от читателя во времени, художник придает пейзажу и некоторые черты бытописательности. Так, стрельчатая арка портала венецианского палаццо в иллюстрациях 1930 года к роману «Лев св. Марка» Ф. Купера, плавный силуэт гондолы, столбы на канале — конкретизируют ситуацию. В то же время иллюстрации к рассказу Н. Лескова «Человек на часах» почти лишены бытовых деталей. В неверном свете уличного фонаря едва уловимы очертания туманного Петербурга, но тем активнее воспринимается динамичная сцена спасения утопающего, данная художником на переднем плане. Немаловажную роль приобретает здесь светственная характеристика пространства. Купрянов пользуется ею как способом передачи психологического начала и в некоторых иллюстрациях к «Тупейному художнику» Н. Лескова (1931) и «Разгрому» А. Фадеева.

Качественно новым этапом в творчестве Купрянова-иллюстратора было обращение к произведениям А. М. Горького. В 1931 году по заказу Литературного музея в Москве он выполнил ряд станковых иллюстраций к романам «Мать», «Дело Артамоновых», «Фома Гордеев», «Городок Окуров», пьесе «Враги», рассказу «Девочка». Несмотря на

неровное качество исполнения — результата спешки, рисунки получили высокую оценку. Иллюстрации к «Делу Артамоновых» и «Девочке» — это уже не только иллюстрации обстановки, настроения и действия, а иллюстрации-портреты, то, к чему с таким трудом шел Купрянов и что через несколько лет стало общераспространенным в советской иллюстрации.

Купрянов был не только иллюстратором, но и оформителем книги. Отлично зная печатные процессы, он подходил к книге, как настоящий полиграфист. Иллюстрируя произведение, он одновременно компоновал развороты; вписывая рисунки в страницу, соотносил их со шрифтом с таким чувством пропорциональности, как будто имел дело не с набираемым текстом, а с рукописной книгой. В этом убеждает и такая работа художника, как его дневники. Их прямое назначение — фиксация (рисунком и словом) путевых впечатлений. С артистической грацией превращает Купрянов самую черновую, самую первую ступень работы над будущим, еще не оформившимся в сознании художника произведением в шедевр искусства.

Работая в различных издательствах, преимущественно в тех, которые выпускали дешевые книги для широких масс читателей, Купрянов часто

встречался с большими трудностями. Плохая бумага, огромные тиражи книг, печатаемых плохой краской с низкокачественных клише, сильно искажали его работы. Однако именно эти трудные условия заставляли художника в простой, легко воспроизводимой технике искать выразительность и красоту рисунка. В этих изданиях особенно важна была единая композиционная идея страницы, разворота, книги в целом. Любая из иллюстрированных Купреяновым книг в равной степени демонстрирует оформительский дар художника. Можно привести десятки примеров — от наборных шрифтовых обложек до многочисленных рисованных разворотов к детским книгам, например к «Зверинцу» Б. Пастернака (1929). Первая страница, как и прочие, решена в свободном штриховом рисунке, вплетающемся в текст. Ритмическое чередование заливок черной туши и легкого прозрачного штриха напоминает построение силлабического стиха. Художник учитывает неравную длину стихотворной строки: то расширяя, то суживая рисуночное поле, он создает единое простран-

ство, где пятно текста в тональном отношении необходимо, как часть рисунка. Более того, строки текста, корреспондируя с горизонтальными штрихами, сами становятся активным изобразительным началом.

Говоря о наследии Купреянова, принято вспоминать иллюстрации Д. Шмаринова к «Деду Мазаю и зайцам» Н. Некрасова, Кукрыниксов — к романам М. Горького «Фома Гордеев» и «Мать», композиционно близкие рисункам Купреянова. Его тоновые иллюстрации считают основой основ тоновой советской иллюстрации. Разумеется, не серьезно было бы думать, что только Купреянову обязана советская иллюстрация своими успехами 30-х годов. Но роль Купреянова, мастера книги, заключается в том, что он раньше других художников определил направление развития советской иллюстрации и облегчил своим современникам путь к новому.

Н. Розанова



МАСТЕР АРМЯНСКОЙ ГРАФИКИ

Выставка произведений А. Коджояна состоялась в декабре 1953 г. в Ереване, в марте 1959 г. — в Москве.



С первых же лет Советской Армении и до конца своей жизни Акоп Коджоян стоял во главе армянской графики. Принадлежит к старшему поколению армянских советских художников не только как график, но и как живописец, Коджоян сформировался еще в дореволюционные годы. Он получил художественное образование в Мюнхене в 1903—1907 годах, сначала в студии Ашбе, а затем в Академии искусств.

На молодого художника несомненно оказала влияние его семья потомственных ювелиров. Коджоян еще в юные годы работал в мастерской отца и старших братьев, где он осваивал традиции народного орнаментального искусства. Позднее Коджоян получил возможность широко ознакомиться с многочисленными образцами средневековых художественных рукописей. Любовь художника к орнаментальным мотивам можно проследить в его графических работах на протяжении всей последующей художественной деятельности.

Интересовала Коджояна в дореволюционные годы и русская книжная графика — творчество И. Билибина, Г. Нарбута, С. Чехонина. Коджоян сближает с этими художниками метод подхода к оформлению книги — любовь к четким линейно-графическим приемам и, наконец, интерес к стилизации. Следует указать на восприимчивость Коджояна к различным художественным влияниям и в более поздние годы. Однако это никогда не приводило его к подражательству. Искусство Коджояна

на всегда оставалось самобытным, так как влияния эти воспринимались им не механически, а творчески. В этом отношении очень показательна одна из первых графических работ Коджояна — его станковая акварель «Давид Сасунский» (1922). На этой работе следует остановиться, поскольку она по своей иллюстративности близка книжной графике. Коджоян не ограничивается в ней созданием образа Давида Сасунского и изображением одного конкретного эпизода из эпоса. Вокруг центральной сцены он располагает несколько мелких, размещенных наподобие клейм в житийных иконах. Хотя в этой работе легко можно усмотреть источники, из которых исходил художник — ахеменидские и сасанидские рельефы, — она вполне оригинальна.

Как иллюстратор Коджоян обладает одним из ценных качеств — он всегда исходит из произведения, умеет проникнуться его духом. Вот почему так разнообразны иллюстрации художника, будь то эпическое сказание, или сказка, или лирическое стихотворение современного поэта.

Если не считать акварели «Давид Сасунский», первой книжной работой Коджояна являются иллюстрации 1925 года к армянской сказке «Азаран блул» («Тысячеголосый соловей»), переложенной Ст. Зорьяном. Фантастика сказки нашла в лице Коджояна отличного интерпретатора. Художник проявил свое богатое воображение, композиционное мастерство, вкус, создав шесть акварельных рисунков, передающих основные эпизоды сказки. Прекрасна заключительная иллюстрация, выдержанная в нежных лирических тонах, в которой под пение соловья вновь расцветает царский сад.

Иллюстрируя армянские сказки, Коджоян открывает в армянской графике почти нетронутую область. Из армянских художников дореволюционного времени лишь один В. Суреньянц занимался ими, но его работы не были изданы и стали известны лишь в советские годы.

В конце двадцатых и особенно в начале тридцатых годов в графике Коджояна намечается заметный перелом. На смену стилизации приходят новые изобразительные методы и приемы. В этом отношении характерны иллюстрации к произведениям Е. Чаренца «Книга пути», А. Вштуни «Стихотворения», М. Горького «Стихотворения и легенды», А. Бакунца «Сеятель черной пахоты». За исключением последних, иллюстрации внешне напоминают ксилографию, хотя и являются рисунками, исполненными пером, а некоторые и кистью. Таковую имитацию вовсе не следует объяснять неумением

ՅԵՂՈՒՄԵՆՈՐ ՅԵՐԿԱՆՑ



ՅԵՂՈՒՄԵՆՈՐ ՅԵՐԿԱՆՑ...



Ուր չկան փերեր, չկան ճորտեր...

Պ

Ի Ր Բ
 Ժ Ա Ն Ա Պ Ա Ր Հ Ի
 Պ Ո Ե Մ Ն Ե Ր Է
 Բ Ա Ն Ա Ս Տ Ե Ղ Շ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

Պ Ե Տ Ա Կ Ա Ն Հ Ր Ա Տ Ա Ր Ա Կ Զ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն
 Յ Ե Ր Ե Կ Ա Ն M C M X X X I I I



*А. Коджоян. Рисунок для фронтисписа, 1936,
к «Антологии армянской поэзии»*

художника работать в технике деревянной гравюры. Еще в 1928—1929 годах Коджоян мастерски исполнил ряд стачковых деревянных гравюр («Жатва», «Дзорагюх» и др.).

Интерес художника к гравюре был обусловлен влиянием на него таких графиков, как В. Фаворский, И. Нивинский, А. Кравченко. Хотя и несомненно воздействие русской графики тех лет на искусство художника, следует отметить, что и тогда, как и раньше в отношении художников-мигрантов, Коджоян не механически воспринимал эти влияния, а творчески, преломляя их в своем искусстве. Вот почему используемые Коджояном те или иные рисовальные и композиционные приемы не умаляют своеобразия его искусства.

Укажем еще на одну характерную для Коджояна черту, присущую вообще его искусству и показательную для данных работ, — это разнообразие используемых им приемов. Так, увлекаясь деревянной гравюрой, Коджоян в одних случаях пользуется исключительно линией («Книга пути» Е. Чаренца), в других — линейные приемы сочетаются у него с пятном («Стихотворения и легенды» М. Горького), в третьих — очень скупой стрих и преобладает пятно («Стихотворения» А. Вштуни): Такое разнообразие приемов обусловлено желанием художника найти наиболее созвучную форму для каждого иллюстрируемого им произведения.

В рисунках к «Книге пути» (1933) Е. Чаренца, имитирующих деревянную гравюру, полнее всего сказывается влияние Фаворского, хотя нетрудно заметить и характерные черты индивидуальности Коджояна. Художник пользуется здесь исключительно линейными приемами: контурной линией выделяются фигуры и предметы, фон передан тонкой штриховкой параллельных, горизонтальных, вертикальных и наклонных линий. В разнообразных и динамичных композициях, острых ритмах, точных жестах выражены чувства и мысли «Книги пути» — трагизм прошлого, героика, пафос создания новой жизни. В «Книге пути» Коджоян пользуется приемом, заимствованным из армянских средневековых рукописей. Все рисунки объединены в одной огромной заставке, занимающей значительную часть страницы, и помещены в начале каждой главы.

Под деревянную гравюру исполнены и рисунки Коджояна к «Стихотворениям и легендам» М. Горького (1939), но, в отличие от книги Чаренца, они более лаконичны. Так, в «Буревестнике» показан



А. Коджоян. Иллюстрации к «Антологии армянской поэзии», 1936



кусок моря и берега, сверкающая молния с реющим буревестником. В том же плане исполнены и остальные рисунки. Другой их особенностью является белый штрих.

Иллюстрации к книге стихотворений А. Вштуни (1934) размещены на шмуцтитулах, а сами рисунки так же лаконичны, как и в книге Горького. В некоторых книгах (стихотворения А. Вштуни, А. Акопяна) художник много внимания уделил форзацам, которые имеют сюжетное значение и являются, в сущности, иллюстрациями. На крупных цветных фонах художник развертывает декоративные композиции, пользуясь ритмичными контурными линиями и силуэтами.

Среди графических работ последующего десятилетия обращают внимание те, в которых художник использует традиции армянской средневековой книжной графики. В этом плане интересно оформление сборника записей армянского эпоса «Сасунские безумцы» («Давид Сасунский»). Это уже не стилизация под армянскую средневековую книжную миниатюру, а глубокое проникновение в самый стиль этого искусства.

Одной из самых крупных книжнографических работ Коджояна тридцатых годов было оформление и иллюстрирование русского издания «Антологии армянской поэзии» (1936)¹. Ряд иллюстраций художника к этому сборнику выполнен с присущим Коджояну мастерством и поэтичностью, как, например, к стихотворению Аветика Исаакяна «Были на Аразе у меня баштан». На фронтисписе

сборника художнику удалось достичь целостности благодаря единству цветовой тональности.

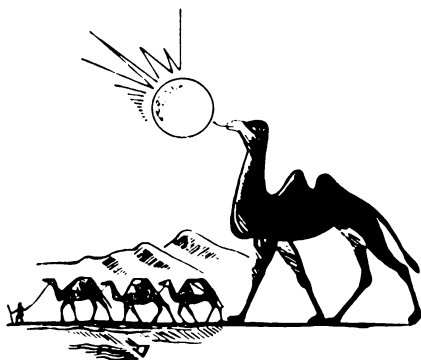
К числу лучших книжнографических работ Коджояна относится оформление книги «Сборник песен Саят-Нова» (1945). В книге, в сущности, нет иллюстраций. Она состоит из ряда портретных фронтисписов, исполненных с присущим художнику изяществом, раскрывающих лирическую сторону стихотворений.

В том же году Коджоян исполнил четыре рисунка к пьесе Наира Зарьяна «Ара Прекрасный». Своей эпической монументальностью они напоминают эскизы к картинам или росписям.

Пятидесятые годы — последнее десятилетие жизни художника — были временем нового расцвета его творческой деятельности. Искусство Коджояна раскрылось с наибольшей полнотой в книжнографических работах. Им были выполнены в эти годы две серии иллюстраций к «Армянским сказкам», а также рисунки к поэме Ованеса Туманяна «Парвана». Богатейшее воображение, разнообразие композиционных приемов, прекрасное знание народного быта, убедительный типаж в соединении с неизменно присущей графике художника высокой культурой позволяют отнести эти работы Коджояна к его лучшим созданиям. В отличие от первой серии «Армянских сказок» (1954), исполненных в одноцветных рисунках, в которых художник главным образом останавливался на бытовых моментах, «Сказки» второй серии (1957) даны в цвете и имеют более фантастическую окраску: так же как и в «Армянских сказках», древняя народная легенда о стране Парвана нашла реальное и убедительное решение. Иллюстрации к поэме «Парвана» вместе со вторым циклом «Армянских сказок» — последние книжные работы художника — это блестящий итог большой плодотворной сорокалетней его деятельности.

Р. Драмлян

¹ «Антология армянской поэзии», М., Гослитиздат, 1940. Работы художника, выполненные для этого издания, вышли в свет частично. В книге воспроизведены форзац, титульные листы, орнаментальные заставки, но ни одна из многочисленных иллюстраций Коджояна не вошла в книгу.



МАСТЕР ГРАФИЧЕСКОГО РАССКАЗА

Выставка произведений Б. М. Кустодиева состоялась в июне 1959 г. в Ленинграде, в январе 1960 г. — в Москве.

По всему характеру своего творчества Кустодиев — рассказчик. Тема его — Россия.

Люди, близко знавшие художника, вспоминают, что, работая над картиной, он сочинял сложные повествования, изобилующие бытовыми эпизодами, остро подмеченными сценками, пестрящие диалогами персонажей. Он любил завязывать сюжет, насыщать его характерными образами-типами, красноречивыми деталями. Если перевести любой из его набросков, эскизов, картин на язык литературы, получится занимательный рассказ. Собранные вместе, эти кустодиевские рассказы, написанные кистью, вырезанные на липолеуме и дереве, воплощенные в сериях театральных декораций и сценических костюмов, образуют большую книгу о России и ее людях, о русском быте и пейзаже родины. Каждая из работ — словно страница книги.

Именно поэтому его таланту столь органична работа иллюстратора. Подобно эскизу декорации, являющемуся всегда лишь театральным вариантом его жанровых картин, или эскизам сценических костюмов, которые обычно сродни типам русской жизни, созданным на холсте, кустодиевская иллюстрация неизменно связана со всеми остальными областями творчества художника. Это переведенный на язык графики и помещенный в книгу маленький рассказ, рассказ все о том же — о России. Только вместо того, чтобы сочинять сюжет самому, художник опирается на авторский текст

и, отталкиваясь от него, дает свободу фантазии. Персонифицирует литературный образ, ищет наглядной характеристики каждой детали. И никогда не отходит от своей темы: даже иллюстрируя, он старается говорить лишь о том, что хорошо знает, видел, любит.

Кустодиеву повезло: в течение двадцати пяти лет творческой жизни ему привелось проиллюстрировать всех писателей и поэтов, близких по кругу образов и тем, по жизненному материалу, по художественному стилю. Вначале это были Гоголь, Л. Толстой, Лермонтов, Тургенев, Чехов; потом, уже после революции, Пушкин, Островский, Некрасов, Лесков, Салтыков-Щедрин и Горький.

Кустодиев-иллюстратор дебютировал в 1901 году. Под руководством Репина (он был в то время еще учеником репинской мастерской в Академии художеств) он выполнил рисунки к произведениям Гоголя «Тарас Бульба», «Мертвые души» и «Тяжба» для издательства Вятского губернского земства. Впрочем, только портреты действующих лиц к драматическому отрывку «Тяжба», в которых есть и психологическая образность и сатирическая острота, предвещают будущего мастера. От них — прямой путь к зрелому искусству кустодиевских шедевров 1905 года.

В 1905 году Кустодиев создает иллюстрации к повестям Гоголя «Шинель» и «Коляска» (воспроизведены в «Юбилейном сборнике рисунков известных художников к произведениям Н. В. Гоголя 1809—1909»). Они выполнены в период наибольшего увлечения Кустодиева графикой (к этому времени относится его работа в журналах революционной сатиры и ряд рисунков на темы революции 1905 года).

Тогда Кустодиев рассматривал книжную иллюстрацию как маленькую картину, задача которой — сделать зрительно наглядными и осязаемыми образы героев и узловые эпизоды повествования. Как в ранних портретах и картинах, так и здесь, его привлекают психология героев, их внутренний мир, их переживания. Такой художнический подход объединяет между собой сурово-серьезные, полные драматизма и сочувствия к судьбе «маленького человека» рисунки к «Шинели» и ироничные — к «Коляске».

Кустодиев работает лишь в тоновой иллюстрации: рисунки выполнены мягким итальянским карандашом, сочно лепящим пластическую форму, подчеркнутую уверенным контуром, в них широко применена растушевка, создающая тонкие нюансы

света и тени. Он тщательно передает объем, пространство, перспективу. Каждый лист — продуманная, законченная композиция. Каждая деталь старательно прорисована, проверена по натуре. Эти образы столь выразительны и близки Гоголю, что намного превосходят сделанное многочисленными художниками, иллюстрировавшими гоголевские произведения в конце XIX — начале XX века, хотя среди них такие мастера, как Д. Кардовский и В. Васнецов, Л. Бакст и М. Нестеров, В. Маковский, М. Микешин, П. Соколов, М. Далькевич.

Одновременно с «Шинелью» и «Коляской» Кустодиев иллюстрирует «лубочные», «из деревенской жизни» рассказы Л. Толстого — «Свечка» и «Первый винокур» и поэму Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича . . .». Позднее, в 1907—1910 годах, сотрудничая в сборниках «Живое слово» и «Детский альманах», он создает рисунки к рассказам Чехова («Тоска»), Тургенева («Певцы»), Достоевского («Негодка Незванова»), Короленко («Последний луч»). Во всех этих работах художник продолжает развивать творческие принципы и приемы иллюстраций к «Шинели».

Кустодиев пробует силы и в новой для него технике перового рисунка тушью; однако она не получает значительного развития в работах этого периода, несмотря на такие удачи, как рисунок к стихотворению Некрасова «Дед Мазай и зайцы» и несколько иллюстраций к басням Крылова (воспроизведены в «Живом слове» за 1908 г.). Тогда же он делает первые попытки и в области оформления книги; правда, рисованные им обложки к «Детским рассказам» Серафимовича (1907)



или журналу «Славянский мир» (1908) нельзя признать достижениями: превосходный иллюстратор, Кустодиев недолюбливает шрифт и орнаментальные украшения.

В 1911—1918 годах художник, делящий свое время между живописью и театром, в котором он работает деятельно и с интересом, почти не занимается книжной графикой. Он возвращается к книге лишь в 1919 году, но зато теперь работа для печати становится систематической, как никогда прежде, и в такой степени активной, что порой поглощает художника целиком. Кустодиев выполняет сотни иллюстраций и книжных обложек. Но стоит сравнить его ранние работы с тем, что он делает теперь. Как непохожи они! Кажется, эти рисунки принадлежат разным художникам.

Кустодиев сотрудничает в журналах «Красная нива», «Красная панорама», «Прожектор», участвует в создании агитационной литературы и книг, рассказывающих о современной жизни страны. Порой он добивается значительных успехов в этой новой тематике. Все большее место в его творчестве занимает работа в области книжного оформления: он выполняет множество красочно-декоративных, «лубочных» обложек для массовых изданий, отдавая предпочтение книгам, предназначенным для деревни (серия Госиздата «Для крестьян», 1925). Но, пожалуй, еще более интересна его работа над иллюстрированием произведений классиков русской литературы.

Б. М. Кустодиев. Иллюстрация.
А. Пушкин «Дубровский». П.—Пг., ГИЗ, 1923



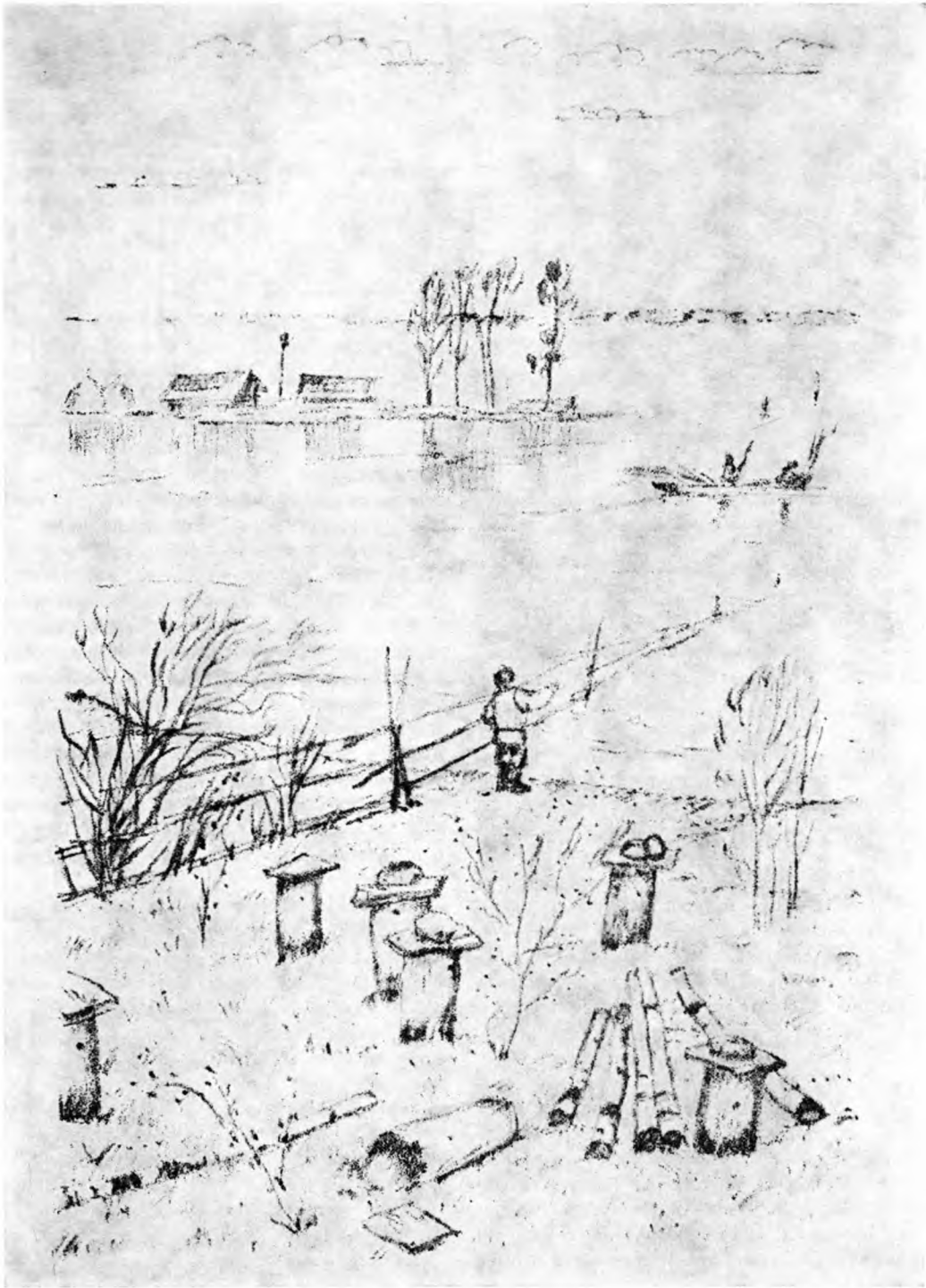
Б. М. Кустодиев. Обложка и иллюстрация.
Н. Лесков «Штопальщик». Пг., «Аквилон», 1922



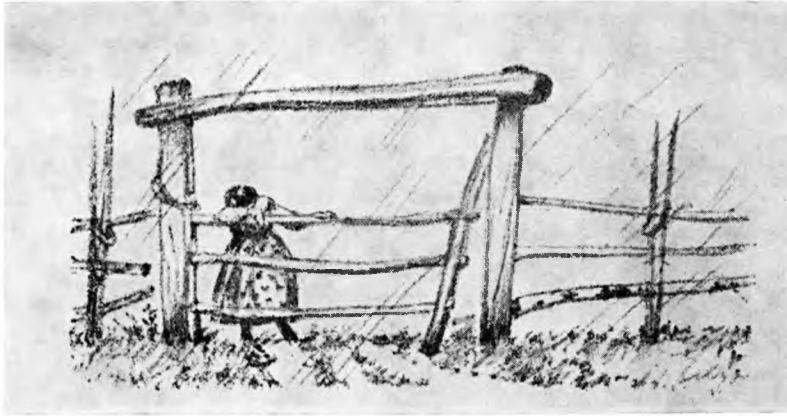
В 1919 году для «Народной библиотеки», выпущавшейся Госиздатом и состоявшей из дешевых массовых изданий русской классики, Кустодиев рисует обложки и иллюстрации к ряду произведений Пушкина: «Руслан и Людмила», «Дубровский», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке». Художник создает глубоко прочувствованный и тонкий изобразительный аккомпанемент к авторскому тексту. Иллюстрации к «Сказкам» полны теплого юмора и по-пушкински прозрачной ясности, рисунки к «Дубровскому» то лиричны, то насыщены сатирой, то драматичны и социально остры. Кустодиев использует скупые средства. Его маленькие рисунки (в те годы приходилось экономить в книге каждый сантиметр бумаги) выполнены пером: они предназначены для наиболее простого — штрихового — воспроизведения в тексте. Здесь нет внешней завершенности, тщательной отделки, характерных для прежних работ художника, и композиционной «картинности». Стремление к предельной простоте и доходчивости рисунка, который адресуется самому широкому читателю, определило манеру художника и его почерк. Прелесть иллюстраций к Пушкину — в их непосредственности. Это рисунки-импровизации (следует заметить, что подобный «импровизационный метод» лежит в основе и жанровой живописи художника этих лет). Они похожи на беглую графическую «скоропись». Четкий и трепетный, свободный по манере и движению штрих сочетается с заливкой тушью: такой прием становится отныне основным в иллюстрационной работе Кустодиева.

Аналогичные приемы варьируются и в большой серии рисунков к драме Островского «Гроза», выполненных также для «Народной библиотеки» (1920). Сделанные одновременно с эскизами декораций к спектаклю, который должен был ставиться в Псковском городском театре, они отличаются характерным для художника глубоким вживанием в мир героев и образов драматургии Островского. По сравнению с пушкинскими иллюстрациями здесь больше «живописности», тонкого ощущения цвета в перовом рисунке. Кустодиеву, по натуре своей живописцу, всегда не хватало цвета в иллюстрациях подобного типа. Недаром он обычно раскрашивал акварелью от руки один или несколько экземпляров иллюстрированных им книг.

Блестящим достижением художника явилась книга «Шесть стихотворений Н. А. Некрасова», выпущенная в 1922 году издательством «Аквилон». Здесь все — «ситцевая» обложка с рисунком, изображающим крестьянина-косца, титульный лист и особенно иллюстрации, заставки, концовки — естественно и музыкально обрамляет, сопровождает, дополняет поэтический текст. Проникновенная искренность художника не может не покорить читателя. А с какой точностью осуществлен перевод с языка литературной лирики на язык лирики графической! Рисунки, литографированные и напечатанные непосредственно в тексте, сливаются в неразрывное целое с тканью типографского набора. Серебристые, мягкие, они пронизаны тем светлым и радостным восприятием жизни, которое



Б. М. Кустодиев. «Шесть стихотворений Некрасова» Пг., «Аквилон», 1922



Б. М. Кустодиев. Заставка и обложка
«Шесть стихотворений Некрасова»





Б. М. Кустодиев. Иллюстрация, 1923.
Н. Лесков «Леди Макбет Мценского уезда».
Издательство писателей в Ленинграде, 1930

столь свойственно дарованию Кустодиева. «Шесть стихотворений Н. А. Некрасова» — книга, поразительная по художественной целостности и композиционному единству. Кустодиев предстает здесь не просто замечательным иллюстратором, а мастером художественной книги — книги, являющейся подлинным произведением искусства.

Однако то, что сделано Кустодиевым позднее, в 1922—1923 годах, для книг Лескова, стоит выше всех остальных его работ в книжной графике. Не только потому, что остроумные и ироничные иллюстрации к «Штопальщику» и полные энергии и драматизма рисунки к «Леди Макбет Мценского уезда» являются новой ступенью в развитии зрелого мастерства крупного художника, но и потому, что Лесков с его миром образов и сюжетов, с его терпким юмором и любовью к лубку, как и ко всему национально русскому, был, пожалуй, писателем, наиболее близким Кустодиеву. Стиль автора позволил иллюстратору свободно использовать излюбленные графические приемы. И маленькие рисунки оказались настолько тесно спаянными с авторским текстом, среди которого они разбросаны, что кажутся рисованными самим Лесковым. Образы героев, их взаимоотношения, столкновения между ними, атмосфера окружающего их быта, сцены русской жизни срежиссированы так, что идейно-эмоциональная окраска каждого теснейшим образом связана с развитием сюжета в рассказе и с эволюцией характеров литературных героев. Работа художника становится конгениальной авторскому замыслу.

Зрелое мастерство Кустодиева находит свое воплощение и в многочисленных работах последних лет жизни (1924—1927). Он выполняет интересные рисунки для обложек к произведениям М. Салтыкова-Щедрина и Вяч. Шишкова. Прекрасным образцом творчества этих лет может служить обложка к рассказу Л. Толстого «После бала» (1925). Значительное место занимает в эти годы и работа над перовыми рисунками к обложкам массовых изданий книг Горького, творчество которого художник высоко ценил: «Детство», «В людях», «Фома Гордеев», «Супруги Орловы», «Макар Чудра», «Лето», «Озорники», «Челкаш», «На дне» (издание осуществлено не было).

Кустодиев с увлечением работал и для детской книги. Наряду с такими мастерами, как В. Конашевич, В. Лебедев и Н. Тырса, он по праву может считаться создателем советской книги для детей. Его альбомы рисунков для раскрашивания — «Труд» и «Сельский труд» (1924) — представляют собой большую серию образов и типов рабочих, ремесленников и крестьян, показанных в процессе труда. Живые и занимательные обложки и иллюстрации к книжкам Маршака — «Пожар» (1923), «Приключения стола и стула» и «Чудеса» (1924), — как, впрочем, и ко многим другим детским книжкам, демонстрируют неувядающую жизнерадостность художника и непосредственность восприятия мира, характерную для него и столь близкую детскому читателю. Но, конечно, совершенно особый интерес вызывают сегодня «ленинские книжки», рисованные Кустодиевым в траурный 1924 год.



Б. М. Кустодиев. Обложка

В сборниках «Ленин и юные ленинцы», «Детям о Ленине» и в книге А. Ильина-Женевского «Один день с Лениным. Воспоминания витмеровца», изданных Госиздатом в 1925 и 1926 годах, художник ставит перед собой задачу создать состоящий из множества небольших рисунков, многосторонний, развернутый изобразительный рассказ о жизни и деятельности В. И. Ленина. Кустодиев выполняет свыше восьмидесяти рисунков пером и акварелью. Каждый из них представляет собой подробно разработанный сюжет, рассказанный с непосредственностью и простотой, столь характерными для графического почерка Кустодиева. Его «ленинские книжки» — одна из первых в истории советского искусства попыток создать образ В. И. Ленина в книжной графике.

Многогранность кустодиевского наследия нередко оттесняет на задний план его работу в области книжной графики. Слишком уж яркие и привлекательны Кустодиев-живописец и Кустодиев — мастер театральной декорации. На самом же деле

значение его работы для книги трудно переоценить. Рисованные им книги, выдержав испытание временем, сохраняют и сегодня всю свою эстетическую и художественную ценность. Выставки произведений Кустодиева, с огромным успехом экспонировавшиеся в 1959—1960 годах в Ленинграде, Москве и Киеве, на которых впервые за много лет было собрано и показано зрителям и его графическое наследие, рассеянное по многочисленным музеям и частным собраниям, вызвали большой интерес художественной общест-венности.

Крупнейший иллюстратор начала XX века, он стал одним из основоположников искусства советской книги. Даже если бы художник не сделал ничего помимо книжных работ, полтораста оформленных и проиллюстрированных им изданий прочно утверждают за ним почетное место на самых ярких страницах истории нашего искусства.

М. Эткинд



Х У Д О Ж Н И Ц А - С К А З О Ч Н И Ц А

Выставка произведений Т. А. Мавриной состоялась в сентябре 1959 г. в Москве.



Русская народная сказка для Татьяны Алексеевны Мавриной не «специальность», а призвание. И потому ее работа над детской книгой вбирает в себя все ее умение, все ее знания, весь ее опыт и талант — одним словом, всю ее индивидуальность. Такое богатство, щедро применяемое художницей к оформлению сказки, не может не давать замечательных результатов. Значение их, в сущности, выходит за пределы искусства детской книги.

Уже многие годы путь Мавриной пролегает «по древним русским городам и сказкам», как значилось в каталоге ее выставки 1959 года. Трудно сказать, который из этих миров — реальный или фантастический — дороже и ближе художнице. Впрочем, в этом отношении она и не делает между ними особого различия. «Старинная русская архитектура» и «Народная русская сказка» — это, по словам художницы, «две темы, ставшие на долгие годы моим знаменем»¹. Они для нее и равноценны и нерасторжимо связаны. В книге она дает свое истолкование устного народного творчества, в станковых акварелях таким объектом для нее становятся старые русские города, облик которых определяют архитектурные творения народа. Естественно, что между этими сторонами ее искусства происходит постоянный взаимообмен и взаимообога-

¹ Из автобиографии Т. А. Мавриной (не опубликована).

щение. Маврина — признанный знаток устного и изобразительного фольклора, мастер оформления книги влияет на Маврину-станковистку. В ее «городской» графике мы узнаем почерк художницы-сказочницы с ее неподражаемым умением преобразовать знакомые мотивы и виды, вещи и облики в звучные соцветия декоративных композиций. В портретах Мавриной, сделанных с натуры, нетрудно распознать возможных героев будущей книги. Ее животные, зарисованные в уголке Дурова или в зоопарке, полны жизни, но всегда готовы войти и в сказку. Зато и щедрое узорочье ее иллюстраций к сказкам вбирает в себя те острые «натурные» впечатления, которые выносит художница из своих путешествий по старым русским городам. Ее иллюстрационно-оформительский стиль, откровенно связанный с эстетикой народного искусства, постоянно питается живыми соками непосредственных наблюдений.

Но дело не только в этом. Именно благодаря соприкосновению с реальным пейзажем, с живыми людьми, с суголокой старых русских городов ее понимание народного искусства не ограничилось стилизаторством, а переросло в блистательное мастерство смелого преобразования природы. Когда Маврина с задорной уверенностью и чуть ли не детским простодушием закругляет формы любезных ей древнерусских зданий, двумя-тремя бесшабашными завитками набрасывает выразительнейшие фигурки людей или небрежно растертым пятном сочно взятого цвета дает силуэт лошади и форму дерева, она прибегает к апробированным веками приемам народных мастеров сводить свои наблюдения к кратчайшим и выразительнейшим декоративным формулам. В каждом лице, фигуре, дереве, животном, строении Маврина видит только то главное, что лежит в характере данной природы и что всегда можно выразить элементарно простыми средствами: немногими штрихами, орнаментальными намеками и насыщенными пятнами, а то и просто узорчатыми закорючками. И в этом выражается редкий дар художницы — сгущать жизненные впечатления, придавать всем обычным вещам прелесть сказочной необычности, а всему, даже будничному — праздничную нарядность, и декоративность.

В последние годы Маврина, работая, никогда не выходит из этой атмосферы радостного преобразования природы на манер народных мастеров, и потому-то для нее сказка, книга стала не прикладной сферой, а родной стихией. Маврина принесла



Т. А. Маврина. Иллюстрация к сказке
«Солнце, Месяц и Ворон Воронович
М., «Детский мир», 1960



сюда и свое современное чувство цвета и материала, и свою декоративную фантазию, и острую наблюдательность зрелого художника, и задорный юмор, которые отлились в целостный ярко живописный стиль украшения книги.

Еще несколько лет назад оформление некоторых ее книг было какой-то чересполосицей картинок (иногда немного сусальных) с орнаментальными мотивами народного искусства («Царевна-Лягушка», 1951; «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», 1952 и др.). В этих книгах была известная доля банальности, которая неизменно сопровождает имитацию, пусть даже тонкую и талантливую. Быть может, немалую долю вины несут здесь издательства, жестко регламентировавшие искания художников, стеснявшие их рост.

Рассматривая ее работы последних лет, такие, как «Карусель» (1958), «По щучьему велению» (1958), «Солнце, Месяц и Ворон Воронович» (1960), «Василиса Премудрая» (1961) и др., мы видим, что теперь она уже работает без оглядок на «образцы». В мире сказки она совершенно «своя», и ей по плечу, наравне с народным художником, создавать свои поистине сказочно яркие образы.

Подобно многим своим предшественникам, Маврина исходит в работе над оформлением сказки из внутреннего родства изобразительного и устного фольклора. Но ее лучшие работы — это не плод подражания, заимствования или стилизации. Она работает на том уровне мастерства, когда знание переросло в безошибочное чувство. Еще не читая книги, оформленной Мавриной, а только взяв ее в руки, мы попадаем в прекрасный веселый сказочный мир. Но это путешествие в страну сказок мы совершаем не просто под руководством любителя и знатока старины, но яркого современного художника, нашедшего живые связи между вековым мастерством народа и вкусами сегодняшнего дня.

Манере Мавриной внутренне созвучна и гиперболическая природа сказочных образов, и мудрая простота сказочной морали, утверждающей превосходство добра и красоты над злом и уродством, и смелость сказочных представлений о прекрасном, ибо художница не знает сковывающего фантазию страха сделать «не похоже» или, наоборот, слишком «реально». И потому в ее книжках так и светится простодушно лукавая и наивно мудрая душа русской сказки с ее органической жизнерадостностью, с ее озорством и чувством меры и в озорстве и в преувеличении.

Т. А. Маврина. Обложка



Т. А. Маврина. Форзац 1955. А. Пушкин «У лукоморья». М., «Советский художник», 1961

Чудовища у нее действительно «чудовищны», хотя Маврина вслед за создателями сказок показывает их скорее смешными, чем страшными. Ее сказочные красавицы дышат деревенским здоровьем и лукавством. Знакомые очертания древнерусских зданий на ее рисунках вырастают в фантастические нагромождения жилища Кощея или царских палат. В рисунках Мавриной не встретишь сухой, прямой черты. Но эта живая неправильность ее рисунка и органична и необходима. Она вносит жизнь и движение в ее самые смелые живописные небылицы. Какой-нибудь нелепейший Царь Морской и его зеленолицые сподручные кажутся полными жизни. Два-три, казалось бы, небрежно проведенных артистических мазка кисти точно передают их движения. В книгах Мавриной разгуливают сказочно взерошенные собаки и красные, синие и желтые лошади, купола церквей радостно кивают, а массивные древнерусские здания как будто присадают и приплясывают — так гибки, округлы и

подвижны их неправильные очертания. Все это мы можем встретить и в станковых акварелях Мавриной, отчего они не утрачивают ни исторической достоверности, ни жизненной убедительности.

Как всякий самобытный художник, Маврина вносит нечто свое в традиционные понятия иллюстрирования и оформления.

Когда Маврина заливает целый разворот сочным сине-зеленым цветом, пускает по нему нежные пятна ярких листьев и цветов, образующих непременно ритмичный узор, и вдруг, раздвинув этот фон, как занавес, помещает там более десятка сказочно одинаковых невест, она очень напоминает народного мастера, одержимого страстью красиво и щедро заполнить расписываемую плоскость. Что это? Иллюстрация? Но такой рисунок, если его к тому же хорошо напечатать хорошими красками, передав виртуозность мавриной манеры, мог бы быть чем-то самостоятельным. Он обладает всеми качествами артистически претворенной народной



Т. А. Маврина. Обложка



Т. А. Маврина. Литография из альбома «Гори, гори ясно»
М., Издание Художественного фонда СССР, 1957

росписи, потому что сделан по законам этого древнего искусства — делать красивый предмет. Чувство материала в нем безупречно — акварель то перетекает и «плывет» нежными пятнами, то сверкает сочными сгустками цвета. Ритм мавринских рисунков всегда образует законченный орнаментальный узор, радующий глаз своей цельностью и стремительностью. Изобразительные элементы в них всегда органично связаны с орнаментальными в единое декоративное целое. Таковы замечательные полосные рисунки в книге «Солнце, Месяц и Ворон Воронович» с изображениями сказочных возков Солнца, Месяца и Ворона. Таковы многие иллюстрации в «Василисе Премудрой» или супер-обложка к «Руслану и Людмиле».

Маврина делает такие вещи так же «вкусно», простодушно и увлеченно, как народный мастер роспись, игрушку или резьбу. И потому они действуют так же ярко и цельно, обладают такой же подлинностью и неповторимостью.

Впрочем, такими же качествами обладают, в сущности, почти все элементы оформления в книгах Мавриной.

В ее манере оформления книги в целом есть та же безудержная щедрость живописца-декоратора. Ее книги как будто бы целиком вышли из русского народного искусства. Их яркая цветность, их орнаментальная насыщенность и декоративность, вплоть до отдельных мотивов, почерпнуты из художественных изделий народа. В ее обложках и



РУССКАЯ
НАРОДНАЯ
СКАЗКА

ПЕРЕСКАЗ
М. БИЛА
ТОВА

РИСУНКИ
Т. МАВ
РИ
НЫ

Солнце, Месяц и Ворон Воронович



Жили-были старик со старухой.

У них было три дочери. Пошёл раз старик в амбар за крупой. Насыпал крупы в мешок и понёс домой. А в мешке была дырка, крупа-то из неё сыплется да сыплется.

Пришёл старик домой. Старуха спрашивает:
— Где крупа?

А крупы нет—вся рассыпалась.

Т. А. Маврина. Титульный лист к сказке «Солнце, Месяц и Ворон Воронович»

шмуцитулах, в ее заставках и иллюстрациях нетрудно увидеть родство с расписными подносами, прялками, кружевами, игрушками и т. п. Художница очень широко применяет сокровища народной пластической фантазии для создания в своей книге атмосферы сказки.

В большинстве книг, сделанных для детей, Маврина ставит перед собой задачу создать свою, изобразительно выраженную сказку, которая сопровождает текст и создает декоративную основу книги. Ее книжки подобны волшебным шкатулкам, доверху наполненным яркими, звонкими изображениями. Фантазия художницы в этом отношении беспредельна. Она не любит пустующих мест и заполняет книгу, что называется, сверху донизу рисунками различных сценок по тексту, «портретами» героев, орнаментами, буквицами и просто своими «перифразами» мотивов русского прикладного искусства. Разумеется, ее книги нельзя упрекнуть в «перегруженности» или отсутствии чувства меры. В ее щедрости есть своя логика, свои «приливы и отливы», свой строй, и чувство композиции книги ее не покидает. Особенно удачно в этом смысле ее оформление пушкинского «Руслана и Людмилы» (1960), дающее пример творческого истолкования

художественного стиля древнерусских иллюстрированных рукописей. Книга помимо полосных иллюстраций насыщена декоративными элементами — орнаментальными мотивами, геральдическими зверями, красочными буквицами и т. п. Но все они расположены в том упорядоченном ритме, который придает декоративному убранству книги гармоничный характер.

Рисунки, орнаменты, заставки, концовки и другие элементы оформления в книгах Мавриной не только придают наглядность тексту, что очень важно в книге для дошкольника. В них есть то, что делает эти книги драгоценными и для взрослых: они проникнуты духом, именно духом, а не буквой народного русского искусства, они раскрывают его эстетику, как нечто живое, органично входящее в круг современных представлений о красоте.

То, что народному мастеру преемственно передавалось от отцов и дедов, Маврина достигла огромной неустанной работой. Ее тысячестраничные альбомы хранят память о том, как много и самозабвенно она рисует и как много из того, чем украшает художница сказку, она умеет увидеть в жизни. К своему теперешнему стилю Маврина пришла длинным путем. В 1929 году она окончила



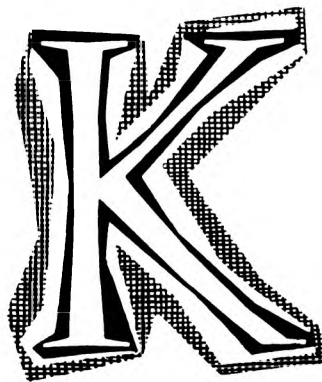
Т. А. Маврина. Суперобложка. Гослитиздат, 1960

ВХУТЕМАС, пройдя учебу у Н. П. Крымова, Н. В. Синезубова, Г. В. Федорова и Р. Р. Фалька как «художник живописи». Живописью она много занималась, и это чувствуется по ее теперешней работе.

В годы войны, когда, по словам художницы, «огненное слово Родина было написано во всех сердцах», она окончательно утвердилась в своей страсти к сказке и народному искусству. Маврина продолжает искания многих русских художников второй половины XIX — начала XX века, открыв-

ших величие и красоту древнерусской культуры и народных промыслов и пытавшихся на их основе обогатить профессиональное искусство своего времени. Эти поиски получили глубокое и органическое претворение в творчестве советской художницы. Сбросив тиски стилизаторства, так мешавшего многим ее предшественникам, Маврина сумела обогатить советское искусство книги древними, но вечно живыми традициями народного творчества.

Е. Мурина



НИГА
И ГРАФИКА
ЗА РУБЕЖОМ

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА
КНИЖНОГО ИСКУССТВА В ЛЕЙПЦИГЕ

Д. Шаринов
НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ВЫСТАВКИ

НАГРАДЫ СОВЕТСКИМ МАСТЕРАМ

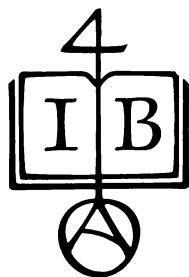
Е. Коган
КОНКУРС НА ОФОРМЛЕНИЕ ЛУЧШЕГО
СТИХОТВОРЕНИЯ СТРАНЫ

Г. Гесс
ВЕРНЕР КЛЕММЕ И НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ
КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Октавио Ф. де Араужо
НОВЫЙ «ДОН-КИХОТ»

В. Лазурский
КНИГА И ШКОЛА ПРОФЕССОРА
Ф. МУЗЫКИ

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА
КНИЖНОГО ИСКУССТВА
В ЛЕЙПЦИГЕ



НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ВЫСТАВКИ

Д. Ш м а р и н о в

13 октября в Лейпциге, в городе, являющемся историческим международным центром книги и полиграфии, закрылась Международная выставка искусства книги 1959 года.

Эта выставка явилась яркой политической и культурной демонстрацией роли книги в странах социалистического лагеря как мощного оружия социалистического воспитания народных масс. Она продемонстрировала большие достижения, успехи в этих странах в области издательской и полиграфической деятельности и искусства художников книги.

Советский Союз — крупнейший издатель мира, старейший издатель социалистической книги — принимал активное участие в Международной выставке в Лейпциге. Выставленные им экспонаты наглядно показали дальнейший рост искусства советской книги и мастерства полиграфического воспроизведения.

Организаторы этой выставки поставили себе благородную задачу объединить вокруг специального раздела в борьбе за осуществление великой гуманистической идеи «Миру — мир» известных прогрессивных художников-графиков разных континентов. В конкурсе графических произведений на тему «Миру — мир» участвовали художники из 32 стран. Здесь показали свои работы замечательный советский мастер В. Фаворский (ему присуждена золотая медаль), негритянский художник

Чарлз Уайт (США), итальянский скульптор Джакомо Манцу, Пабло Пикассо (Франция), Хосе Вентурелли (Чили), прославленные мастера мексиканской мастерской народной графики и многие другие. Подобной же задаче был посвящен проводившийся на выставке конкурс — соревнование художников многих стран на оформление лучшего стихотворения, ярко изображающего гуманистические достижения данной страны или направленного на сохранение мира. Эта задача была решена на выставке с большим политическим и творческим успехом. Из советских участников конкурса «Лучшее стихотворение страны» золотой медали удостоен художник В. Лазурский.

Ознакомление с отдельными разделами этой огромной выставки, разместившейся в шести выставочных помещениях города, приводит нас к ряду выводов. На выставке в разделе старой книги, посвященном демонстрации изданий, являющихся образцом национального искусства книги, были показаны рукописные, старопечатные и редкие издания Германии, Чехословакии, Польши, Венгрии, Румынии, исключительно интересные болгарские книги и вызвавшие общее восхищение китайские образцы печати первых веков нашей эры. Государственная библиотека имени В. И. Ленина и Историческая библиотека Москвы показали подлинные старинные рукописные и старопечатные русские книги, начиная с «Апостола» и кончая уникальными изданиями XVIII, XIX, XX веков. Успех этого раздела показал несомненный интерес, который вызывает взаимное ознакомление с национальными реликвиями социалистических стран. Это обогащает культурное общение этих стран, что особенно важно для нас. Успех нашего исторического раздела показал, как мало мы делаем для демонстрации и популяризации и у себя в стране и за рубежом замечательных и недостаточно известных сокровищ отечественного искусства рукописной и печатной книги.

Центром выставки являлся раздел лучших книг всех стран — участниц выставки. В этом разделе особенно поучителен для нас опыт экспозиции книги, который был продемонстрирован чехословацкими художниками. Они сделали великолепные специальные конструкции из черного металла, окрасили в белый цвет стенды, что очень способствовало эффектному, нарядному показу цветной книги, продумали свободный показ книги в многообразном положении, удобном для разностороннего с ней знакомства, прекрасно осветили экспонаты направленным закрытым светом. Наши хорошо подобранные книги могли бы выглядеть значительно лучше, если бы мы уделили достаточно внимания эффектному выставочному показу наших достижений.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в этом разделе показа явно не хватало хорошо оформленных наших научных, научно-популярных и технических книг, что является безусловным свидетельством недостаточного внимания к художественно-графическому оформлению этого раздела советской книги.

На выставке, посвященной вопросам подготовки кадров художников книги и высококвалифицированных мастеров полиграфии, московские, ленинградские и таллинские учебные заведения в общем были представлены хорошими экспонатами. Однако сравнительно с экспонатами учебных заведений Берлина, Лейпцига, Братиславы, Праги и Варшавы, выставившими осуществленные в производственном материале переплеты, наборные и печатные работы, плакаты, наши экспонаты смотрелись на выставке как станковые графические работы, оторванные от производственного воплощения. Превосходное впечатление оставила экспозиция книжной иллюстрации. Мне хочется отметить великолепные по остроумию, изобретательности и разнообразию художественных решений произведения Вернера Клемке (ГДР), показавшего иллюстрации к произведениям В. Маяковского и к «Декамерону» Боккаччо. Надолго остаются в памяти полные большой глубины работы Франса Мазерееля (Бельгия), искренняя правдивость портретных характеристик Корнелиу Баба (Румыния), изящество линейного рисунка Эндре Саса (Венгрия), неповторимое своеобра-



Экспозиция советских книг на выставке в Лейпциге

зие графической манеры Адольфа Гофмейстера (Чехословакия). Работы польского художника Михала Былины отмечены богатством композиционных и декоративных приемов; иллюстрации Йозефа Хегенбарта (ГДР) — темпераментом и динамичностью; глубокой содержательностью отличается искусство Антонина Пельца (Чехословакия).

Запомнились реалистические работы Бориса Ангелушева (Болгария) и сатирический цикл «Пословицы и поговорки» румынского художника Жюля Перахима, и превосходные иллюстрации китайских масетров — Тан Ши-фа и Хуан Юн-юя. Все эти художники отмечены премиями выставки. Отраднo, что во всех социалистических странах над оформлением детской книги работают крупнейшие художники. В Чехословакии это — Иржи Трнка, Адольф Забранский, Винсент Гложник; в Польше Ольга Семашкова, Ежи Сроковский; в ГДР — Ганс Бальцер. Каждый из этих столь различных художников вносит в детскую книгу высокую культуру, вкус и подлинное мастерство.

Серьезной проверкой успехов советских художников книги явилась демонстрация в Лейпциге 7-й выставки московских художников книги. Немецкие, чешские, польские, венгерские и болгарские товарищи поздравляли нас с успехами советской книжной графики (выставка получила золотую медаль).

Замечательная выставка работ новых рисунков шрифта известного чешского художника Олдржиха Менхарта, создавшего своеобразные шрифтовые «поэмы», а также выставка рисунков шрифтов, созданных крупнейшими художниками книги

Германской Демократической Республики, не оставляли равнодушными посетителей выставки и убеждали их в большом значении развития этого вида книжной графики для создания культурного облика книги. Эти выставки вызвали у нас глубокое убеждение, что мы проявляем совершенно недопустимое невнимание к нашему ограниченному ассортименту шрифтов, к крайне медленному освоению новых рисунков шрифта, и это сказывается на культуре текстового оформления нашей книги.

Международное жюри выставки, рассматривая рекомендации национальных выставочных комитетов по награждению экспонированных работ или дополнительные предложения, вносимые членами жюри, проводило напряженную и дружественную работу, очень тщательно и взыскательно рассматривая каждый выдвинутый на премию экспонат, проверяя качество набора, как раскрывается книга, как она сшита, как выставлен блок, каково качество печати и т. д.

Наш национальный выставочный комитет выдвинул перед международным жюри на соискание премий 24 кандидатуры художников и полиграфических предприятий. По окончании работы международного жюри мы с удовлетворением отметили, что получили 34 медали. В то же время это означает, что в наших рекомендациях мы несколько недооценили отдельные наши успехи. Международное жюри работало под председательством известного чехословацкого художника — профессора Адольфа Гофмейстера. В состав жюри входили видные художники и специалисты издательского дела социалистических стран.

За лучшие книжные иллюстрации золотыми медалями награждены автор этих строк и А. Гончаров. Серебряных медалей удостоены Е. Кибрик, Г. Епифанов и В. Юркунас (Литва). Бронзовую медаль получил Е. Сидоркин (Казахстан).

За лучшие детские книги советским мастерам было присуждено пять серебряных медалей; их получили В. Лебедев, В. Конашевич, Е. Рачев, А. Каневский и Т. Маврина.

По конкурсу на лучшее оформление книги золотыми медалями награждены С. Телингатер и И. Фомина.

Золотые медали за лучшее полиграфическое исполнение получили Германская Демократическая Республика и Дания. Мы получили 2 серебряные медали («Красный пролетарий» и Московский полиграфический комбинат), что сравнительно с остальными награждениями по этому разделу надо полагать удовлетворительным результатом. Жюри обратило внимание на двухмиллионное издание доклада Н. С. Хру-



Выставка книжной
иллюстрации в Лейпциге

шева на июньском Пленуме ЦК КПСС 1959 года, книгу Ч. Диккенса, выпущенную 600-тысячным тиражом с иллюстрациями, и на хорошее художественное оформление и полиграфическое исполнение ряда библиофильских изданий — «Похвала глупости» Э. Роттердамского (худ. Л. Зусман), «Граф Нулин» Пушкина (худ. Н. Кузьмин), «Народные немецкие баллады» (худ. Е. Бургункер) и другие, напечатанные типографией «Красный пролетарий».

За прекрасное качество высокой печати заслуженно были награждены бронзовыми медалями типографии «Коммунист» (Таллин) и типография им. К. Пожела (Каунас).

Общее восхищение вызвала печать многокрасочных офсетных воспроизведений работ палехских мастеров для альбома «Палех», напечатанных на мелованной бумаге московской печатной фабрикой и типографией Гознака, и она заслуженно была отмечена золотой медалью.

Очень внимательно, с большим интересом члены международного жюри рассмотрели и высоко оценили полиграфическое исполнение «Большого атласа мира» (Минская картографическая фабрика) и «Атласа анатомии человека» (московская типография Гознака).

Рассматривая работы советских художников в области создания новых рисунков наборных шрифтов, отдельные члены жюри высказывали соображения о необходимости всемирной поддержки и поощрения этой работы в целом. За лучшие достижения в области шрифта золотая медаль присуждена В. Лазурскому, серебряной медалью был награжден С. Телингатер.

Поучительно, что мы не получили ни одной медали по разделу «За достижения в деле подготовки новых кадров художников-графиков и полиграфистов», так как выставленные нами работы были совершенно оторваны от производственного выполнения книг.

Несмотря на отдельные успехи некоторых наших полиграфических предприятий, в целом общий уровень нашего полиграфического исполнения сравнительно с успехами других стран-экспонентов выставки вызывает чувство беспокойства. Дальнейшее развитие в нашей стране культуры полиграфического исполнения потребует больших организационных усилий.

Любопытно, что из 11 золотых медалей, полученных нами, 8 приходятся на долю художников и издательств и только 1 — на полиграфию, в то время как Китайской



Выставка старой книги
в Лейпциге

Народной Республике большинство медалей присуждено за полиграфическое исполнение книг. И в других странах значительно выше удельный вес награждений за полиграфическое исполнение.

Представляет интерес таблица, показывающая общую картину награждения медалями по отдельным странам социалистического лагеря.

Страна	Присуждено медалей			всего
	золотых	серебряных	бронзовых	
Германская Демократическая Республика	11	24	10	45
Союз Советских Социалистических Республик	11	15	8	34
Чехословацкая Социалистическая Республика	11	19	4	34
Венгерская Народная Республика	6	10	10	26
Польская Народная Республика	5	10	10	25
Китайская Народная Республика	9	9	5	23
Румынская Народная Республика	5	4	9	18
Народная Республика Болгария	3	8	5	16
Корейская Народно-Демократическая Республика	1	7	2	10
Демократическая Республика Вьетнам	1	2	1	4

Награждение медалями было произведено магистратом города Лейпцига по рекомендации международного жюри. Организационный комитет выставки подвел итоги, утвердил работу, проделанную жюри по присуждению наград участникам выставки, и принял ряд рекомендаций, направленных на развитие культуры книги.

Выставка позволила сделать ряд частных выводов. Советский раздел выставки показал ограниченное количество книжных форматов и крайне ограниченный ассортимент бумаги. Наши книги часто бывают излишне тяжелыми. Ассортимент матовых бумаг, которыми пользуются зарубежные издательства, значительно разнообразнее нашего. Мы часто неправильно оцениваем использование суперобложки как излишество, в то время как широкое разумное использование суперобложек неразрывно связано с повышением культуры внешнего оформления советской книги.

Многие лучшие книги социалистических стран на выставке были изготовлены в расчете на экспорт, в условиях, когда оценка полиграфического качества является решающей. Книга является значительной статьей экспорта ряда социалистических стран. Не создавая таких книг, мы упускаем громадные возможности пропаганды культурных достижений нашей страны.

Лейпцигская международная выставка книги 1959 года была большим событием в культурной жизни стран социалистического лагеря и послужила объединению их общих усилий к тому, чтобы книга стала средством могучего развития творческих сил людей, закладывающих основы и строящих светлое коммунистическое общество — надежду прогрессивных людей всего мира.



НАГРАДЫ СОВЕТСКИМ МАСТЕРАМ КНИГИ

Международное жюри Международной выставки искусства книги социалистических стран отметило выдающиеся произведения книжного искусства и графики, присланные из 31 страны. Советскому Союзу присуждены 34 медали.

ЗОЛОТЫЕ МЕДАЛИ

1. Советскому национальному комитету Международной выставки искусства книги социалистических стран, представившему Советский Союз. Медаль присуждена «Советскому Союзу — пионеру массовой социалистической книги, чей пример и опыт в повышении культурного уровня человечества нашли отражение во всех разделах первой Международной выставки книги социалистических стран» (из решения международного жюри).

По конкурсу графических произведений на тему «Миру — мир!»

2. Художнику *В. Фаворскому* за работу «За мир!».

По конкурсу на графический лист «Лучшее стихотворение страны»

3. Художнику *В. Лазурскому* за оформление стихотворения А. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный . . .».

По разделу «За лучшие книжные иллюстрации»

4. Художнику *Д. Шмаринову* за иллюстрации к «Войне и миру» Л. Толстого и к «Преступлению и наказанию» Ф. Достоевского.

5. Художнику *А. Гончарову* за иллюстрации к произведениям Шекспира.

По конкурсу на лучшее оформление книги

6. Художнику *С. Телингатеру* за оформление издания «Москва. Планировка и застройка города».

7. Художнику *И. Фоминой* за оформление издания «Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи».



НАГРАДЫ СОВЕТСКИМ МАСТЕРАМ КНИГИ

По конкурсу на лучшую репродукцию

8. Московским печатной фабрике и типографии Гознака за офсетные работы к альбому «Палех» и Минской картографической фабрике за «Большой атлас мира».

По разделу «За лучшие достижения в области шрифта»

9. Художнику *В. Лазурскому* за создание нового наборного шрифта.

За особые достижения на специальных показах

10. «Выставке советской графики и книжного оформления», в том числе работам художников *Б. Басова, Ю. Коровина, Г. Филипповского* и остальным.

11. Советскому отделу выставки за организацию раздела старой русской книги.

СЕРЕБРЯНЫЕ МЕДАЛИ

По разделу «За лучшие книжные иллюстрации»

1. Художнику *Е. Кибрику* за иллюстрации к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

2. Художнику *Г. Епифанову* за иллюстрации к «Одиссее» Гомера.

3. Художнику *В. Юркунасу* (Литва) за иллюстрации к книге К. Донелайтиса «Времена года».

По разделу «За лучшие детские книги»

4. Художнику *В. Лебедеву* за иллюстрирование детских книг, вышедших в последние годы.

5. Художнику *В. Конашевичу* за иллюстрации к книге С. Маршака «Плывет, плывет кораблик» и китайским народным сказкам.

6. Художнику *Е. Рачеву* за иллюстрации к украинским народным сказкам.

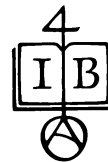
7. Художнику *А. Каневскому* за иллюстрации к книге С. Маршака «Вот какой рассеянный».

8. Художнице *Т. Мавриной* за иллюстрации к русской сказке «По щучьему велению».

По конкурсу на лучшее оформление книги

9. Гослитиздату, типографии «Красный пролетарий», художнику *Л. Зусману* за книгу «Похвала глупости» Эразма Роттердамского.

10. Гослитиздату Эстонии, таллинской типографии «Коммунист» за книгу «Тихий Дон» М. Шолохова.



11. Медгизу, Московской типографии Гознака за «Атлас анатомии человека».
12. Гослитиздату, типографии «Красный пролетарий» за книгу А. Маршалла «Люди незапамятных времен».

По разделу «За лучшее полиграфическое исполнение»

13. Типографии «Красный пролетарий».

По разделу «За лучший массовый переплет»

14. Московскому полиграфическому комбинату за переплетные работы к Большой Советской Энциклопедии.

По разделу «За лучшие достижения в области шрифта»

15. Художнику *С. Телингатеру* за успехи в работе над рисунком шрифта.

БРОНЗОВЫЕ МЕДАЛИ

**По конкурсу графических произведений на тему
«Миру — мир!»**

1. Художнику *Ф. Константинову* за гравюру «Мирные нивы».

**По конкурсу на графический лист
«Лучшее стихотворение страны»**

2. Художнику *Е. Когану* за оформление фрагмента поэмы В. Маяковского «Хорошо!».
3. Художнику *И. Икрамову* (Узбекистан) за оформление «Афоризмов» А. Навои.

По разделу «За лучшие книжные иллюстрации»

4. Художнику *Е. Сидоркину* (Казахстан) за иллюстрации к книге «Казахский эпос».

По конкурсу на лучшее оформление книги

5. Гослитиздату, типографии «Красный пролетарий», художнику *Н. Кузьмину* за книгу «Граф Нулин» А. С. Пушкина.
6. Гослитиздату, типографии «Красный пролетарий», художнику *Е. Бургункеру* за оформление книги «Народные немецкие баллады».

По разделу «За лучшее полиграфическое исполнение»

7. Таллинской типографии «Коммунист».
8. Каунасской типографии им. К. Пожела.

КОНКУРС НА ОФОРМЛЕНИЕ
ЛУЧШЕГО СТИХОТВОРЕНИЯ
С Т Р А Н Ы

Впечатления и размышления художника

Передо мной лежат 93 работы 76 художников 16 стран мира. Это итог конкурса, проведенного организаторами Международной выставки искусства книги в Лейпциге в 1959 году к ее открытию.

Служение книгопечатания и искусства книги высоким гуманистическим идеям прогресса, мира и дружбы между народами определило предмет творческого соревнования: оформление лучшего стихотворения страны. Выбор, бесспорно, удачный, потому что в лучших поэтических произведениях отражаются думы и чаяния народов, их стремление к свободе, любовь к жизни, труду, миру. К тому же большая образная емкость стихотворной формы открывает широкий простор для творческой фантазии, а небольшой размер стихотворения устанавливает границы работы.

Оформить следовало четыре страницы: титульный лист, разворот с текстом стихотворения и четвертую страницу со справочными сведениями.

Художник был совершенно свободен в выборе стихотворения, волен в определении характера оформления. Он сам отбирал изобразительные средства и технические способы для своей композиции. И только формат был указан один, общий для всех.

Особую специфику конкурсу придавало требование представить работу в 1000 экземпляров. Таким образом, выполнение конкурсной задачи не сводилось к созданию уникальных оригиналов оформления: важен был полиграфический итог творчества художника. Произведение предстояло создать средствами полиграфической техники. Эту сторону задачи программа конкурса не фиксировала с необходимой точностью, и потому стала возможной двойственность в толковании оформителями «полиграфичности» задания. Возникли листы целиком, включая и шрифт, рисованные. В них роль полиграфии сводилась только к репродукции оригинала.

В Международном конкурсе на оформление лучшего стихотворения страны приняли участие художники Болгарии, Венгрии, Вьетнама, Германской Демократической Республики, Китайской Народной Республики, Корейской Народно-Демократической Республики, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии, Австрии, Дании, Израиля, Канады, Норвегии и Федеративной Республики Германии. Естественно, что они обра-

тились к творчеству Пушкина и Маяковского, Гёте и Бехера, Петефи, Вапцарова, Броневского и других национальных поэтов, выразивших помыслы и надежды своих народов.

Оформление большинства стихотворений талантливо, оригинально и отмечено национальным своеобразием. Оно вызывает большой интерес и дает основания для некоторых суждений.

I

*В любом произведении искусства, великом
и малом, все, до последней мелочи, зависит
от замысла.*

Гёте

Художники, в сущности, ставили перед собой одну из двух задач: или создать художественный образ, выражающий идейное содержание и поэтические особенности литературного произведения, или, сообразуясь с содержанием и литературным родом произведения, раскрыть эстетические возможности полиграфического производства.

Первая задача решалась средствами графического искусства. Были представлены рисунок пером (И. Хегенбарт, ГДР; И. Эрдели, Венгрия и др.) и рисунок кистью (Б. Маркевич, СССР; художники Китая и Кореи), гравюра на дереве торцовая (В. Фаворский, СССР; В. Гложник, Чехословакия) и продольная (Б. Скиббе, ФРГ), монотипия (М. Пейкова и Г. Ковачев, Болгария), автолитография (У. Маттеер-Нейштадт, ГДР), офорт (В. Касиян, СССР).

Вторая задача решалась применением шрифта — его рисунком, цветом, размером, приемами набора и верстки, полиграфической технологией.

Характер задачи сказался на типе оформления. Появились композиции рисованные и наборные, сюжетные и шрифтовые, множество их разновидностей и сочетаний, приближающихся то к одному, то к другому типу оформления. И все же часто и та и другая задачи решались однобоко. Не многие художники поняли, что за оформлением четырех страниц кроется не только объем работы, но и оформление своеобразной полиграфической формы.

Такая форма есть.

Она родилась в конкурсных работах. Новая, ранее не существовавшая, теперь только сложившаяся полиграфическая форма.

Обладающая идейно-эмоциональным воздействием.

Имеющая художественную значимость.

Содержание (в данном случае — отдельно взятое стихотворение) и характер оформления (без заимствования приемов оформления, свойственных другим полиграфическим формам, без фрагментарности) придают новой форме способность самостоятельного, внекнижного существования.

Один из лучших примеров — оформленный художником Б. Маркевичем (СССР) отрывок из поэмы В. Маяковского «Война и мир». Этот содержательный лист примечателен удивительной ясностью и завершенностью.

Резкий протест против войны и сострадание к человечеству, ввергнутому в империалистическую бойню, сконденсированные в девяти строках текста, воплощены в композиции Б. Маркевича. Грубыми, резкими и сочными линиями художник рисует несколько схематизированную (ради всеобщности) выразительную человеческую фигуру. Ее движение — порыв и протест.

Совпадение уверенного и точного хода кисти с направлением движения изображаемой формы придает фигуре выражение большой энергии.

Цельность композиции достигнута разложением (учитывающим сгиб листа) изображения на всем развороте и умелым выбором шрифта простого начертания, насыщенного по цвету. Девять строк текста на правой полосе противостоят рисунку слева и хорошо связываются с общей композицией рисованным инициалом.

Идея стихотворения выступает в лаконичной и острой форме.

Высоко следует оценить и замысел художника, остановившего свой выбор на этих нескольких строках большой поэмы.

Титульный лист — шрифтовой. Шрифт, свободно написанный той же широкой кистью, и одна строка набора составляют с разворотом единое целое.

К форме самостоятельного листа близка и сюжетная, увы, целиком рисованная композиция художника Б. Ангелушева (Болгария). Примыкает к ним и ряд предметно-декоративных и орнаментальных работ. Среди них заметно выделяется оформление Я. Шваба (Чехословакия) стихотворения «Атом» Ф. Готтлиба. Большой своеобразно декоративный рисунок — в центре его угадывается очертание человеческой фигуры — занимает верхнюю часть левой страницы. Острые геометрические формы и линии, идущие из одной точки, сообщают большую динамику этому изображению, начинающему полосу со стихотворением.

Текст стихотворения — по три строфы на каждой странице — занимает нижнюю часть разворота, оставляя его верхнюю правую часть незанятой. Такое расположение набора выделяет рисунок, усиливает его выразительность и придает оригинальный облик листу.

Стихотворение «Природа и искусство» Гёте набрано красивым и четким шрифтом «антиква-флоренц», отлитым по рисунку П. Циммермана (ГДР), которому принадлежит и все оформление. Художник украсил разворот и объединил его обе страницы большим линейным рисунком цветка и листьев, составляющим центр композиции.

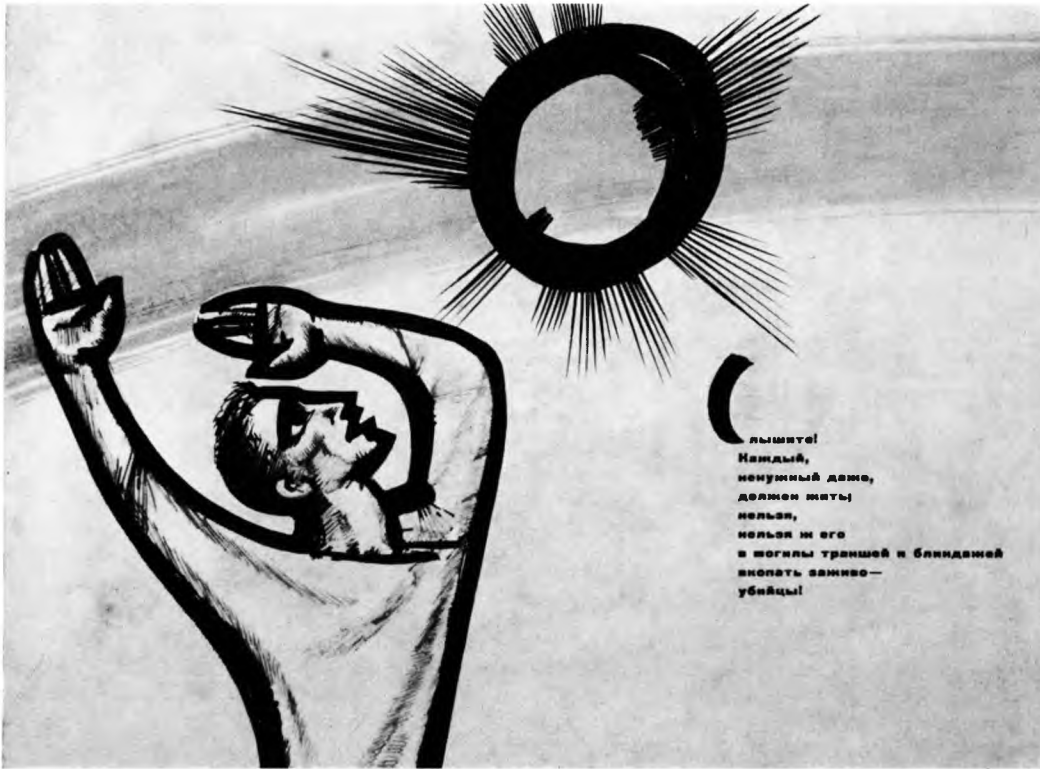
Сюжетное, орнаментальное или шрифтовое оформление в большом числе работ сохраняет близость к книжной форме: фронтиспис, полосный рисунок с полосой текста, заставки, концовки и т. д. «Книжность» оформления бывает и подчеркнута намеренной. На оформленном А. Капром (ГДР) развороте с отрывком из трагедии Гёте «Фауст» и страничным рисунком И. Хегенбарта поставлена колонцифра «145».

В листах некоторых корейских художников цветная иллюстрация, заполняющая всю площадь страницы, заменяет титульный лист. Это придает первой странице характер обложки, которая вовсе не нужна для двух страниц текста.

Просчета своих корейских коллег избежал художник О. Главза (Чехословакия), интересно оформивший шрифтовой разворот со стихотворением Я. Нохи «Вечные руки». И он поместил рисунок (художник И. Урбанек) на первой странице. Но так как и первая и четвертая страницы запечатаны ровным цветным фоном, создается



Б. А. Маркевич (СССР).



Титульный лист и разворот, 1959

впечатление, что рисунок и текст отпечатаны на бумаге коричневой снаружи и белой внутри. Нередко бывало и так. Удача покидала художников в одной части оформления и сопутствовала им в другой. К таким частичным успехам относятся титульный лист К. Иогансена (Норвегия) к стихотворению Г. Вергеланда «Til en ung Pige» и титульный лист С. Телингатера (СССР) к поэме Вл. Маяковского «Хорошо».

II

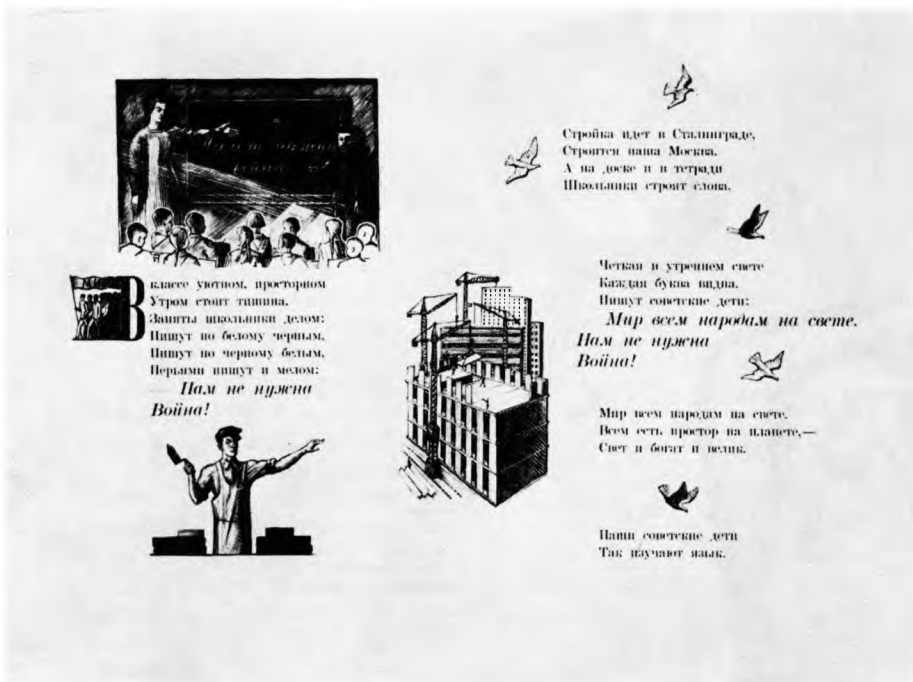
Материал через обработку его настоящим художником получает внутреннюю вечную ценность.

Гёте

«Типографский труд, являющийся отличным функциональным средством, — бессодержателен, если не доставляет эстетического наслаждения».

«Typografia», № 2, 1961 г. (Чехословакия)

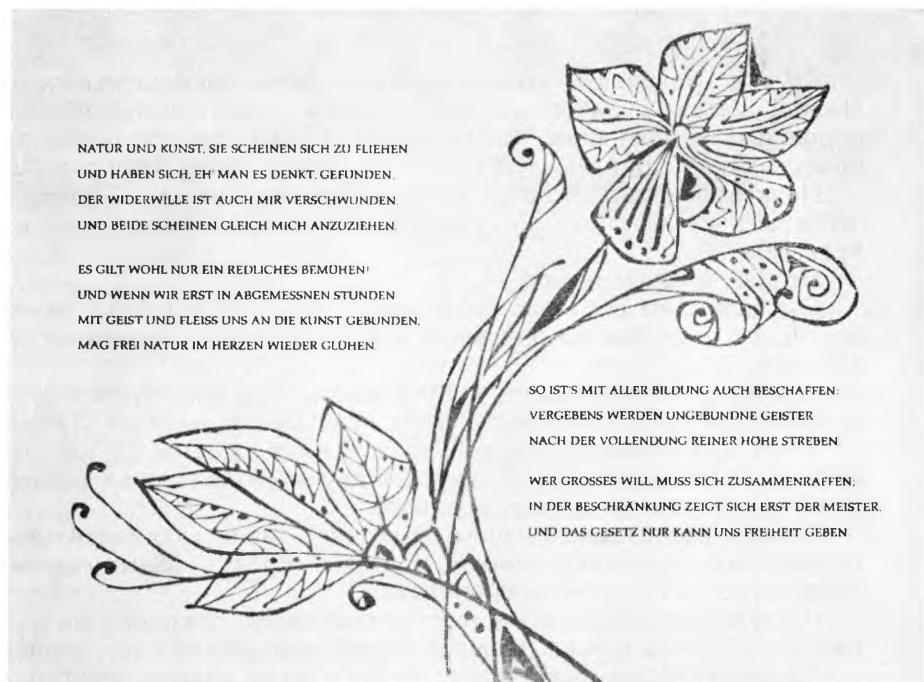
Велико различие между силой идейно-эмоционального воздействия, свойственного сюжетному графическому образу, и впечатляющей силой композиции, созданной сравнительно скромными средствами полиграфической техники.



В. А. Фаворский (СССР). Разворот (С. Маршак «Урок родного языка»). 1959



С. Владарчик-Даровска (Польша). Разворот (Т. Ружевиц «В центре жизни»). 1959



NATUR UND KUNST, SIE SCHEINEN SICH ZU FLIEHEN
UND HABEN SICH, EH' MAN ES DENKT, GEFUNDEN.
DER WIDERWILLE IST AUCH MIR VERSCHWUNDEN
UND BEIDE SCHEINEN GLEICH MICH ANZUZIEHEN.

ES GILT WOHL NUR EIN REDLICHES BEMÜHEN!
UND WENN WIR ERST IN ABGEMESSENEN STUNDEN
MIT GEIST UND FLEISS UNS AN DIE KUNST GEBUNDEN.
MAG FREI NATUR IM HERZEN WIEDER GLOHEN.

SO IST'S MIT ALLER BILDUNG AUCH BESCHAFFEN:
VERGEBENS WERDEN UNGEBUNDNE GEISTER
NACH DER VOLLENDUNG REINER HOHE STREBEN
WER GROSSES WILL, MUSS SICH ZUSAMMENRAFFEN:
IN DER BESCHRÄNKUNG ZEIGT SICH ERST DER MEISTER.
UND DAS GESETZ NUR KANN UNS FREIHEIT GEBEN.

*П. Циммерман (ГДР). Разворот (В. Гёте
«Природа и искусство»). 1959*



Tan celek, jež jáme rozdrtili,
kde v obrysech se lesklí svět!
Jít pro skladbu v nás není síly?
Čádem štěpít! Rozbíjet!

Už přišel velké byly molekuly,
i atom ještě jádro měl!
Jak v kovallinu buklili jáme, kul,
ať plod svůj otevři.

Ten vyluč, jenž se k nebi valí,
ta houba akávy, jejeje, tryak
Ó, jak jste před atomem malí!
V tom vidíte svou moč a zisk.

proměnit smi na Saharu
« triumfem: Nic už neděje!
Vypařit moře v prudkém varu,
zaučebat daté koryže?

Či spojit uvolněné síly,
je stačkonit v proud a řád,
zas celek, jež jáme rozmnožili,
stavět a tvořit, k růstu lístí?

Jak na rozhraní noci volá jitro:
Buď světle silnější než tma!
A malý atom otevřel nitru:
Zvol, vyvol pramen života!

*Я. Шваб
(Чехословакия).
Разворот (Ф. Готтлиб
«Атом»). 1959*

Трудно сравнивать уже упомянутое выше оформление поэмы Вл. Маяковского «Война и мир» с наборным оформлением стихотворения Ф. Гёльдерлина «Памяти», созданным художником И. Кольбелем (ГДР). Вместе с тем произведение (оно по праву должно так называться) И. Кольбеля в своем роде совершенно.

Полиграфическая техника в его работе служит своей прямой практической (внеэстетической) цели: она воспроизводит в наборе и размножает в печати литературное произведение.

Но как воспроизводит!

Созданное им наглядно показывает, что, если человек в своей деятельности умело, мастерски подходит «с присущей предмету мерой», он творит «по законам красоты» (Маркс).

Шрифт (его начертание, кегль), набор, верстка, бумага — эти материалы полиграфической промышленности стали красками на палитре художника И. Кольбеля.

Текст в его композиции набран красивым, живым по рисунку шрифтом — «пост-антиква». Он гармонично расположен двумя столбцами на развороте. Тонкий цветной инициал нарушает однообразие полос.

Точный расчет интерлиньяжей создает такое взаимодействие цвета широких по пропорциям прописных знаков и целых строк с белым цветом бумаги, что лист становится «легким» и серебристым.

Чувство художника и мастерство полиграфа сказались на сложном ритме, в котором расставлены строки. Каждой строке определено свое, особое место.

Сдержанный, светлый, только из двух строк набора небольшого кегля, напечатанных в одну черную краску, титульный лист как нельзя лучше связан с разворотом.

Все прочувствовано и рассчитано.

Все просто и убедительно.

В оформлении И. Кольбеля лист с напечатанным текстом получил новое качество. Фантазия художника, его талант, культура, вкус диктовали ему отбор нужных приемов и материалов, и результат его труда стал превосходным графическим произведением, обладающим художественным значением.

На очень высоком уровне находится и оформление стихотворения Ф. Гёльдерлина «Когда я был ребенком . . .» художника К. Кейделя (ФРГ). Оно построено на наборе прописными знаками четкого по рисунку шрифта «монотип-ромулус». И здесь хорошо найдены соотношения величины и цвета шрифта и бумаги, и здесь такая же, как у И. Кольбеля, сдержанность.

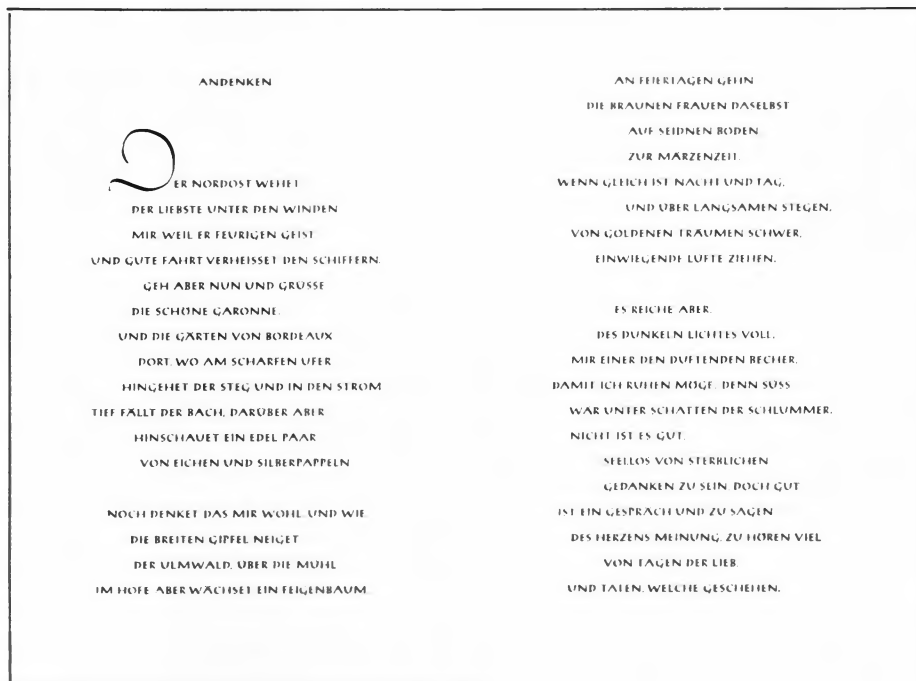
К ним примыкает, но только по характеру набора, работа В. Лазурского (СССР) — оформление стихотворения А. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Сближает их и ряд других подобных им работ, заметная общность эстетических принципов: «Типография — это пропорции» («Die Typografie ist eine Kunst der Proportionen» — А. Капр, «Typografie ist Proportionkunst» — П. Косснер).

Широко развитая немецкими художниками эта концепция выступает в их работах как гармоническое сочетание или соответствие форматов набора и бумаги. Однако гармоничность, если она становится отвлеченной целью, ведет к ошибкам. На стихотворном наборе это особенно заметно.

Стихотворной форме с определенной ритмической организацией соответствует и определенная — я назвал бы — графика набора. В стихотворениях Вл. Маяковского она иная, чем в стихотворениях А. Пушкина. Она различна даже в произведениях одного и того же поэта. В стихотворении В. Гюго «Джины» графика набора должна быть одна, в его же стихотворении «Коронование» — другая.

«. . . Ритм — основа всякой поэтической вещи . . .» (Вл. Маяковский). Изменять графику набора, если этим нарушается соответствие ее ритмике стихотворения, — недопустимо.



*И. Кольбель (ГДР). Разворот (Ф. Гёльдерлин
«Воспоминание»). 1959*

Стихотворение «Прометей» написано Гёте белым стихом, ритмом, близким к разговорной речи. (Этот ритмический строй характерен для определенного периода творчества Гёте.) Стихи динамичны и экспрессивны.

Нетрудно заметить, как резко противоречит им оформление Г. Маттье (ГДР) с симметрией столбцов набора на страницах разворота и выключенными по центральной оси строками.

Не следует начисто отрицать справедливость положения «типография — это пропорции». Но стоит только вспомнить творчество Эль Лисицкого (например, «Маяковский для голоса»), чтобы убедиться, что такое суждение не обладает всеобъемлющим значением. Да и сам конкурс дает примеры иных и больших выразительных возможностей наборного оформления.

«Ода букве» И. Вайнгебера оформлена Ф. Нейгебауэром (Австрия).

Лист стал выразительным оттого, что гармоничность текстового набора нарушили стоящие среди текста отдельные прописные буквы крупного (48 п.) кегля. Буквы напечатаны вторым — желтым цветом. Они разбросаны (расставлены) по всей площади разворота, и это придает своеобразие композиции. Желтый цвет крупных букв является важнейшим ее компонентом. Можно варьировать высоту отдельно стоящих букв, уменьшая или увеличивая их кегль, — изменение не разрушит оформительскую идею.

Интересен оригинальный по выбору литературного материала и по полиграфическому виду разворот с текстом, набранным на семи языках и хорошо скомпонованным Г. Фридлендером (Израиль).

Много выдумки, изобретательности и технического опыта проявили художники-полиграфисты, стараясь разнообразить способы полиграфического оформления.



В. В. Лазурский (СССР).
Разворот. (А. Пушкин)
«Я памятник себе воздвиг
нерукотворный...».
1959

Художники А. Гейдрих (Польша), К. Штумпе (ГДР) и Г. Фридендер (Израиль) использовали эффект двухсгибной фальцовки. Все четыре полосы в этом случае печатаются одновременно на одной стороне листа и фальцуются в восьмистраничную тетрадь заданного формата. Четыре наружные страницы заняты текстом, четыре внутренние — чистые.

Оформление стихотворения В. Броневского «Стихии» художник А. Стефановский (Польша) построил на наборе и на фотомеханическом воспроизведении текста, написанного рукой самого автора — В. Броневского. Речь *Человека* в этой кантате — автографы поэта, реплики *Хоров* — набор.

В оформлении стихотворения «Завещание» Т. Аргези группа румынских полиграфистов применила оригинальный прием воспроизведения: портрет автора напечатан краской, просвечивающей на обороте.

Разумеется, были попытки прибегнуть и к акцидентному набору. Но они неумелы и неудачны. Исключение составляет только то, что сделал Л. Смарт (Канада) в оформлении отрывка из «Баллады о Клондайке» Р. Сервиса.

Небольшим, предельно лаконичным изображениям лопаты, кирки, рюмки и револьвера — этим спутникам золотоискателя — художник придал характер наборных элементов. Из них составлены три строки: лопаты и кирки, рюмки, револьверы. По идентичности однозначных изображений и по их повторяемости — это набор.

Удача Л. Смarta в остроумном и выразительном использовании оформительской находки.

Во-первых, строки эти делят текст в соответствующих местах на части, во-вторых, изображения каждой строки характеризуют содержание части и, в-третьих (быть может, здесь главный успех автора оформления), все три строки, отчетливо выступающие среди текста, символизируют атмосферу «золотой лихорадки», с ее тяжелым трудом, пьяным разгулом и удалью.

Шрифт, краска, бумага.

Набор, печать, фальцовка.

Простые, казалось бы, средства и материалы полиграфического производства. Но вот художник приводит их в такое взаимодействие и взаимосвязь, что они, по-прежнему оставаясь орудиями материального производства, придают печатной продукции эстетические свойства.

Советские художники впервые участвовали в международном конкурсе такого рода.

Большие затруднения им причинила ограниченность шрифтового ассортимента в отечественных типографиях. Три-четыре гарнитуры шрифта устаревших рисунков мало пригодны для решения задачи, основным условием которой было оформление текста. Только этим и можно объяснить, что третья часть — четыре из двенадцати — конкурсных решений советских художников вовсе не имела набора: весь текст был нарисован. В трех других работах были воспроизведены офсетом наборные шрифты, не осуществленные в металле. В наилучших условиях в этом смысле находились немецкие художники — девятнадцать их работ набраны тринадцатью гарнитурами.

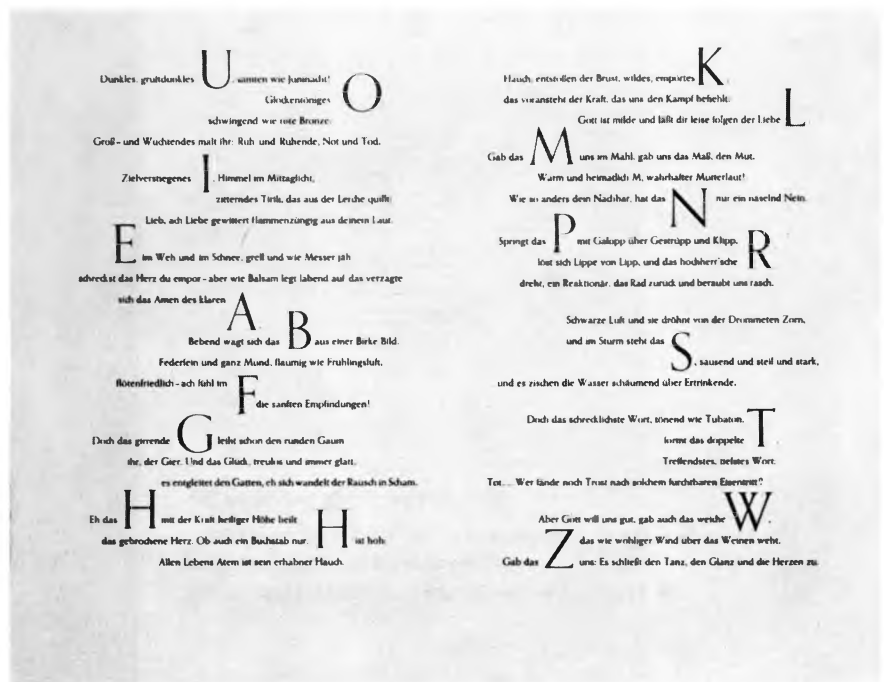
Однако 12 листов советских художников книги с достоинством выдержали сопоставление с произведениями их зарубежных коллег.

Пришла пора повторить, что конкурс вызвал к жизни новую полиграфическую форму, родившуюся в недрах полиграфии.

Ее содержание — отдельное стихотворение, отрывок литературного произведения, изречение, цитата, лозунг и т. п.

Ее внешний вид — одна, две, четыре или восемь страниц любого формата.

Средства ее оформления — материалы и технология полиграфического производства.



Ф. Нейгебауэр
(Австрия). Разворот
(И. Вайнгбер «Ода букве»)
1959

A BALLAD OF THE KLONDIKE

The Shooting of Dan McGrew

BY ROBERT W. SERVICE

A BUNCH of boys were whooping it up in the Malamute saloon.
The kid that handles the music-box was hitting a jag tune.
Back of the bar, in a solo game, sat Dangerous Dan McGrew,
And watching his luck was his light o' love, the lady that's known as Lou.

When out of the night, which was fifty below, and into the din and the glare,
There stumbled a munter fresh from the cradle, dog dirty, and loaded for bear.
He looked like a man with a foot in the grave and scarcely the strength of a house.
Yet he tilted a poke of darn on the bar, and he called for drinks for the house.
There was none could place the stranger's face, though we searched ourselves for a sign;
But we drank his health, and the last to drink was Dangerous Dan McGrew.



There's men that somehow just grip your eyes, and hold them hard like a spell;
And such was he, and he looked to me like a man who had lived in hell;
With a face most hair, and the dreary stare of a dog whose day is done,
As he watered the green stuff in his glass, and the drops fell one by one.
Then I got to fagging who he was, and wondering what he'd do,
And I turned my head—and there watching him with the lady that's known as Lou.

His eyes went rubbering round the room, and he seemed in a kind of daze,
Till at last that old piano fell in the way of his wondering gaze.
The rag-time kid was having a drink, there was no one else on the stool,
So the stranger stumbles across the room, and flops down there like a fool.
In a buckskin shirt that was glazed with dirt he sat, and I saw him away;
There he clutched the keys with his talon hands—my God! but that man could play.

Were you ever out in the Great Alone, when the moon was awful clear,
And the icy mountains hemmed you in with a silence you most could hear,
With only the howl of a timber wolf, and you camped there in the cold,
A half-dead thing in a stark, dead world, clean mad for the muck called gold;
While high overhead, green, yellow and red, the North Lights swept in here?—
Then you've a hunch what the music meant . . . hunger and night and the stars.

And hunger not of the belly kind, that's banished with bacon and beans,
But the gnawing hunger of lonely men for a home and all that it means,
For a friends far from the cares that are, four walls and a roof above,
But oh! so cramful of cozy joy, and crowned with a woman's love—
A woman dearer than all the world, and true as Heaven is true—
(God! how ghastly she looks through her rouge,—the lady that's known as Lou.)



Then on a sudden the music changed, so soft that you scarce could hear,
But you felt that your life had been looted clean of all that it once held dear;
That someone had stolen the woman you loved, that her love was a devil's lie;
That you gate were gone, and the best for you was to crawl away and die.
'Twas the crowing cry of a heart's despair, and it thrilled you through and through—
"I guess I'll make it a spread miler," said Dangerous Dan McGrew.

The music almost died away . . . then it burst like a post-up flood,
And it seemed to say, "Repey, repey," and my eyes were blind with blood.
The thought came back of an ancient wrong, and it mingled like a frozen lash,
And the last awake to kill, to kill . . . then the music stopped with a crash,
And the stranger turned, and his eyes they burned in a most peculiar way:

In a buckskin shirt that was glazed with dirt he sat, and I saw him away;
Then his lips went in in a kind of grin, and his voice was calm,
And "Boys," says he, "you don't know me, and none of you care a damn;
But I want to state, and my words are straight, and I'll bet my poke they're true,
That one of you is a bound of led! . . . and that one is Dan McGrew."

Then I ducked my head, and the lights went out, and two guns blazed in the dark,
And a woman screamed, and the lights went up, and two men lay stiff and stark.
Pinned on his head, and pumped full of lead, was Dangerous Dan McGrew,
While the man from the credits lay clutched to the breast of the lady that's known as Lou.



These are the simple facts of the case, and I guess I ought to know,
They say that the stranger was named "Hoosh," and I'm not denying it so.
I'm not so wise as the lawyer gals, but strictly between us two—
The woman that blazed him and—pinned his poke—was the lady that's known as Lou.

Л. Сарт (Канада).
Разворот («Баллада
о Клондайке»).
С. Сервиса, 1959

О. Главза (оформление), И. Урбанек (рисунок).
Титульный лист и разворот.
(Я. Ноха «Вечные руки»). 1959. Чехословакия



В нашей стране такое полиграфическое произведение будет иметь большое идейное и эстетическое значение.

Оно станет проводником высокого вкуса, будет воспитывать эстетическое чувство работников полиграфического производства, окажет влияние на рост эстетического качества полиграфической продукции. В работе над его созданием будет оттачиваться мастерство художников и мастеров полиграфии.

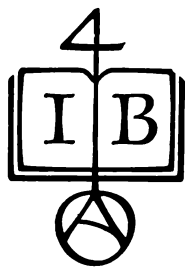
Новая полиграфическая форма — выразительная и художественная — должна существовать.

Она должна расти и совершенствоваться.

Передо мною 93 работы 76 художников 16 стран мира.

Такие же комплекты у всех участников конкурса. Это — своеобразная встреча товарищей по соревнованию. Они знакомятся друг с другом, перенимают опыт и щедро им делятся.

Это и рукопожатие, которым обмениваются те, кто отдает свое творчество делу мира и дружбы между народами.



ВЕРНЕР КЛЕМКЕ
И НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ
КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Рассматривая обширное творчество Вернера Клемке за последнее десятилетие — начиная от первых иллюстраций к «Юмористическим рассказам» Георга Веерта (1948), иллюстраций ко многим известным произведениям мировой литературы, до «Книги для чтения», вызывающей у молодых берлинцев восклицание «Превосходно!», — некоторые считают, что художник работает стихийно, пользуясь лишь своей неисчерпаемой фантазией и творческим воображением.

Но это далеко не так!

Иллюстратор Вернер Клемке много и основательно читает, чтобы изучить время и обстановку, остро наблюдает современную жизнь, обдумывает и ищет, пока у него не возникнет образное представление, которое он воплощает с присущей ему графической виртуозностью.

Его биографию можно рассказать кратко.

После выпускных экзаменов (1937) Клемке предполагал стать учителем рисования, но, чувствуя отвращение к развивающейся в это время милитаристской муштре, решил работать рисовальщиком в трюковом фильме.

В 1948 году он становится сотрудником сатирического журнала «Уленшпигель», а затем с 1950 года преподает в Высшей школе изобразительного и прикладного искусства в Берлине — Вейсензе, профессором которой Вернер Клемке стал в 1956 году.

Несмотря на многочисленные обязанности, художник активно работает в Пиркгеймском обществе и центральной секции прикладной графики Союза художников Германии. Постоянно растущее от книги к книге мастерство, инициатива и сознание большой ответственности за свою работу характеризуют этого популярного графика. Он удостоился международной известности и признания благодаря тому, что многие из оформленных им книг были награждены на конкурсах «Лучшие книги года», а за прекрасное оформление юношеских изданий он получил золотую медаль на Лейпцигской международной выставке книжного искусства в 1959 году. Швейцарский художественный журнал «Graphis» в 1959 году признал Клемке одним из графиков, которые определяют «художественное лицо литературы».

C möge. 13. Wenn sie sich rühmen, was si, vor rare Bücher und Manuscripta besäßen, und von solchen größeres Werck und Lobspprüche machen, als sich in der Tzar findete. 14. Wenn sie diß und jenes Buch in ihrer Bibliothec, um deren Communication dieselbe von andern freundlich ersuchet werden, zu haben verleugnen. 15. Wenn sie aus raren Büchern, so sie besitzen, die Tituln vorne heraus schneiden, damit man bey Perustration forbaner Bücher nicht gleich wissen könne, was es eigentlich vor Auctores seyen, woraus sie etwa bey Verfertigung ihrer Schrifften das meiste zu nehmen pflegen. 16. Wenn sie die von andern communicirt empfangene Bücher Jahr und Tag bey sich behalten, und sodann, auf beschehene Nachfrage und Mahnung derselben, solche entweder empfangen zu haben leugnen, oder längstens wieder remittet zu haben, fälschlich vorgeben. 17. Wenn sie die communicirt empfangene Bücher nicht reinlich genug halten, und da sie solche aus Unachtsamkeit mit Dinten besetzen, alsdann die Dinten-Flecken, damit der Besizer, es nicht innen werde, mit Scheide-Wasser auszuwischen suchen, eben dadurch aber, weil das Scheide-Wasser die Blätter durchstrifft, die Sache mehr verschlimmern. 18. Wenn sie aus den ihnen communicirten Büchern ganze Blätter ausschneiden, um damit die übrige, so etwa Defect sind, zu completiren, hernach aber solche an den 'Eigentümern' wieder zurückschicken, und da dieser über kurz oder lang den Defect merckt, und

82



83

В. Клемке. Разворот. Г. Хёни «Лексикон надувательств». Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1960

В. Клемке. Титульный лист. П. Беранже «Песни». Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1959

Lieb war der König, oh-la-la!

Satirische und patriotische Chansons
von Pierre-Jean de Béranger

Übersetzt von Martin Remant
Eingeleitet von Jan O. Fischer



ROTTEN & LOENING - BERLIN



В. Клемке. Суперобложка. И. Фишарт «Приключения Гаргантюа».
Verlag Rütten & Loening, 1955

Вернер Клемке живет в мире книг, среди которых много библиофильских ценностей и специальных изданий. Творчество художника в первую очередь отдается книге. Он выполняет иллюстрации, переплеты, обложки, разрабатывает полиграфическое оформление, но одновременно занимается плакатами для кино и театра, оформлением журналов («Das Magazin») и декорациями, эскизами костюмов и т. д. В выставках станковой графики он принимает участие сравнительно редко, но тем не менее его работы и в этом плане привлекают особое внимание, как это было, например, в 1959 году на выставке графики в Берлинском клубе деятелей культуры.

В последнее время Клемке много работает над созданием художественной общедоступной книги с цветными иллюстрациями. Свидетельством этого является прекрасно оформленный сборник французских рассказов «Новые забавы и веселая болтовня» (Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1961). Излюбленная техника Вернера Клемке — деревянная гравюра, но он много рисует офортной иглой, пером, кистью.



В. Клемке. Футляр и заставка.
Дж. Боккаччо «Декамерон»,
А Aufbau-Verlag, Berlin, 1958

NEUNTE GESCHICHTE

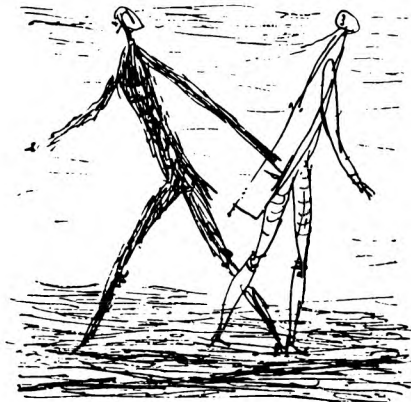


GUIDO CAVALCANTI SAGT EINIGEN FLORENTINERN, DIE IHN ÜBERRUMP-PELN, MIT FEINEM SPOTT DIE WAHR-HEIT.

Als die Königin bemerkte, daß Emilia sich ihrer Pflicht zu erzählen entledigt hatte und außer jenem, der das Vorrecht genoß, seine Geschichte bis zuletzt aufzusparen, nur noch sie selber geblieben war, begann sie:

Obwohl mir heute von euch, meine reizenden Gefährtinnen, schon mehr als zwei Geschichten, die ich selbst zu erzählen gedachte, vorweggenommen wurden, ist doch noch eine geblieben, die ich vortragen kann. Sie enthält an ihrem Ende einen so treffenden Ausspruch, wie wir wohl noch keinen gehört haben.

Ihr müßt denn wissen, daß in alten Zeiten in unsrer Vater-



bißchen Barschaft auch schon abgenommen. Man hielt mich selbst für einen Spitzbuben; acht Tage lang mußte ich im Gefängnis sitzen. Danach wurde ich Korrektor in einer Druckerei, um mir so viel zu verdienen, daß ich zu Fuß wieder nach Holland zurückkehren konnte. Ich habe das Literatengesindel, das Intrigantengesindel und das Fanatiker- gesindel kennengelernt. Es soll aber auch recht artige Leute in dieser Stadt geben; ich will's gern glauben.“

Candide: „Ich für mein Teil habe gar keinen Trieb, Frankreich zu sehen; Sie können

В. Клемке. Иллюстрация. Вольтер «Кандид».
Verlag Rütten & Loening,
Berlin, 1958

Помимо иллюстраций художник плодотворно трудится в области шрифта, находя характерные начертания шрифтовых надписей и отдельных букв. Удачно им применены сильно уплотненные шрифты в оформлении книги Мартена дю Гара «Семья Тибо» (Verlag «Volk und Welt», Berlin), где достигнуты большая символическая убедительность и художественный эффект.

В книгах, оформленных Клемке, всегда поражает связь иллюстраций, титула, переплета или обложки со всем полиграфическим комплексом. Но каждая его книга имеет большое своеобразие и привлекательность.

Вернер Клемке охотно работает над книгами, в которых содержится остроумно выраженная общественная критическая нота. Это подтверждается его интерпретацией произведений французских просветителей — Дидро, Монтескье, Вольтера.

В «Правдивых историях» Монтескье («Aufbau-Verlag», Berlin) Клемке очень тонко подчеркивает критику продажного французского общества. Даже там, где художник лишь легким штрихом касается событий и героев, проявляется ироническая сила мастера, благодаря которой с новым блеском начинают сверкать стиль и остроумие автора. Интересно, что в этом издании для лучшей передачи тончайших штрихов к черной краске при печати добавляется 60 процентов красной, чем достигается удивительный эффект.

Для остроумных и часто саркастических реплик насмешника Вольтера в «Кандиде» (Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1958) Клемке создал конгениальные рисунки, которые, как и все оформление (включая и специально найденный формат), создают ощущение духа XVIII века — художник отказывается от определенной ясности изображения. Грациозная зыбкость, нежность и тонкость ксилографий, которая была заметна в иллюстрациях к Монтескье, доведена здесь до крайности.

Оба издания привлекательны не только для библиофилов, но и для всех даже менее искушенных друзей книги.

Одна из лучших книг Клемке за последние годы, несомненно, большое издание «Декамерона» Боккаччо (1958), которому уделено особое внимание издательство «Aufbau». В этом издании более чем где-либо проявилась целостность ансамбля: шрифт, полиграфическое оформление, рисунки и шмуцтитулы к главам неразрывно связаны между собой и оказывают эстетическое воздействие на читателя и зрителя. Вернер Клемке выявляет здесь истинное существо произведения, показывая широкую панораму жизни целой эпохи. Динамичность, темперамент и юмор отличают эти ясные по форме гравюры. Образы героев почти всюду прекрасно охарактеризованы, пространство передано очень экономно.

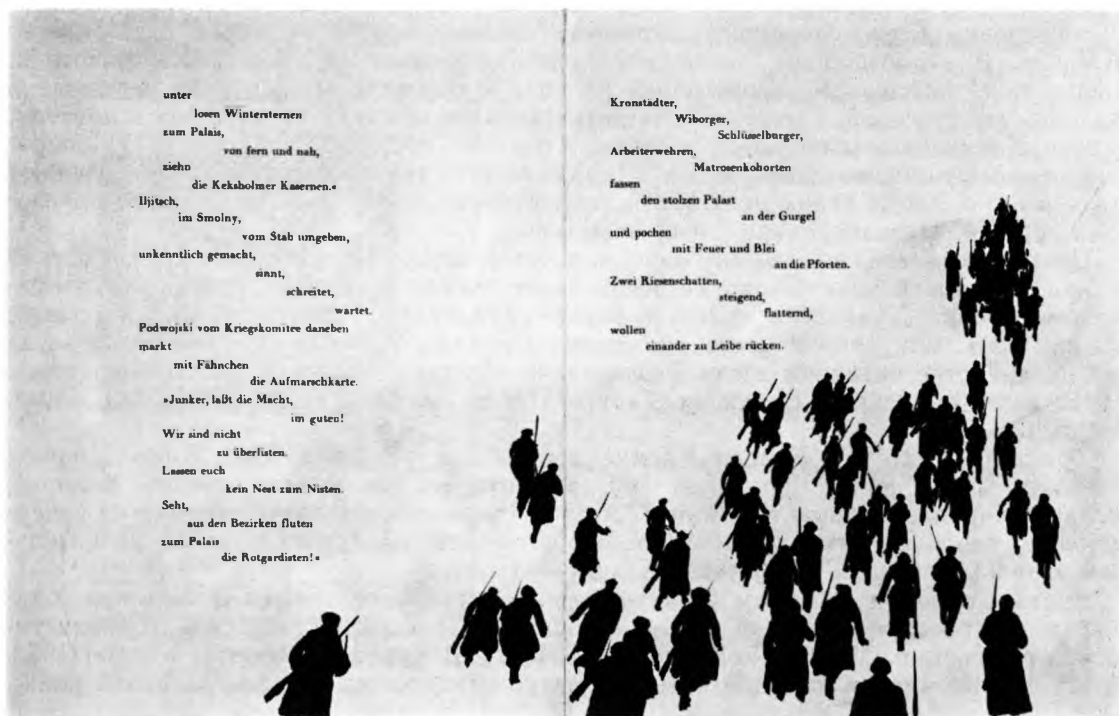
Насколько близка художнику народная литература, ее грубоватый язык и острая сатира, насколько удается ему ее оформление, видно в издании немецкого сатирического романа XVII века «Шельмуфский» Христиана Рейтера («Aufbau-Verlag», Berlin, 1954), или первой части знаменитого романа Ф. Рабле «Гаргантюа» в вольной переработке сатирика эпохи Реформации Иоганна Фишарта, или произведения XVIII века «Лексикон глупости» Георга Пауля Хённа (Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1960).

Христиан Рейтер и Вернер Клемке не дают скучать читателю. Клемке нашел выразительные черты Гаргантюа, образу которого он придал сочный колорит, согласно народному характеру книги. Это получило свое полное отражение на супер-обложке, переплете, титульном листе. Простой и точный штрих, реально убедительный цвет иллюстраций соответствуют духу литературы.

Знаменательным событием было появление октябрьской поэмы Владимира Маяковского «Хорошо», изданной к 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции (Verlag «Volk und Welt», 1957). В журнале «Bildende Kunst» (1958, № 12) об оформлении этой книги было сказано следующее: «Стало традицией книж-

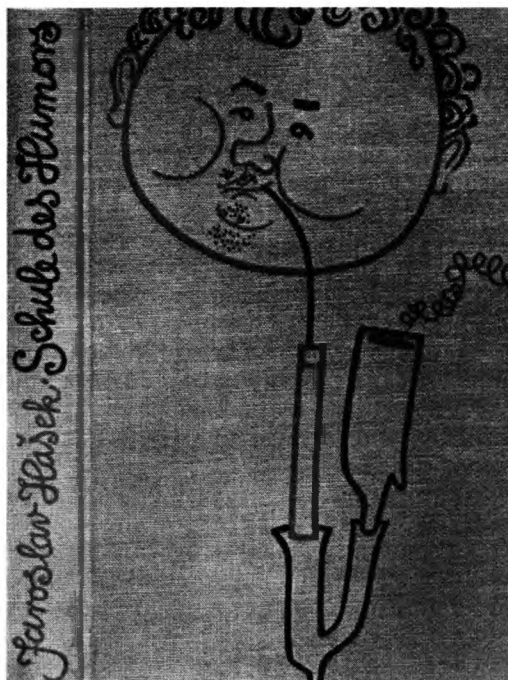


V. Клемке. Разворот из книги «Вознесение Алоиса Пёнтека». Henschel-Verlag, Berlin, 1956

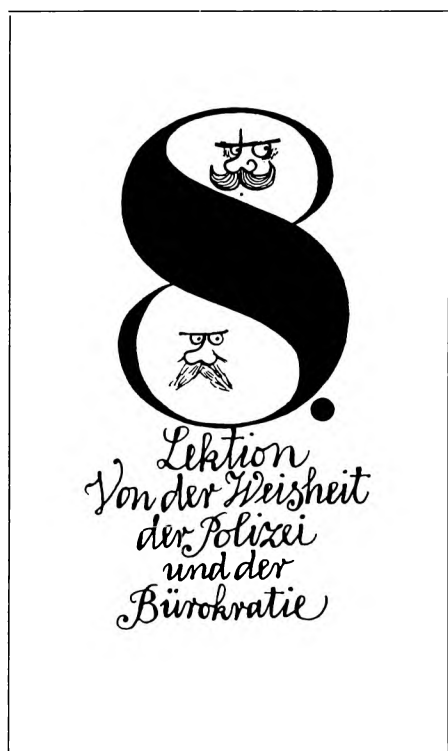


V. Клемке. Разворот. В. Маяковский «Хорошо!». Verlag «Volk und Welt», Berlin, 1957

В. Клемке. Переплет. Я. Гашек «Школа юмора»



В. Клемке. Шмуцитул.
Я. Гашек «Школа юмора».
Eulenspiegel-Verlag, Berlin, 1957



В. Клемке. Суперобложка.
И. Викрам «Дорожная книжечка».
Eulenspiegel-Verlag, Berlin, 1957



ной графики считать, что поэтическое слово должно находить в оформлении свое оптически-зрительное подобие. Графические сравнения... передают смысл поэзии, как эхо, которое улавливают читатель и зритель».

Говоря о разнообразии произведений Клемке, не следует забывать о его работе в детской книге. Совместно с писателем Фредом Родрианом им были созданы такие восхитительные детские книжки, как «Олень Генрих и овечка» («Kinderbuch-Verlag», Berlin, 1958). Их оригинальность, красочность, юмор свидетельствуют об умении художника понимать душу ребенка, войти в мир его представлений. Эта способность проникновения важна и в оформлении учебников.

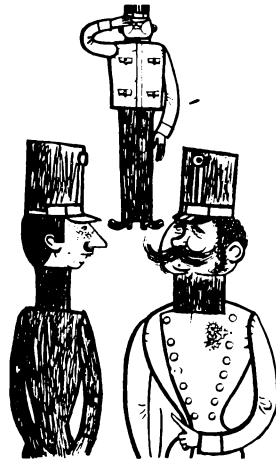
Известно, что как раз первые книги на всю жизнь западают в душу, их хорошее оформление пробуждает у детей эстетическое чувство.

В «Книге для чтения» («Volk und Wissen», Volk Seigener Verlag, Berlin, 1960) Клемке очень внимательно прорабатывает технические мотивы — он, как хороший педагог, знает, что в рисунках для детей каждая машина должна быть реальной и что в ее изображении недопустимы никакие отклонения, даже в деталях. Достоинства «Книги для чтения» усиливают два качества: любовь к ребенку и неистощимый юмор, связанный со здоровым оптимизмом.

Мир тем, к которым обращается иллюстратор Вернер Клемке, свидетельствует о том, что художник стоит на ясной реалистической основе. В своих выдающихся иллюстрациях он широко использует художественное наследие, но так, что произведения прошлого благодаря этому получают новый неожиданный аспект. Оформленные им книги помогают воспринимать их содержание в перспективе нашего движения к будущему.

О творчестве Вернера Клемке с полным правом можно сказать, что задача художника состоит не в том, чтобы изображать предметы такими, какими их все видят, а такими, чтобы они вызвали у нас удивление, как будто мы их видим впервые и радовались тому, что увидели известные и знакомые предметы одновременно в измененном виде и подтверждающем их внутреннее содержание.

*«Bildende Kunst», 1961, N 7
(сокращенный перевод с немецкого)*



НОВЫЙ «ДОН-КИХОТ»

Благодаря похвальной инициативе аргентинского издательства «Emecé Editores, S. A. было выпущено интересное издание М. Сервантеса «Дон-Кихот Ламанчский».

Иллюстрации к первой книге были доверены испанскому художнику-сюрреалисту Сальватору Дали, а на создание иллюстраций для второй части был объявлен конкурс. К участию в нем были привлечены Басалдрия, Батл Планас, Нора Борхес, Хуан Карлос Кастаньино, Х. Эйхлер, Мануэль Моранья, Лопес Анайя, Карлос Алонсо, Рауль Руссо и Торрес Агуэро. Право иллюстрировать книгу и «Премия Дон-Кихота» получил художник Карлос Алонсо¹.

В предисловии к книге говорится: «Молодой художник Алонсо с любовью посвятил себя теме Сервантеса и создал серию, состоящую из 20 литографий (10 из них в цвете) и 45 перовых рисунков. Качество их всех можно считать исключительным, несмотря на знатную иерархию предшествующих и современных художников, иллюстрировавших творения Сервантеса».

Действительно, работа Карлоса Алонсо представляет значительный интерес и обращает на себя внимание читателя тонкостью и остротой некоторых рисунков и виртуозной техникой литографии. Любопытная особенность серии — между отдельными рисунками и литографиями нет обычного «каллиграфического» единства. Художник использует различные стили, меняет свой почерк, словом, дает читателю разнородный графический ансамбль, который, как может показаться, диссонирует с контекстом книги. Я говорю «может показаться» и хочу пояснить почему.

Так, например, иллюстрации Гюстава Доре к «Дон-Кихоту» и «Божественной комедии» Данте многие считают великолепными не только за верность передачи текста, но и за их графическое единство. И немногие имеют смелость восстать против

Перевод с португальского К. П. Гурьяновой

¹ Seginda Parte De Elingenioso Hídalgo. Don Quihote de Lamangha. Ilustrado por Carlos Alonso. „Emecé”, Buenos Aires, 1958.



К. Алонсо. Иллюстрации. М. Сервантес «Дон-Кихот». Емесé Editores, Buenos Aires, 1958



К. Алонсо. Иллюстрации. М. Сервантес «Дон-Кихот»

«табу» и заявить, что, хотя Доре обладает талантом рисовальщика и богатейшей фантазией интерпретатора, его иллюстрации к «Дон-Кихоту» и «Божественной комедии» монотонны, утомительны систематическим повторением графической манеры, и, кроме того, они так описательно точны и верны тексту, что ограничивают воображение читателя.

Метод Доре, как и многих других графиков прошлого, ценен и освящен традицией, но мы живем в другую эпоху. Современность ставит перед нами новые проблемы, наше понимание жизни изменилось. У современного человека другие интересы, другие требования, они отличны от психологии и взглядов предшествующих поколений. Художник наших дней в своем стремлении к толкованию многоликости современного человека, в своем страстном желании отобразить сложность жизни использует все возможные способы художественного выражения. У него складываются новые эстетические взгляды, и он должен дать нам такую картину мира, которая может взволновать даже самого равнодушного зрителя.

Думаю, что Карлос Алонсо намеренно решил быть разным в своей графической интерпретации «Дон-Кихота», чтобы придать своему циклу характер импровизации, которая бы увлекала читателя и взывала к его любознательности.

Создается впечатление, будто художник по мере прочтения делает все новые и новые открытия, поражаясь фантастичностью мира Сервантеса. Его восторг с каждым новым открытием выливается в новую живописно-графическую форму.

Благодаря таким иллюстрациям произведение получает еще одно измерение — оно становится более интересным, более живым. Иллюстрации дают свободу воображению и мысли, вводят читателя в атмосферу книги и великолепно сливаются с ней.

Подобно Пикассо, Алонсо не разделяет распространенного мнения, что в иллюстрациях к литературному произведению художник должен придерживаться одной манеры или одной техники — чтобы не нарушить единства целого. Наоборот, он применяет различные манеры, те, которые кажутся ему более подходящими: иногда это имитативный светотеневой рисунок с реальными пропорциями, иногда чисто линейный рисунок. В других случаях он использует элементы кубизма или прием сюрреалистического наложения. Все это в поисках большей выразительности, в стремлении показать через пластическое толкование свое понимание произведения.

Другая заслуживающая внимания особенность работы Алонсо состоит в том, что он своими иллюстрациями не повторяет содержания книги, не протоколирует его, не калькирует автора. Ведь действительно, настоящее литературное произведение вполне ясно выражает идеи автора. К чему же еще графическое многословие, описательная иллюстрация?

Своеобразно представляя свои функции иллюстратора, аргентинский художник постарался в пластике воссоздать атмосферу самой темы Сервантеса и на протяжении всей книги в виде перифразы или в контрапунктном развитии ведет свою графическую концепцию, оттеняя и выделяя более всего поразившие его моменты.



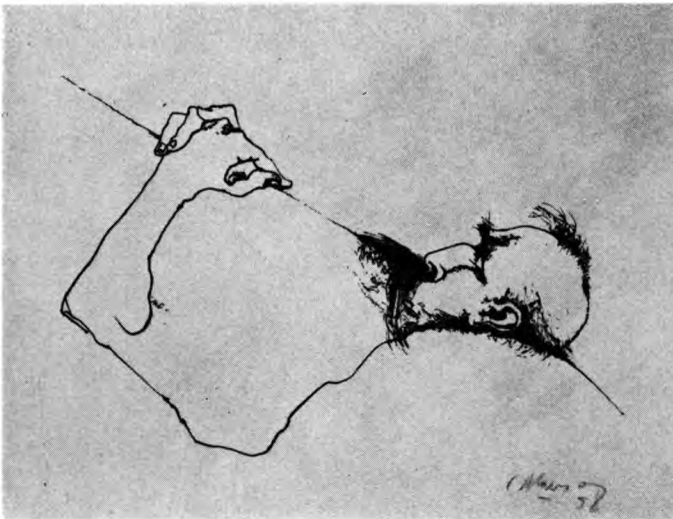
К. Алонсо. Иллюстрации
М. Сервантес «Дон-Кихот»



К. Алонсо. Иллюстрация. М. Сервантес «Дон-Кихот»



К. Алонсо. Иллюстрации.
М. Сервантес «Дон-Кихот»



Таким образом, не соперничая с литературным произведением, иллюстрации притягивают внимание читателя, вовлекают его в сюжет книги. Вместе с тем они выполняют роль паузы при чтении, вносят декоративный элемент в книгу, но не теряют при этом ценности самостоятельного произведения искусства.

Наконец, мне хотелось бы сказать несколько слов об очевидном влиянии Пикассо на К. Алонсо. Многие могут найти в этом факте признак отсутствия индивидуальности, но, по-моему, это говорило бы лишь о неправильном понимании или поверхностном суждении. Молодой художник, покоренный настроениями окружающей его атмосферы, не может на определенном этапе своего пути уклониться от каких бы то ни было влияний, и поэтому сознательно или бессознательно он берет себе за образец того или другого художника. Разве сам Пикассо в юности не испытывал влияния Тулуз-Лотрека? Или Ван-Гог, не теряя своей индивидуальности, не находился под влиянием Милле, Писсарро и других современных ему художников?

На мой взгляд, эта проблема сводится к следующему: если у художника есть талант и он честен, искренен и трудолюбив, то рано или поздно он преодолеет все влияния и найдет свой собственный язык. Верю, что у молодого латиноамериканского художника есть все необходимые качества для того, чтобы выйти на свою дорогу в искусстве и суметь воздать честь культуре своей страны.



КНИГА И ШКОЛА

ПРОФЕССОРА Ф. МУЗЫКИ

Передо мной два тома капитального труда профессора Франтишка Музыка «Красивый шрифт», вышедшего в свет в Праге в 1958 году¹. Книга, заслуживающая самого большого внимания как по содержанию, так и по полиграфическому исполнению.

Автор книги — профессор графики и шрифта пражской Высшей школы графических искусств, исходя из практических потребностей своей профессии, поставил перед собой очень трудную задачу: создать книгу, в которой были бы собраны воедино сведения, разбросанные в многочисленных трудах, посвященных обычно отдельным вопросам истории развития латинского шрифта. И не просто собрать, а дать синтетическую картину эволюции латинского алфавита с момента его возникновения до наших дней, во всех его многочисленных формах и разновидностях — монументальных и скорописных, рукописных и типографских, книжных, акцидентных и орнаментально-декоративных. Но всегда — прекрасных по форме: «... в центре внимания в этой книге, предназначенной прежде всего для художников, графиков и любителей красивого шрифта, будет всегда красивый шрифт и эстетическая его сторона», — говорится в авторском предисловии (т. I, стр. 12).

Первый том начинается с изложения общих принципов науки о шрифтах и основах их классификации. В нем излагается предыстория латинского алфавита, история его развития от первоначальных примитивных форм до совершенных шрифтов монументальных надписей Древнего Рима, а также эволюция его рукописных форм — маюскульных и минускульных. Особо рассматривается развитие римского курсива и его модификаций в раннем средневековье, а также «готические» варианты латинского шрифта.

¹ František Muzika. Krásné Písmo ve vývoji latinsky, I—II. Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění, Praha. MCMLVIII (Франтишек Музыка, Красивый шрифт в развитии латиницы, I—II, Государственное издательство художественной литературы, музыки и искусства, Прага, 1958). Графическое оформление автора; печать — orbis, тираж 3000 экз.; формат 21×29½ см. Оба тома содержат 770 иллюстраций в тексте и 148 таблиц на меловой бумаге.



Ф. Музыка. «Красивый шрифт». Суперобложка.
Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1958



Дополненный алфавит надписи Траяновой колонны в Риме, 113 г. н. э.
Буквы H, Y, Z взяты из других римских надписей I—III веков. Буквы J, K, U — стилизованы.
Оригинальный рисунок SFM (специализированная школа Ф. Музыки)

Второй том посвящен истории развития латинского шрифта от эпохи Возрождения до наших дней — интереснейшему периоду возникновения из рукописных и рисованных шрифтов древности и средневековья шрифтов нового времени, среди которых самую многочисленную семью составляют шрифты типографские.

Как и подобает книге, предназначенной для художников, иллюстрации занимают в ней значительное место — их много, они прекрасно подобраны и отлично напечатаны. Многие из них специально созданы для этого издания: это таблицы алфавитов, помещенные в тексте. Вычерченные, нарисованные, написанные пером или печатные, они составляют характерную особенность книги: на таком огромном количестве примеров, насколько мне известно, еще никогда не были показаны все этапы исторического развития латинского алфавита в его наиболее характерных для каждой эпохи и (что самое важное) — наиболее прекрасных по форме образцах. Творцами этих шрифтов были и безымянные, но великие мастера, высекавшие надписи на вечных памятниках Древнего Рима, и скромные труженики — писцы средневековых скрипториев, и прославленные художники и каллиграфы эпохи Возрождения, и знаменитые создатели типографских шрифтов от начала книгопечатания до наших дней. Многие из них оставили нам собственноручные чертежи букв, рисунки, оттиски целых алфавитов (как, например, Альбрехт Дюрер или Людовико Вичентино, Баскервилль или Бодони), но в большинстве случаев эти алфавиты надо было составлять вновь, выби-

рая, перерисовывая или фотографируя отдельные буквы из древних монументальных надписей, старинных манускриптов, рукописных и печатных книг, каталогов словолитен и рекламных изданий нового времени. Эту поистине титаническую работу автору книги удалось совершить в сотрудничестве со своими учениками и ближайшими помощниками — аспирантом Миланом Гегаром, ассистентом Иржи Бегунком и другими (их имена названы автором книги на стр. 13 первого тома). Работа эта заслуживает величайшего уважения и похвалы: она выполнена на самом высоком художественном уровне — с большим пониманием стиля и глубоким знанием истории шрифта. Для тех, кто не хочет довольствоваться перерисовками и фотомонтажами (хотя бы и сделанными столь квалифицированно), альбом в конце каждого тома предлагает чудесно отпечатанные фотоснимки с подлинных памятников, послуживших материалом для этих перерисовок. Ссылки на источники (всегда очень точные) помогают самому придирчивому читателю составить себе совершенно ясное представление о том, где он имеет дело с перерисовкой или реконструкцией, где с факсимильным воспроизведением подлинника. Все это поднимает чисто научную ценность книги, представляющей великолепное учебное пособие по истории латинского шрифта.

Автор книги, в течение долгих лет работая над ней, ставил перед собой в первую очередь именно эту задачу: создать учебник, который мог бы дать художнику, изучающему шрифт, не только практически необходимый минимум знаний, но и раскрыть перед ним как можно более полную, исчерпывающую картину эволюции латинского шрифта в наиболее прекрасных его образцах. Думается, что эта двойная задача выполнена автором блестяще.

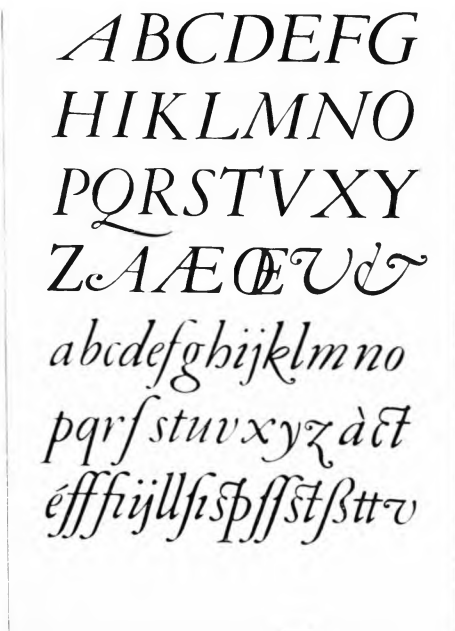
Ранний ренессансный маюскул (алфавит прописных букв) первой половины XV века. Алфавит, составленный на основе трех поясов надписей на кафедре для певчих скульптора Луки делла Роббиа, 1431-1438 гг. Дополнен буквами Q, X и лигатурой Æ из надписи надгробия епископа Федерико работы того же скульптора, 1450 г.

Перерисовка SFM.

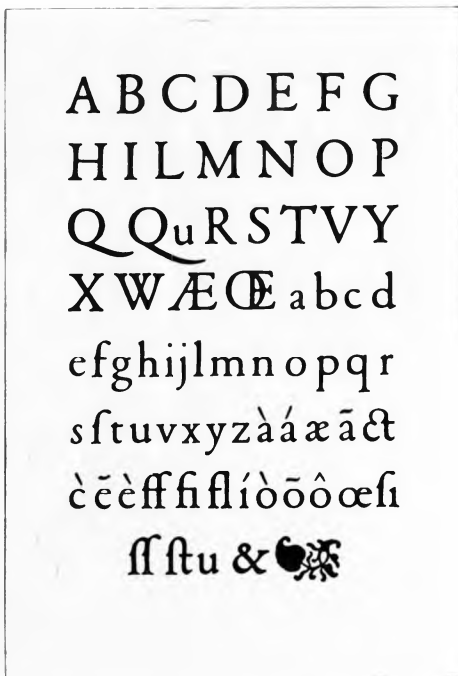


Гуманистический маюскул и минускул (алфавит строчных букв) XVI века. Алфавит, составленный по опубликованным итальянским рукописям и каллиграфическим сборникам. Оригинал - письмо ширококонечным пером SFM.





Курсив «сталик» французского ренессансного типа работы Жана Жанно



Говоря о содержании книги профессора Музыки, невозможно не коснуться, хотя бы в самых общих чертах, его метода преподавания. Дисциплина «шрифт» занимает в Специальной школе проф. Ф. Музыки (входящей в состав Высшей школы прикладных искусств в Праге)¹ весьма значительное место. Догадываться об этом можно было, побывав на Выставке чехословацкой книги в Москве в декабре 1958 года. Внимание зрителей привлекали на этой выставке не только книги: стены ее были украшены множеством плакатов, поражавших не только разнообразием шрифтов, но и чувством стиля и тем профессиональным мастерством, с которым эти шрифты были нарисованы или написаны. На вопрос о том, кто авторы этих плакатов, я получил (очень меня удививший тогда) ответ: студенты старших курсов Специальной школы Франтишка Музыки. Затем меня познакомили с приехавшим в Москву в связи с чехословацкой книжной выставкой руководителем этой школы профессором Музыкой — умным и обаятельным собеседником — и с его аспирантом, художником книги Миланом Гегаром. Уже первые разговоры разъяснили многое. В дальнейшем профессор Музыка был так любезен, что сообщил мне в обстоятельном письме подробности, касающиеся его метода преподавания и программы обучения шрифту в специализированной школе.

Задача школы — подготовка разнообразно развитых художников-графиков, умеющих рисовать и писать красками, владеющих различными репродукционными техниками, способных не только оформлять и иллюстрировать книгу или компоновать рекламный плакат, но и безупречно писать и рисовать шрифт (это — основная задача школы).

¹ Speciální škola prof. Muziky na Vysoké škole uměleckoprumyslové v Praze, сокращенно — SFM.

Французская антиква ренессансного типа XVI века работы Клода Гарамона. Алфавит, составленный по изданиям Роберта Этьенна и по образцу шрифта, изданному Эгенольфом. Оригинальный фотомонтаж SFM

Программа школы строится в полном соответствии с ее основной задачей: шрифт находится в центре внимания, его изучение занимает на первых пяти семестрах (т. е. в течение двух с половиной лет обучения) основную часть учебной программы (общая продолжительность обучения — 5 лет).

Метод профессора Музыки может быть назван историческим. Студенты, изучая шрифт, копируют в исторической последовательности лучшие образцы, начиная с алфавитов, составленных на основе монументальных надписей Древнего Рима, и кончая типографскими шрифтами нового времени. На этой основе они выполняют практические задания, в которых приходится применять на деле только что изученные алфавиты, komponуя текст надписи, книжной страницы, грамоты, плаката и т. п. Такое двойное задание, состоящее каждый раз в практическом изучении одной из исторически сложившихся основных форм латинского алфавита, в сочетании с рисованием или писанием заданного текста, называется «комплексной задачей». На выполнение каждой комплексной задачи отводится от 50 до 80 учебных часов, в зависимости от сложности темы.

Каждый студент должен проделать следующие задания.

На первом семестре первого года обучения — две комплексные задачи:

1. Изучение алфавита основной формы римского монументального шрифта (*Krásné písmo*, т. I, рис. 34) и проект надписи на заданный текст¹.

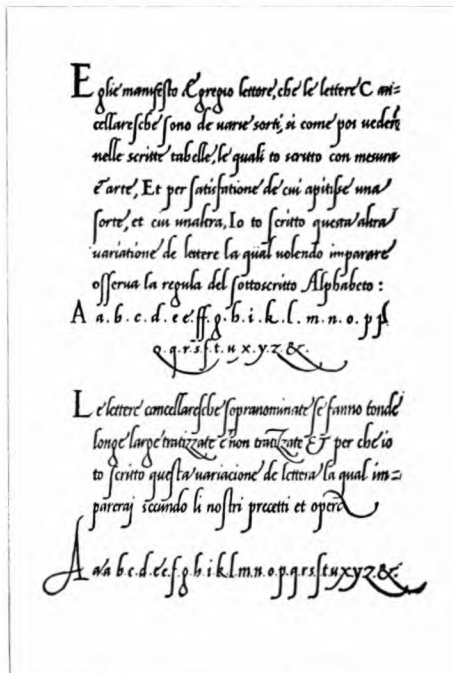
2. Изучение алфавита классической формы римского монументального шрифта (*K. P.*, I, рис. 66, 67) и проект мемориальной надписи на заданный текст.

На втором семестре:

1. Изучение алфавитов гуманистического маюскула и минускула (*K. P.*, II,

¹ Здесь и далее сохраняю терминологию автора книги *Krásné písmo* (сокращенно *K. P.*)

Итальянская классицистическая антиква конца XVIII века; маюскул работы Дж. Б. Бодони



Канцеляреска романа (cancellaresca gotana — римский канцелярский почерк) XVI века работы Джованни Тальенте. Фото SFM с издания 1550 г.



рис. 26, 27) и каллиграфическая разработка проекта диплома, воззвания и т. п. с длинным текстом.

2. Изучение алфавитов гуманистического курсива (К. Р., II, рис. 33, 35) и каллиграфическая разработка большой цитаты из эпохальной литературы.

На третьем семестре (второй год обучения):

1. Изучение алфавитов антиквы и курсива италик французского ренессансного типа (К. Р., II, рис. 93, 94) и проект шрифтового плаката или книжной обложки и титульного листа (допускается применение ренессансных орнаментальных шрифтов).

2. Изучение алфавитов антиквы и курсива италик переходного типа (К. Р., II, рис. 117, 122) и проект шрифтового плаката, книжной обложки или переплета (допускается применение барочных орнаментальных шрифтов).

На четвертом семестре:

1. Изучение антиквы и курсива италик классицистического типа (К. Р., II, рис. 128, 129) и проект шрифтового плаката или книжной обложки и титульного листа.

2. Изучение алфавитов широкой и узкой антиквы и курсива италик XIX столетия (К. Р., II, рис. 192, 193, 195, 197, 199, 200) и проект плаката или какой-либо другой рекламной формы (допускается применение орнаментальных форм жирной антиквы).

На пятом семестре (третий год обучения):

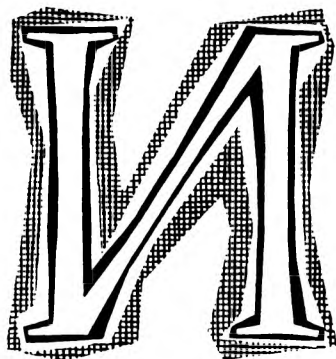
1. Изучение алфавитов широкого и узкого «египетского» шрифта и курсива XIX столетия (К. Р., II, рис. 212, 218, 234, 235) и проект плаката (допускается применение орнаментальных форм «египетского» и «тоscanского» шрифтов).

2. Изучение алфавитов широкого и узкого гротеска XIX столетия (К. Р., II, рис. 269, 272) и проект плаката (допускается применение орнаментальных форм гротеска).

С шестого по десятый семестр включительно (вторая половина третьего, четвертый и пятый год обучения) студенты продолжают выполнять различные графические (книжные и рекламные) задания, применяя на практике полученные знания. Самостоятельные поиски новых форм всячески поощряются. Ученики особо одаренные направляются на путь создания типографских шрифтов. Профессор Музыка считает, что в описанной выше программе, хотя и вкратце (!), но полностью представлено развитие латинского шрифта в тех его формах, которые общеупотребительны доньше. С остальными формами, имеющими «эволюционное значение» (как, например, древнеримские шрифты *capitalis rustica*, *capitalis quadrata*, унциал, полуунциал, каролингский минускул, антиква венецианского типа и т. д.), ученики знакомятся по специальной литературе. В ряду этих книг книге «Красивый шрифт» обеспечено, несомненно, выдающееся место.

Как видим, книга профессора Музыка и план занятий в его школе тесно связаны между собой, причем книга дает не только весь необходимый для практической работы по «комплексным задачам» материал, но и все более чем достаточное для приобретения основательных знаний по каждому исторически важному этапу развития латинского шрифта. В этом ее большое значение.

В заключение несколько слов об оформлении самой книги (автор оформления — профессор Ф. Музыка). Бросающаяся в глаза, хотя и предельно строгая, чисто шрифтовая суперобложка, очень красивый черный тканевый переплет с глубоко тисненными, как бы высеченными на камне крупными золотыми буквами, строгий наборный титул в две краски (черная и синяя), предельно простой макет в сочетании с большой культурой набора (шрифт баскервилль), качество печати, переплетных работ — все, что ставит современную чешскую книгу вообще на одно из первых мест в Европе, создает в целом самое прекрасное впечатление. Это книга, с которой можно от души поздравить не только ее автора, его учеников и сотрудников, но и всех замечательных мастеров своего дела, работавших над воплощением в жизнь его замыслов и создавших из книги профессора Музыка подлинное произведение книжного искусства.



З ИСТОРИИ
КНИГИ

ИЗ ИСТОРИИ
КНИГИ

С. Клепиков

ОФОРМЛЕНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В. И. ЛЕНИНА. 1917—1924

В. Петров

ИЗ ИСТОРИИ ДЕТСКОЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ
КНИГИ 1920-х ГОДОВ

О Ф О Р М Л Е Н И Е
СОЧИНЕНИЙ В. И. ЛЕНИНА
1917—1924

Наша небольшая статья ставит перед собой очень скромную задачу — показать на наиболее интересных образцах оформление сочинений Владимира Ильича Ленина с первого года Великой Октябрьской социалистической революции вплоть до последних прижизненных изданий.

Эти издания привлекают нас еще и тем, что в них запечатлелся облик революционной политической книги, тип которой начал складываться во время, трудное во всех отношениях для молодой Советской России.

Если вспомнить те условия, в которых выходили книги в 1917—1919 годах, мы не будем удивляться тому, что в эти годы внешнее оформление книжной продукции не отличалось особым изяществом. Серая газетная бумага и наборная обложка; иногда титульный лист заменял обложку — таковы были характерные черты книги этих лет. От такого оформления не ушли и издания работ В. И. Ленина, вышедшие в Госиздате и издательствах «Прибой» (Петроград), Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов и др.

Лишь в 1919 году на обложке книги В. И. Ленина «Две речи на 1-м Всероссийском съезде по внешкольному образованию (6—19 мая 1919 г.)» был помещен портрет, по всей вероятности Н. К. Крупской (фрагмент группового снимка Президиума Съезда, помещенного в конце книги).

В 1920 году в Петрограде Государственное издательство выпустило книгу Владимира Ильича «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме». Книга оформлена известным художником А. Лео. Передняя сторона обложки построена на шрифтовой основе в сочетании с виньеткой — молот, окруженный лентой с лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Текст и виньетка повторяются на титуле, но без рамки. Задняя сторона имеет рамку, аналогичную передней, с орнаментальными углами (серп и молот на фоне колосьев). В целом издание всей книги и по бумаге и по шрифту надо отнести к числу наилучших.

Оформление А. Лео было использовано в том же году интернациональным коммунистическим издательством (Петроград), выпустившим ту же работу В. И. Ленина



Обложка, 1918

Обложка, 1919



на французском языке. Разница в том, что рисунок с задней сторонки обложки был повторен на передней. На задней осталась лишь рамка. Наконец, в том же году издательство «Спартак» выпустило работу В. И. Ленина с обложкой, полностью скопированной с обложки А. Лео, но с текстом на латышском языке.

Интересно задумана обложка к брошюре «Что сказал т. Ленин на 2-м Конгрессе 3-го Коммунистического Интернационала», выпущенной Саратовским отделением Госиздата в 1920 году. Художник, имя которого установить не удалось, попытался отразить содержание брошюры на обложке. В рисованный текст вкомпоновано изображение земного шара, на котором красным цветом отмечены очаги революционного движения. На фоне земного шара — фигура В. И. Ленина¹.

Обе эти работы во многом по принципам оформления перекликаются с пропагандистским плакатом, роль которого в эти годы была очень значительна.

Часто ленинские издания оформлялись в чисто книжных традициях.

В 1920 и 1921 годах провинциальные издательства включали в наборную обложку или фотографию или схематическую перерисовку с фотопортретов Владимира Ильича. Так, для работ «Три силы (из речи т. Ленина на съезде работников железнодорожного транспорта 27 марта 1921 года)» и «Новые пути (речь т. Ленина на II Всероссийском съезде Политпросветов)», выпущенных Царицынским отделением Госиздата, помещены перерисовки с портрета В. И. Ленина по фотографии «В. И. Ленин и В. Д. Бонч-Бруевич во дворе Кремля (октябрь 1918 г.)».

Попытки вынести на обложку образ В. И. Ленина-трибуна мы находим в брошюре «Наше положение. Речь на Московской конференции РКП» (Саратов, 1920). На обложке помещена репродукция с фотографии «Ленин на Красной площади на открытии памятника Разину (1919 г.)»; другая фотография «Ленин выступает

¹ По фотографии «В. И. Ленин и В. Д. Бонч-Бруевич во дворе Кремля (октябрь 1918 г.)».

с речью на Театральной площади перед войсками, отправляющимися на фронт против белополяков» использована дважды: на обложке брошюры «Большевики должны взять власть» («Пролетарий»), где художник А. Цимеринов поместил фотомонтаж, вкомпонованный в текст заголовка, и на обложке брошюры «Задачи союза молодежи» (Саратов, 1921) в виде схематизированной перерисовки. На обложке брошюры «Чему учиться и как учиться» («Новая Москва», 1923) неизвестный художник использовал фрагмент из очень распространенного плаката начала 1923 года «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». Характер штриха и шрифта несколько напоминает графические работы П. А. Алякринского.

Как правило, в это время большие работы В. И. Ленина — Собрание сочинений¹ (Госиздат, 1920—1926), «Развитие капитализма в России» («Московский рабочий», 1923); «Государство и революция» («Московский рабочий», 1923) — выходили в очень строгом оформлении — рисованная шрифтовая обложка без виньеток и украшений.

Среди ленинских изданий первой половины двадцатых годов изучены далеко не все, и история выпуска некоторых из них еще ждет своих исследователей. В этом отношении очень интересно издание книги «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов».

Один (ранний) экземпляр отпечатан в типографии «Красный пролетарий» тиражом 5000 экземпляров и имеет главлитовский номер 8701. Бумага желтоватая неглазуванная. Обложка наборная

¹ Первое «Собрание сочинений В. И. Ленина» начало выходить по постановлению IX съезда РКП в 1920 г. и было закончено в 1926 г. В 1920 г. вышел т. IV; в 1921 г. VII, XIV (1 и 2 ч.), XIX; в 1922 г. — VI, XV, XVII; в 1923 г. — II, III, V, VIII—X, XVIII (1 и 2 ч.); в 1924 г. — XI (1 и 2 ч.), XII (1 и 2 ч.), XIII; в 1926 г. — XX (дополнит., 1 и 2 ч.). Ранние тома (до начала 1923 г.) выходили в рисованной обложке неизвестного художника; с 1923 г. — в рисованной же обложке художника Н. Д. Прохорова (монограмма Н. П. на тт. I, IV, XVI). Обе части дополнительного XX тома вышли в рисованной обложке Б. Б. Титова (монограмма Б. Т.).



Обложка, 1920

Обложка, 1921



Н. ЛЕНИН
ДЕТСКАЯ
БОЛЕЗНЬ
«ЛЕВИЗНЫ»
В КОММУ-
НИЗМЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ПЕТЕРБУРГ

1·9·2·0

МЕЖДУНАРОДНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ



В.И.ЛЕНИН.

**ЧТО СКАЗАЛ ВОЖДЬ МИРОВОЙ
РЕВОЛЮЦИИ НА 2^{ом} КОНГРЕССЕ
3^{го} КОММУНИСТИЧЕСКОГО ИНТЕРНА-
ЦИОНАЛА.**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО.
САРАТОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ.
1920 г.



Обложка, 1921

Обложка, 1923



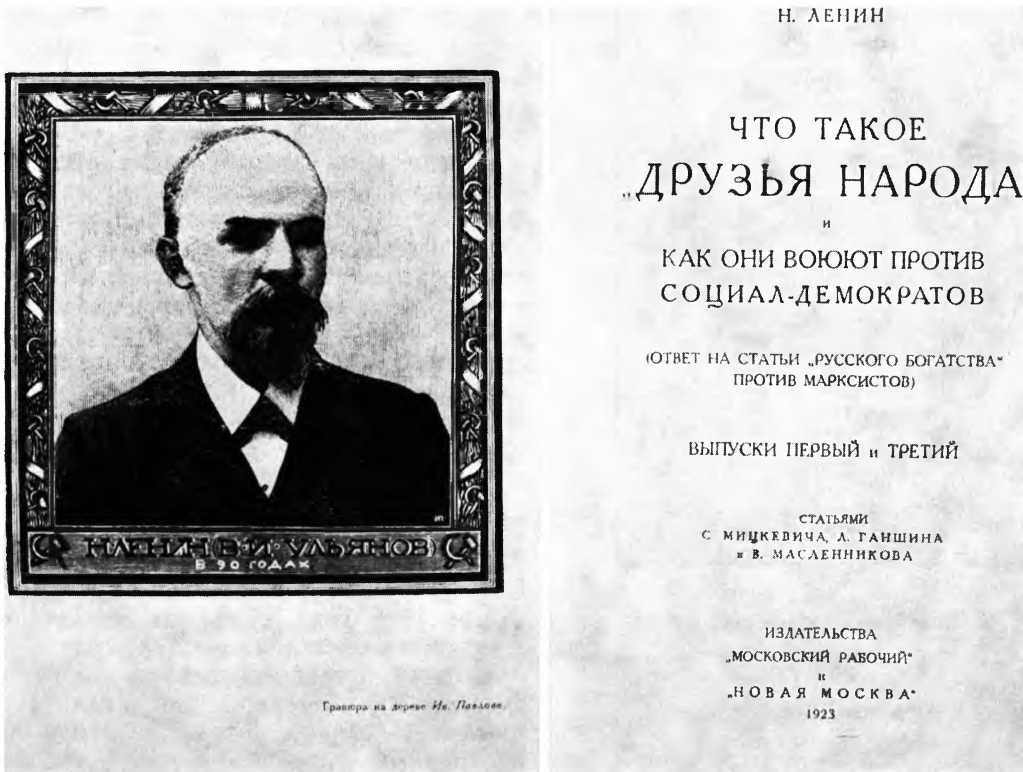
(плотная белая мелованная бумага) с узкой орнаментальной рамкой. В качестве фронтисписа помещен портрет Владимира Ильича (по фотографии 1897 г.), гравированный на дереве И. Павловым. В правом нижнем углу гравюры — монограмма-лигатура «ИП».

Непосредственно за «Хронологическими данными» (после стр. XXVI) помещена виньетка с видом дома в усадьбе «Горки». Следом за шмуцтитолом с заголовком первого выпуска помещена первая страница литографированной обложки первой части (гравюра на дереве с фотографией) с краткой подписью. После шмуцтитолом с заголовком третьего выпуска помещена обложка первого издания третьего выпуска книги без всякой подписи (по-видимому, тоже гравированная на дереве).

Другой (поздний) экземпляр отпечатан в типографии «Красная Пресня» тиражом 10000 экземпляров с гублитовским номером 7574. Бумага глазурированная белая. Обложка серая рисованная с портретом В. И. Ленина (в круге) над заголовком.

Титульный лист, текст XIII—XXVI и 5—201 страниц отпечатан с того же набора, что и первый экземпляр. Оглавление, список иллюстраций, хронологические данные, подписи под рисунками, шмуцтитолы и примечания (во втором экземпляре «Примечания редакции») набраны заново с изменениями в тексте позднейшего происхождения. В подписи под изображением дома — опечатка («слоленской» вместо «смоленской»). Подписи под изображениями более подробны. В примечаниях редакции не 44, а 45 пунктов. Изображения на обложках напечатаны не с гравюры на дереве, а с цинковых клише.

Однако самое интересное — фронтиспис. Это тот же портрет В. И. Ленина, награвированный И. Павловым, но портрет награвирован заново, хотя и очень близок к предыдущему. Орнаментальная рамка, подпись и сам портрет почти в точности повторяют друг друга. Но вокруг второго портрета идет широкая черная



Титульный разворот. Гравюра на фронтиспise И. Павлова



Обложка, 1923



А. Цимеринов. Обложка, 1924

Обложка, 1922



рамка. Монограмма художника перешла в левый нижний угол, а в правом нижнем углу стоит дата — 1925.

Если бы этот портрет был вставлен в какой-либо один экземпляр, можно было бы предположить, что вместо утраченного портрета вставлен кем-либо из владельцев другой, более поздний. Но таких экземпляров несколько. Вместе с тем существуют экземпляры, где текстовые изменения, свойственные второму состоянию, имеют портреты раннего издания. В настоящий момент мы можем только констатировать данный факт. Его объяснение является задачей специального исследования.

В заключение хочется остановиться на одном издании не произведений В. И. Ленина, а альбоме портретов-набросков Владимира Ильича, сделанных с натуры в мае 1920 года художником Натаном Альтманом и изданных в 1921 году¹.

Это единственный альбом портретов (числом 9), вышедший при жизни Владимира Ильича и потому особенно для нас ценный.

Специфика задачи, стоявшей перед Н. Альтманом — создание скульптурного портрета В. И. Ленина, — наложила свой отпечаток на характер зарисовок. В своих воспоминаниях² Н. Альтман много говорит о трудностях, с которыми пришлось ему столкнуться в работе над скульптурой. В. И. Ленин не хотел позировать: «Ведь это будет неестественно», — возразил он на предложение Н. Альтмана. В связи с этим художник должен был делать зарисовки, в которых он пытался найти верные моменты в мимике и жестах Владимира Ильича.

Несмотря на удачу отдельных рисунков, скульптурный портрет, по-видимому, не удался художнику.

¹ На обложке — «Ленин. Рисунки Натана Альтмана. 1920». На титуле — «Ленин. Рисунки и обложка работы Натана Альтмана». Издание отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению, Петербург, 1921. 5000 экз.

² Натан Альтман. Как я лепил Ленина. В сб.: «Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников», М.—Л., ГИЗ, 1928, стр. 73—85.

Альбом прекрасно издан, репродукции карандашных рисунков в технике глубокой печати — большое достижение 15-й Государственной типографии (ныне типография им. Ивана Федорова).

Разбор оформления некоторых из прижизненных изданий книг В. И. Ленина, приведенный в этой статье, не претендует на полноту. Работа по изучению их оформления только начинается, и она может превратиться в большое и интересное исследование, которое пролет свет на самый ранний этап в развитии советской книгоиздательской деятельности, неразрывно связанной с именем В. И. Ленина.





А. Ф. Пахомов. Плакат, 1928

ИЗ ИСТОРИИ ДЕТСКОЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ
КНИГИ 1920-х годов

В дореволюционном русском искусстве, в сущности, не было специфически детской книжной графики. Ее возникновение связано с первыми успехами новых творческих исканий, характерных для послеоктябрьского периода, а необыкновенный расцвет детской иллюстрированной книги в советскую эпоху принадлежит к числу самых бесспорных и наиболее широко признанных достижений нашей изобразительной культуры.

Это не значит, конечно, что иллюстрирование и художественное оформление советской книги для детей выросло на пустом месте, без традиций и преемственной связи с прошлым. Напротив, первые советские графики, работавшие в сфере детской книги, приняли от предшествующего поколения большое и сложное, обильное противоречиями наследство. Но только в процессе преодоления этих противоречий, в ходе борьбы с изжившими себя традициями был найден, теоретически обоснован и широко развит в современной творческой практике тот круг идейно-художественных принципов, эстетических воззрений и формально-технических приемов, которыми определяется специфика иллюстрирования и оформления советской книги, предназначенной детям. Наметив вполне своеобразные и самостоятельные пути детской книжной графики, уверенно и точно определив характерные особенности этой творческой сферы не только в темах и образах (такая специфика существовала, конечно, и раньше), но и в самом языке искусства, советские художники уже в первые послереволюционные годы заложили основу будущего расцвета иллюстрированной книги для детей.

Наследие, с которым пришлось бороться первым советским графикам, включало элементы изощренной профессиональной культуры и неприкрытого, в известном смысле даже принципиального бескультурья, вдохновенного мастерства и бескрылого ремесленничества, изысканного эстетизма и самой откровенной антихудожественности.

Лучшие образцы русской книжной графики (и, в частности, детской иллюстрированной книги) накануне 1917 года были созданы художниками «Мира искусства». На рубеже XIX—XX столетий они возродили в России искусство книги, которое пришло к этому времени в самый печальный упадок. Опираясь на опыт современной

западноевропейской, в первую очередь немецкой книжной графики, и широко, подчас даже несколько эклектично используя в своем творчестве разнообразные элементы искусства прошлого (шрифты и буквы старинных книг и рукописей, мотивы народного орнамента и т. п.), мастера «Мира искусства» создали стройную и последовательную систему художественного оформления книги.

В основу этой системы была положена мысль о книжном оформлении как о целостном декоративно-графическом единстве, все важнейшие части которого подчинены одной общей задаче украшения книги.

Стремление органически связать рисунок с плоскостью книжной страницы и шрифтами текста приводило мастеров «Мира искусства» к строго продуманному, но сравнительно узкому кругу художественных приемов. Изображение неизменно строилось на плоском силуэте или на контурной линии, то чеканно проработанной, обобщающей и идеализирующей образ, то, напротив, намеренно разорванной и запутанной, как бы превращающей живую пластику природы в эффектный орнаментальный росчерк, почти лишенный предметного содержания. Изобразительная форма переходила в орнаментальную. Стилизация стала доминирующим принципом творчества.

Мастера «Мира искусства» сумели с блеском решить ту задачу, которую поставили перед собой в области книжной графики. В их руках иллюстрированная книга снова сделалась подлинным явлением искусства и вновь обрела заостренную художественную выразительность, безнадежно утраченную иллюстраторами предшествующего поколения. Следует также прибавить, что ранее в России никогда еще не был достигнут такой высокий уровень полиграфического выполнения книги.

Но изначальная ограниченность характеризовала самый метод, которым руководствовались художники «Мира искусства». Живая современность исключалась из сферы их творческих интересов. Искусство отрывалось от реальной действительности и конкретной, непосредственно наблюдаемой природы. Принцип стилизованной декоративной условности оставался для них единственным или, во всяком случае, основным способом выражать свои идеи и чувства.

В сфере детской книги все это приводило графику «Мира искусства» к ряду отрицательных и притом совершенно неустрашимых последствий.

Прежде всего недостаточно разнообразным оказался круг тем, которыми занимались иллюстраторы. Их внимание обращалось почти исключительно к сказкам, фантастическим рассказам, былинам и басням. Многообразие реального мира уступило место условным декоративным пейзажам, по которым разгуливали игрушечные персонажи, «очеловеченные» звери и стилизованные дети-куклы. Далее, сама тема становилась, в сущности, лишь поводом для стилизации в духе тех или иных образцов старого искусства. Превращение предметно-изобразительной формы в орнаментальную ограничивало познавательную ценность рисунка, столь необходимую в детской книге. И, наконец, в самом языке графики, адресованной детям, в системе творческих приемов, при помощи которых строятся изображение и образ, не было настоящего понимания «детской специфики», продиктованной особенностями детского восприятия и понимания искусства.

Изысканно оформленные и прекрасно изданные книги мастеров «Мира искусства» не заняли в количественном отношении не только ведущего, но даже сколько-нибудь значительного места в детской литературе предреволюционного времени. Работы больших художников — Александра Бенуа, И. Билибина, Г. Нарбута и некоторых других — в буквальном смысле тонули в мутном потоке безграмотной рыночной продукции, выпускаемой коммерческими издательствами. Как указывает один из позднейших критиков, «в дешевых изданиях Сытина, Вольфа, издательства «Посредник» и др., выпускаемых массовым тиражом, работали безымянные иллюстраторы-профессионалы, всецело зависящие от спроса. Наслоения спроса обусловили все печальное

разнообразии этой продукции. Мы найдем здесь и аляповатые «народные» книжки для деревни, возникшие как бы из лубка, но стоящие неизмеримо ниже старых лубочных изданий, и бесконечно убогие буквари с картинками, и заползшие из XIX века натуралистические картинки, и дурно перепечатанные клише заграничных детских книг, и, наконец, книжки для городского мещанства...»¹, в которых вульгаризировались и опошлялись принципы «Мира искусства».

Разумеется, было бы тщетно искать в этих книгах какое-либо подобие художественной системы. Здесь господствовала самая беспринципная эклектика, а ремесленного подражания было много больше, чем творчества. За редкими исключениями весь этот круг явлений не только находится вне пределов искусства, но даже враждебен искусству и должен быть охарактеризован как антихудожественный.

Советская книжная графика, таким образом, получила в качестве наследия два основных типа детской иллюстрированной книги: с одной стороны, небольшую группу изысканно-декоративных, сознательно эстетизированных книг, оформленных художниками «Мира искусства» и, с другой стороны, множество антихудожественных рыночных подделок под искусство, в которых подчас отсутствовала даже элементарная профессиональная грамотность.

В первые послереволюционные годы влияние этого наследия проявлялось особенно настойчиво. Некоторые частные издательства, усиленно развившие свою деятельность в период нэпа, перенесли в новую эпоху старые безграмотные традиции сытинских и волфовских книжек; в других издательствах активно работали художники-стилизаторы и декоративисты. Следует, впрочем, подчеркнуть, что количественные соотношения между двумя названными типами книг резко переменялись. Ведущая роль перешла к «Миру искусства». В сущности, только в послереволюционное время возникли основания говорить о широком распространении «мирискуснической» детской книги. Это, конечно, вполне объяснимо: издательства, заинтересованные в том, чтобы поднять уровень художественного оформления книги, обращались в первую очередь к уже готовой, сложившейся системе и к признанным образцам.

Но господствующее положение «Мира искусства» не могло быть прочным. К началу 1920-х годов это творческое течение уже завершило круг своего развития и приметно склонялось к упадку. Декоративно-графическая система книжного оформления, возникшая в дореволюционные годы, оказалась, конечно, ни в какой мере не способной ответить потребностям новой эпохи и тем задачам, которые ставились отныне перед детской книгой. Дело, когда-то начатое большими художниками, открывателями новых путей, перешло в руки эпигонов.

Правда, закат «Мира искусства» был отмечен несколькими примечательными достижениями именно в области детской иллюстрированной книги. В 1920-х годах вышли в свет мастерские рисунки М. Добужинского к «Бармалею» К. Чуковского и «Трем толстякам» Ю. Олеши. В этот период под прямым воздействием мирискуснической графики начало формироваться прекрасное дарование В. Конашевича; ряд интересных работ был создан С. Чехониным, Ю. Анненковым, Д. Митрохиным. В своих лучших работах эти художники пытались преодолеть изначальную ограниченность мирискуснической системы. Но отдельные удачи, даже очень значительные, не смогли изменить общей тенденции развития детской книжной графики послереволюционных лет.

Необходимость искать новые пути, вполне очевидная и для художников, и для критики, и для работников издательств, привела в сфере детской книги к ряду разнообразных экспериментов, которые на первых порах направлялись в большей степени

¹ Е. Данько. Задачи художественного оформления детской книги. — В кн.: Детская литература. Критический сборник. Под ред. А. В. Луначарского. М. — Л., 1931, стр. 210.

творческой интуицией, нежели сознательным расчетом. Иные из этих опытов не получили в дальнейшем сколько-нибудь серьезного и плодотворного развития. Преобладающее влияние левых течений, в частности конструктивизма, активно сказалось в ту пору и в детской книге. И все же именно в экспериментаторской работе после долгих блужданий, неизбежных ошибок и увлечений она нашла наконец верные принципиальные основы.

Первостепенное значение в этом процессе имела творческая деятельность нескольких ленинградских художников, впоследствии существенно повлиявших на дальнейшие судьбы детской иллюстрированной книги.

В 1923 году небольшая группа ленинградских литераторов и мастеров графики объединилась вокруг журнала «Воробей» (впоследствии «Новый Робинзон»); несколько позднее все они стали работать в ленинградской редакции детского отдела Госиздата, организованной в конце 1924 года. Идейным вдохновителем и руководителем этой группы был поэт С. Маршак, к нему примыкали прозаики Б. Житков, М. Ильин, В. Бианки и вскоре присоединились молодые поэты Е. Шварц, А. Введенский, Д. Хармс, Н. Олейников, Н. Заболоцкий. Они поставили перед собой задачу, истинные масштабы которой могли быть оценены лишь впоследствии. Речь шла о том, чтобы преодолеть старые традиции детской книги и создать для советских детей литературу нового типа — литературу, раскрывающую перед детским восприятием весь необъятный мир живой реальной действительности, литературу, способную ввести детей в понимание совершающихся революционных событий, борьбы и строительства юной Советской страны.

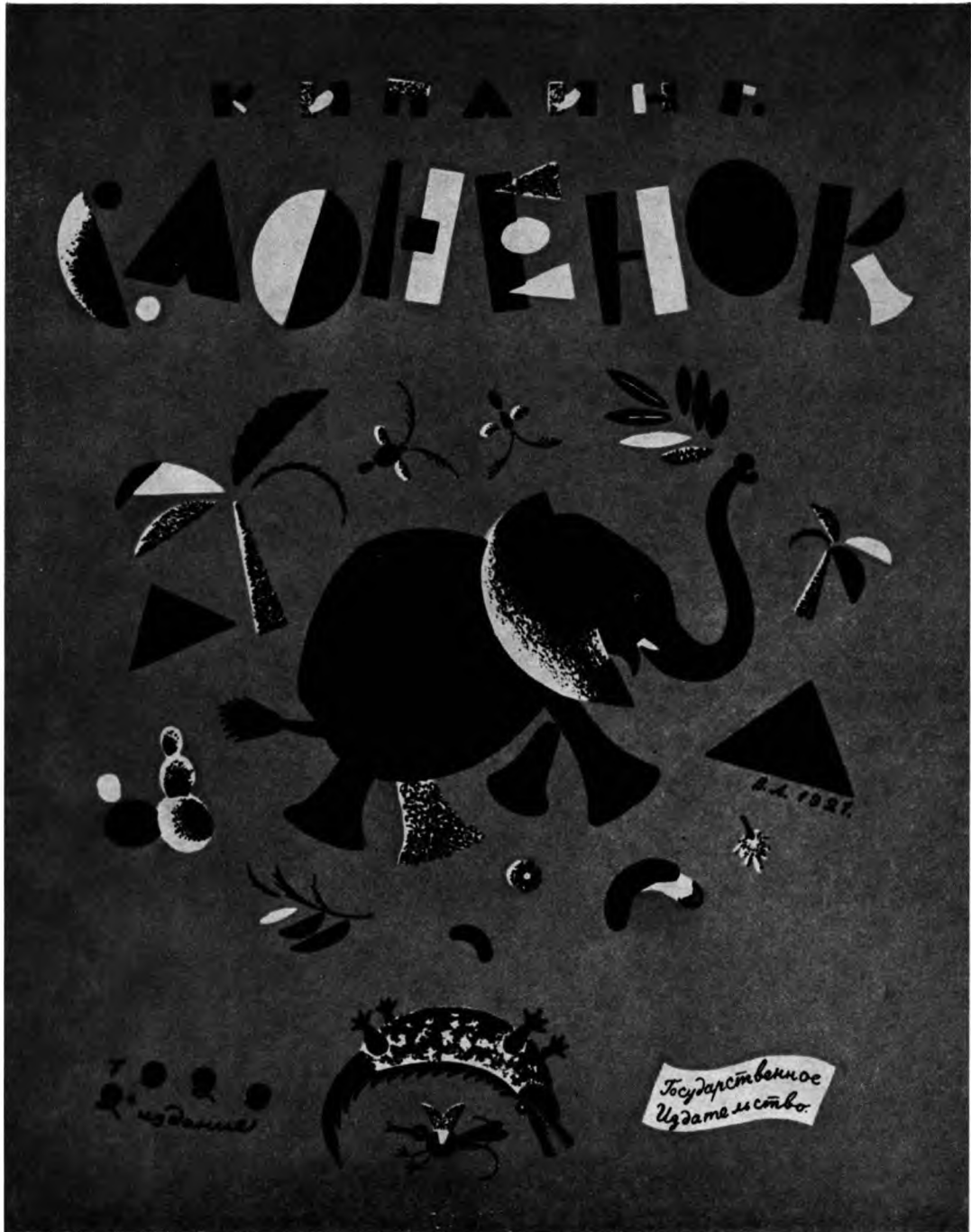
В поразительно сжатые сроки создалась обширная и совершенно новая детская литература, отличающаяся неистощимым разнообразием жанров — от стихотворной сказочки на современную бытовую тему до научно-фантастической или историко-революционной повести, от поэтических рассказов о родной природе до подчеркнуто «познавательных», деловых, но увлекательно написанных очерков по технике, физике, естествознанию. Вместо кукольных персонажей прежних детских книжек героями новой литературы стали живые люди, реальная жизнь заговорила с детьми со страниц новых журналов и книг.

Передовая по своему идейному содержанию, новаторская по художественной форме, эта детская литература ставила перед мастерами книжной графики ряд важнейших творческих проблем. Художникам тоже предстояло подвергнуть коренным изменениям старые традиции оформления и иллюстрирования книги, создать новый строй изобразительного языка и новые пластические принципы, способные ответить тем задачам, которые отныне решались в детской литературе.

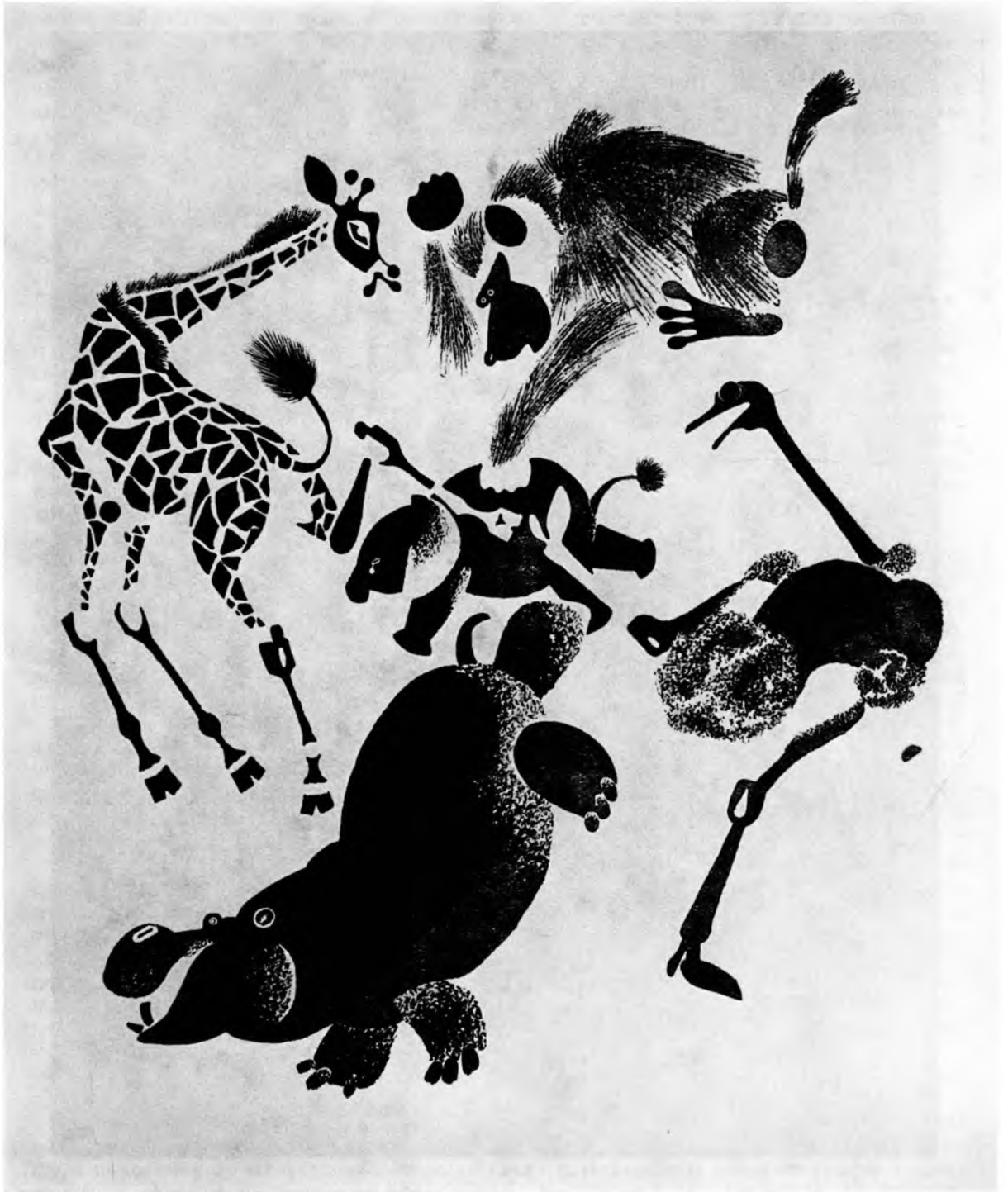
Новая изобразительная система не явилась, конечно, сразу в готовом виде; однако ее необыкновенно быстрое созревание свидетельствует не только об органичности того пути, который выбрали художники, но и о том, что именно в ленинградской редакции счастливо соединились все условия, нужные для плодотворной работы. Здесь сложилась активная и мыслящая творческая среда; художники были близки друг другу по культуре и эстетическим взглядам; они обладали к тому же вполне профессиональным знанием искусства книги и уже немалым опытом, позволявшим смело экспериментировать. Госиздат дал им возможность объединить свои усилия и направить их к сознательно поставленной цели.

Художественный отдел редакции возглавил В. Лебедев; его первыми ближайшими соратниками стали Н. Тырса, Н. Лапшин и В. Ермолаева.

Разумеется, они не одни работали в ту пору в Госиздате. Не говоря уже о довольно многочисленной молодежи, в этом издательстве продолжали работать мастера старшего поколения (в их числе К. Петров-Водкин и В. Татлин), а также графики, связанные с «Миром искусства», и среди них Д. Митрохин и В. Конашевич. Но именно



В. В. Лебедев. Обложка



В. В. Лебедев. Иллюстрация. Р. Киплинг «Слононок». П., «Эпоха», 1922

В. Лебедеву и близким к нему художникам принадлежала руководящая роль в определении творческой линии ленинградской редакции.

В. Лебедев был далеко не новичком в книжной графике, когда начинал свою работу в Госиздате. Он впервые выступил в качестве иллюстратора детской книги в сборнике «Елка» (1918), вышедшем под редакцией М. Горького. По меткому наблюдению Е. Данько, этот сборник «механически соединил остатки прошлого детской книжки и начало пути ее будущего развития. Заглавная картинка А. Бенуа — бледноватая, узорная елка и милovidные крылатые эльфы вокруг нее, тут же — розы, травы и бескостный, безликий младенец С. Чехонина. Затем далее — картинки Ю. Анненкова к сказке К. Чуковского, где из путаницы ломаных линий и кружевных штришков гримасничают очеловеченные самовары, сливочники, чашки — и вдруг, совсем неожиданно, первый реальный образ в детской книжке за много лет — белозубый и черномазый трубочист В. Лебедева. Жизненно веселый, построенный простыми, крепкими линиями, с метелкой под мышкой, с бубликом в прекрасно нарисованной руке, он почти ошеломляет своей конкретностью среди худосочного узора других страниц»¹.

Эта конкретность, жизненная достоверность изображения и была тем принципиально новым качеством, которое В. Лебедев внес в детскую книжную графику, обратив ее от стилизации к живому и меткому наблюдению реальной природы.

Еще отчетливее проявляется это качество во второй, гораздо более значительной книжной работе В. Лебедева — обширной серии иллюстраций к арабской сказке «Лев и бык», вышедшей вслед за «Елкой» в том же 1918 году в издательстве «Огни»².

¹ Е. Данько, указанная статья, стр. 216.

² Текст для первого издания был написан С. Кондурушкиным. Впоследствии книга неоднократно переиздавалась в СССР и за рубежом под измененным заглавием «Кто сильнее», с текстом, заново написанным В. Лебедевым.



В. В. Лебедев. Иллюстрация.
С. Маршак «Мороженое». Л., «Радуга», 1925

В. В. Лебедев. Иллюстрация.
С. Маршак «Цирк». Л.—М., «Радуга», 1925



Иллюстрации задуманы и построены с учетом особенностей детского восприятия, но ни в какой мере не имитируют приемов детского рисунка. Персонажи В. Лебедева вполне реальны; бык и лев, шакал и медведь изображены выразительно и обобщенно, с уверенным знанием повадок и облика зверей. В. Сушанская в статье о книжной графике В. Лебедева правильно отмечает, что «утонченно-декоративному рисунку «мирискусников», с характерной для него орнаментальной запутанностью, художник противопоставил также графический черно-белый, но обобщенный, простой и ясный рисунок»¹.

В обеих этих работах В. Лебедев, однако, лишь намечал свои основные принципы художественного оформления детской книги, искал пути ее создания. Период окончательного формирования его системы наступил несколько позже.

В 1922 году в издательстве «Эпоха» вышла в свет сказка Р. Киплинга «Слонёнок», оформленная и иллюстрированная В. Лебедевым. Критика уже тогда охарактеризовала его рисунки как свидетельство глубокого перелома не только в творчестве самого художника, но и во всем современном советском искусстве книги.

«Дело, конечно, не в Киплинге, которого в России читают достаточно, а в замечательных рисунках Вл. Лебедева, ради которых, думаю, и выпущена сказка», — писал Н. Пунин. — Эти рисунки — зрелый и полновесный удар по форме русской (а может быть, и не только русской) художественной графики. Много разрозненных попыток делалось русскими художниками за последнее время, чтобы подготовить перелом в искусстве книжного украшения... Очевидными стали принципиальные недостатки графиков «Мира искусства». Говорю не о личной талантливости отдельных представителей этого течения, а обо всей совокупности художественной культуры их времени... Самая мысль художника о книжном украшении стала уже другой. Полагаю, что сейчас, вот перед этими иллюстрациями к «Слонёнку», мы можем сказать, что смещение графического творческого сознания в новый культурный слой в главных своих чертах определилось. Мы имеем новый принцип в формах книжного украшения»².

И в самом деле, в рисунках к «Слонёнку» В. Лебедеву удалось найти новый художественный язык, новое эмоциональное содержание и новую, вполне последовательную систему творческих приемов, которую можно было противопоставить системе «Мира искусства».

Художественная выразительность рисунков к «Слонёнку» основывается на остром контрасте между обобщенной, иногда даже несколько схематизирующей формой изображения и внимательно проработанными конкретными деталями, идущими от непосредственного и точного изучения природы. Язык графики В. Лебедева подчеркнута сжат, он передает лишь основные связи изображаемых явлений. Ни пейзажа, ни орнамента — белый книжный лист становится той средой, в которой живут и действуют герои сказки. Характеризуя своих персонажей — бегемота, павиана, слоненка и т. д., — художник отбирает лишь наиболее типичные и выразительные особенности строения тела животного. Но лаконизм графического языка не мешает ему быть заразительно веселым и увлекательно интересным для юного зрителя.

В отличие от более ранних книжных работ рисунки к «Слонёнку» построены не на контурной линии, а на сочетании и противопоставлении серых и черных плоскостей, передающих форму и объем изображаемой природы. Здесь художник смог опереться на опыт своей работы в области политического плаката, обогатив, таким образом, книжную графику новой традицией, восходящей к знаменитым «Окнам

¹ В. Сушанская. В. В. Лебедев как художник детской книги. — В сб.: О литературе для детей, вып. 3. Л., 1958, стр. 144.

² Н. Пунин. Слонёнок. — «Жизнь искусства», 1922, № 15 (838) 11 апреля, стр. 5.

ВЧЕРА



с. маршак И *В. Лебедев*



СЕГОДНЯ

РАДУГА

1925

В. В. Лебедев. Обложка

РОСТА» и генетически связанной с памятниками русского народного творчества, с искусством вывески и лубка.

Творческие интересы В. Лебедева уже в тот период не были ограничены пределами черно-белой графики.

Вслед за «Слонёнком» в 1923—1924 годах он иллюстрировал и оформил четыре книжки сказок («Золотое яичко», «Медведь», «Три козла», «Заяц, петух и лиса»), вышедшие в издательстве «Мысль». Исполненные в технике цветной автолитографии, эти работы вносят в художественную систему В. Лебедева ряд существенно новых черт.

Цвет становится здесь важнейшим средством образного выражения. Но в противоположность раскрашенным картинкам «Мира искусства» цвет не накладывается на готовую графическую форму, а как бы вырастает из последней и сливается с ней в нерасторжимое единство. Художник разрабатывает приемы живописного рисунка, где форма пронизана светом, а композиция строится на тонкой, внимательно выверенной гармонии тональных отношений.

Те же принципы развиты в обширной серии работ 1925 года, включающей «Азбуку» (ГИЗ), книжку-альбом без текста «Охота» и четыре книжки со стихами С. Маршака: «Цирк», «Мороженое», «О глупом мышонке» и «Вчера и сегодня» (изд-во «Радуга»). Все они неоднократно переиздавались и принесли художнику мировую известность.

Каждая из этих работ заслуживала бы отдельной развернутой характеристики — так неожиданны и изобретательны творческие приемы, найденные В. Лебедевым для острого и предельно лаконичного выявления темы и содержания детской книги. Обобщенные, но в основе своей неизменно реальные, вырастающие из непосредственных впечатлений действительности и именно поэтому особенно выразительные образы книжной графики В. Лебедева воплощают живое чувство художника во всем разнообразии его оттенков — чувство то взволнованно-лиричное, то, напротив, сдержанное и нечуждое романтической иронии, то суровое и гневное, с негодованием осуждающее уродливые стороны жизни. В книгах В. Лебедева всегда ощущается дыхание современности. Наиболее характерной для этого цикла, в известном смысле даже программной, является книжка «Вчера и сегодня» — поэтический и вместе с тем сатирический рассказ о старом и новом быте.

Все разнородные и намеренно разнотильные мотивы, составляющие книжное оформление, все его изобразительно-декоративные элементы, от «жанровой» сатирической картинки до «производственного» чертежа, от тщательно воссозданной «рукописной» страницы с чернильными кляксами и бегло нарисованными на полях фигурками человечков до ярких по цвету и плакатно-упрощенных форм, от обложки до заключительной иллюстрации, связаны между собой объединяющим ритмом и слагаются в стройное целое. Архитектоническая ясность, которой так недоставало мастерам «Мира искусства», и взаимная обусловленность всех элементов оформления — от рисунка и цвета до тщательно подобранных художником типографских шрифтов — представляют собой характернейшую черту всей книжной графики В. Лебедева.

В работах 1925 года, а также в более поздних, уже госиздатовских книжках — «Багаж» (1926), «Как рубанок сделал рубанок» (1927), «Верхом» (1928) — художественная система В. Лебедева выступает уже во вполне зрелом, сложившемся виде; это позволяет полнее охарактеризовать ее особенности.

Много лет спустя Лебедев сам сформулировал основные принципы, которыми руководствовался, создавая оформление детской книги.

«Работа художника над книгой для детей или альбомом рисунков... крайне специфична.



В. В. Лебедев. Иллюстрация. «Охота». М.—Л., «Радуга», 1925

Постараться по-настоящему подойти к интересам ребенка, как-то сжиться с его желаниями, вспомнить себя в детстве — одна из главнейших задач художника.

... Сознательно и с неослабевающей энергией сохранить определенный ритм на протяжении всей книги, то ускоряя, то замедляя его плавными переходами, — вот тоже едва ли не основное условие.

Рисунок может быть очень обобщенным, плоскостным (хорошо сидящим в бумаге), но он никогда не должен быть схемой, увешанной деталями.

Желательно, чтобы рисунки в книжках для маленьких, если они иллюстрируют текст, показывали главных персонажей, объясняли их, позволяли множить их действия — 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.

Общий замысел и известный такт должны помочь художнику воздержаться от внесения в композицию рисунков, непосредственно сделанных с натуры (при всей удачности такие рисунки часто вносят много натуралистического сора).

... Декоративность решается не прихотливостью орнамента, а объединением всех форм в целый организм. Цвет, извлеченный из краски путем сопоставления количеств окрашенных плоскостей, обеспечивает живописную силу рисунка. Просто яркость, пестрота еще недостаточны. Дети — чуткие наблюдатели, но склонны на первых шагах удовлетворяться эффектным — не нужно ограничивать их возможностей.

Книжка должна вызывать радостное ощущение, направлять игровое начало на деятельность ребенка и желание побольше узнать¹.

В основу художественной системы, разработанной В. Лебедевым и его сотрудниками, была, таким образом, заложена мысль об особой специфике детской книжной графики — мысль, продиктованная, с одной стороны, знанием особенностей детского восприятия и понимания искусства, и, с другой стороны, стремлением активно воздействовать на сознание ребенка, формировать и воспитывать его эстетическое чувство.

Как уже указывалось, система была полемически направлена прежде всего против еще неизжитых тенденций антихудожественного, ремесленного книжного оформления, бытовавшего в практике некоторых издательств, а также против эстетизма, стилизаторства и декоративного украшения, пышно расцветшего в книжной графике эпигонов «Мира искусства». В противовес последним, художники круга В. Лебедева выдвигали в качестве главной задачи иллюстратора и оформителя не «украшение книги», а раскрытие ее идейного и образного содержания и вместе с тем ее продуцирование, четкое конструктивное решение. Работа художника неизменно начиналась с макета, в котором внимательно учитывалась взаимосвязь всех элементов оформления; художник руководил и типографским процессом. Книга не «украшалась», а строилась, как строится здание.

Разумеется, декоративные качества рисунка и иллюстрации вовсе не отрицались; им, однако, отводилась второстепенная роль, а на первый план выдвигались иные качества книжной графики, отныне поставленной на службу познавательным целям — в первую очередь ясность, предметная точность и конкретность изображения. Книга мыслилась как целостное художественное единство, все части которого связаны между собой общим ритмом².

¹ В. Лебедев. Для самых маленьких. Работа художника в книге для дошкольника. — Книга для детей. (Бюллетень Гос. издательства детской литературы Наркомпроса РСФСР), 10 марта 1946 г., стр. 3.

² Круг изложенных мыслей подробнее развит автором этих строк в монографии «Юрий Алексеевич Васнецов». М.—Л., «Искусство», 1961, стр. 20—23.

В. Лебедев был основоположником и, бесспорно, наиболее ярким выразителем этой системы, но в ее создании активно участвовали и другие художники, вместе с В. Лебедевым работавшие в ленинградской редакции детского отдела Госиздата. Первое место среди них занимает Н. Тырса.

В ту пору, когда начиналась активная деятельность ленинградской редакции, оформительский опыт этого художника еще значительно уступал опыту В. Лебедева. За Н. Тырсой числились только две книжки сказок, выпущенных издательством «Мысль» в 1923 и 1924 годах. Не удивительно поэтому, что первые госиздатовские работы Н. Тырсы отчетливо отражают влияние художественной системы, созданной В. Лебедевым. Оформляя и иллюстрируя, например, «Снежную книгу» Виталия Бианки (1926), Н. Тырса применил и по-своему развил те же творческие принципы, на которых строились лебедевские книжки. Объединяющий ритм пронизывает и связывает между собой всю серию изображений. Белая книжная страница, едва тронутая синим и коричневым литографским карандашом, становится той средой, в которой действуют персонажи. Строго и последовательно выдержана плоскостность композиции. В самом языке графики Тырсы есть та выразительная и лаконичная конкретность предметной формы, которой всегда добивался и Лебедев. Но эти руководящие принципы, общие для обоих художников, вовсе не делают работу Н. Тырсы подражательной или даже в какой-либо мере похожей на работу В. Лебедева. Напротив, своеобразие и самостоятельность образного мышления Н. Тырсы с неоспоримой очевидностью выступают уже в первых его госиздатовских книгах. Это свидетельствует не только об оригинальности дарования художника, но и о широте и гибкости самой системы, способной служить самым разнородным творческим индивидуальностям. Н. Тырса — большой живописец, мастер пейзажа и одновременно портретист, с тонким проникновением раскрывающий внутренний



Н. А. Тырса. Обложка

Н. А. Тырса. Обложка





Н. А. Тырса. Обложка. ГИЗ, 1930

Н. А. Тырса. Иллюстрация.
В. Бианки «Снежная книга». Л., ГИЗ, 1926



мир человеческой личности; именно отсюда, из опыта живописи, исходит своеобразная специфика его образов, реализованных в книжной графике.

В дальнейшем Н. Тырса развивал преимущественно те стороны системы, которых почти не коснулась работа В. Лебедева. Речь идет об иллюстрировании в собственном смысле этого слова, то есть о своеобразном переводе образов литературы на язык изобразительного искусства. В. Лебедев всегда занимался книжками для детей самого младшего возраста, где изображение имеет гораздо больше значения, чем текст, часто выполняющий лишь скромную роль подписей под картинками, тогда как Н. Тырса уже в 1920-х годах иллюстрировал книги для старших школьников — прозу Б. Житкова и Н. Тихонова, биографические и историко-революционные повести, рассказы о приключениях.

Разумеется, мысль о конструировании книги как целостного художественного единства оставалась для Н. Тырсы такой же первостепенно важной, как и для В. Лебедева, но общий руководящий принцип осуществлялся в иных формах. Чтобы понять, как решал свою задачу Н. Тырса, достаточно остановиться на примере одной из лучших его работ — оформлении сборника рассказов Н. Тихонова «Военные кони» (1927).

Изобразительное оформление этой книги состоит из вполне традиционных элементов — заставок, концовок и страничных иллюстраций. Но художник организует их по-новому, чередуя изображения в строго продуманном, то стремительном, то замедленном ритме, концентрируя рисунки в узловых местах текста и сознательно жертвуя внешней декоративностью ради иллюстративной ясности и предметной выразительности формы. Вместо нарядных орнаментированных букв, столь обычных в практике художников «Мира искусства», Н. Тырса вкомпоновывает свои рисунки в текст, создавая развороты, объединенные не только ритмической, но и сюжетной связью. Обобщенная, заостренно-харак-



В. М. Ермолова. Обложка



Н. Ф. Лапшин. Обложка

терная форма иллюстраций Н. Тырсы с глубокой проникновенностью передает интонацию прозы Тихонова, ее патетику, юмор и скрытый трагизм.

В сходных принципах работал Н. Лапшин, уже в 1920-х годах оформивший в Госиздате около 25 книг самого разнообразного содержания — от стихов Осипа Мандельштама и рассказов Бориса Житкова до научно-популярных сочинений по географии, истории техники, физике и астрономии.

Иллюстрирование и оформление «производственных» и научно-популярных книг вскоре стало специальностью Лапшина. Не опасаясь преувеличения, можно назвать его одним из основоположников и крупнейшим мастером нового жанра художественной графики. Благодаря этому мастеру новая творческая система была использована и развита применительно к таким типам изданий, в которых художники ранее не принимали никакого участия. Н. Лапшин принес в «производственную» книгу изощренный вкус и высокую требовательность подлинного художника. В руках Лапшина диаграммы, схемы и географические карты стали явлением искусства. Безошибочным чутьем он угадывал меру равновесия между познавательными и декоративными качествами рисунка, не жертвуя при этом ни предметной точностью изображения, ни его графическим изяществом.

Метод Н. Лапшина вполне отчетливо виден в оформлении «Писем из Африки» Беюл — сочинения по этнографии, обработанного для детей Н. Заболоцким (1928). Сам художник считал эту книжку одной из своих наиболее удачных работ. Она построена по тому же принципу, который уже встречался в работах В. Лебедева и Н. Тырсы: строго выдержано плоскостное решение композиции, все формы обобщены, белое поле книжного листа превращается в живую пространственную среду, передающую то простор широкой реки с плывущими по ней челноками, то деревенскую улицу с круглыми хижинами негров, то пустынную бруссу, заросшую высокой соломой. Композиционные ритмы восходят к ритмам африканских наскальных изображений. Своеобразие рисунков Лапшина — в их безупречной этнографической точности, которая, однако, ни в какой мере не вступает в противоречие с поэтическим чувством художника. На полях этой книжки почти на каждой странице проходят перед зрителем изображения африканских растений, насекомых, зверей, жилищ и утвари обитателей экваториальной Африки. Среди иллюстраций есть схемати-

ческая карта путешествия из Ленинграда к реке Конго и озеру Чад. Это вполне точная карта, внимательно передающая очертания берегов Европы и Африки, островов и морей, но благодаря безошибочно найденным пропорциям черного, белого и серого цвета, благодаря тонкому изяществу графики она воспринимается как подлинное произведение искусства.

Несколько обособленное место среди художников, работавших в ленинградской редакции Госиздата, принадлежит В. Ермолаевой. По складу своего дарования она была больше живописцем, чем рисовальщиком, и разрабатывала в иллюстрациях и обложках к детским книгам приемы живописного рисунка, построенного на контрастах интенсивных цветовых пятен. Подчеркнутая, несколько тяжеловесная декоративность характеризует композиции Ермолаевой, которые не всегда в достаточной мере сохраняют специфически книжный характер и напоминают подчас цветные репродукции станковой живописи. Но в них есть своеобразная выразительность, основанная на обостренных ощущениях цветового контраста и выверенной гармонии тональных отношений. Творчество В. Ермолаевой обогатило детскую книжную графику культурой цвета.

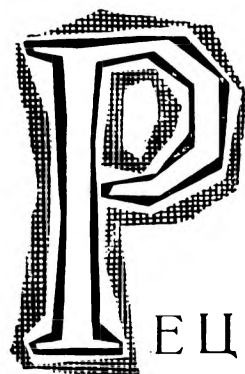
Среди работ Ермолаевой только одна носит отчетливо выраженный графический характер. Речь идет о большой серии рисунков к басням Крылова, над которыми художница работала в 1929—1930 годах. В некоторых рисунках этого цикла В. Ермолаева достигает такой силы творческого обобщения, такой меткости в передаче характеров, такой остроты выражения, которые сближают ее работу с лучшими образцами книжной графики В. Лебедева.

Художественная система, сложившаяся и разработанная в Госиздате, уже в 1920-х годах оказала решающее влияние на судьбы детской иллюстрированной книги.

Работы В. Лебедева и Н. Тырсы, Н. Лапшина и В. Ермолаевой встретили восторженное признание прежде всего маленьких читателей. Но и художественная критика, советская и зарубежная, дала этим работам высокую оценку. В статьях, опубликованных журналами «*Gebrauchsgraphik*» (1928, III), «*Studio*» (1929, 432), «*Arts et métiers graphiques*» (1930, № 15 и 1931, № 26), «*The Nation*» (1934, July), единодушно утверждалось, что советская иллюстрированная книга для детей достигла небывалого художественного уровня и не имеет себе равных в Западной Европе и Америке. Не менее напряженный интерес к достижениям ленинградских графиков возник и в советских издательских кругах и, конечно, в профессионально-творческой среде.

Не удивительно, что к ленинградской редакции детского отдела Госиздата потянулась талантливая художественная молодежь. У В. Лебедева быстро образовалась обширная группа учеников. Одним из первых примкнул к этой группе А. Пахомов, вслед за ним М. Цехановский, Л. Юдин, Т. Шишмарева и ряд других молодых графиков; на рубеже двадцатых - тридцатых годов в эту группу вошли Е. Чарушин, В. Курдов и Ю. Васнецов. Дальнейшее развитие детской иллюстрированной книги непосредственно связано с деятельностью названных художников.

Новое поколение принесло с собой новую творческую проблематику. Детская иллюстрированная книга 1930-х годов по многим принципиальным особенностям существенно отличается от тех образцов, которые были описаны выше. Но прежде чем создать свои собственные принципы образного мышления, мастера нового поколения приняли от своих непосредственных предшественников вполне сложившуюся и развитую систему, которая стала основой всего последующего развития детской иллюстрированной книги.



ЕЦЕНЗИИ

Р Е Ц Е Н З И И

Г. Стернин, Е. Немировский
ПРОБЛЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ
В СБОРНИКАХ «КНИГА»

А. Сидоров
КНИГИ ПО ИСТОРИИ ГРАФИКИ
НАРОДОВ СССР

Э. Кузнецов
О ПОРТРЕТЕ ХУДОЖНИКА

Е. Левитин
ТРИ АЛЬБОМА ПО ГРАФИКЕ

ПРОБЛЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ
В СБОРНИКАХ «КНИГА»

По инициативе издательства Книжной палаты и секции книги Дома ученых подготовлены и выпущены в свет первые четыре сборника «Книга».

Долго, очень долго специалисты-«книжники», деятели искусства книги, библиофилы и собиратели ждали подобного рода издания, и, прекрасно понимая это и словно желая в какой-то мере наверстать упущенное, редакторы сборника поначалу отказались от строгой регламентации материала, уступив напору накопившихся и ждавших своей публикации фактов, мыслей, идей.

В этом нетрудно убедиться, перелистывая вышедшие первые сборники. Но одновременно приходишь к столь же определенному выводу, что за вполне естественным и несколько стихийным напором материала постепенно все более отчетливо обозначается определенный редакционный замысел, вырисовывается профиль издания. Удачно выбранный научный жанр сборника («исследования и материалы») позволяет плодотворно сочетать частные публикации (о их важности для науки вряд ли нужно специально говорить) с обобщающими работами исторического и проблемно-теоретического характера, и эта возможность все более планомерно и продуманно используется редакцией.

Вопросы советской книжной графики с самого начала заняли здесь важное место, причем, что очень существенно, с первых же выпусков эти вопросы берутся «крупно», в широком историческом и предметном плане. Таковы, например,

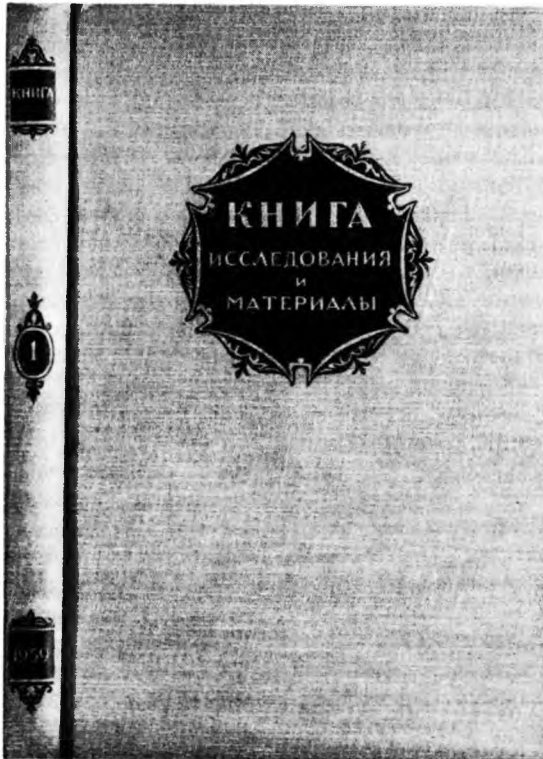
статьи В. Ляхова «Пути оформления советской книги за минувшие сорок лет» (сб. 1) и «Оформление внешних элементов советской книги» (сб. 2), работы Э. Кузнецова «Иллюстрация как часть книжной графики» (сб. 3) и «Суперобложка и ее место в оформлении книги» (сб. 4). Сразу же попутно отметим, что под оформлением (слово, столь часто повторяющееся в заглавиях статей сборника) авторы разумеют не внешнее убранство книги, а всю совокупность ее художественных элементов. Подчеркивая необходимость органического единства этих элементов, авторы тем самым справедливо выявляют существеннейшую проблему современного развития книжной графики.

В статье В. Ляхова «Оформление внешних элементов советской книги» совершенно верно подчеркивается, что «в комплексе задач, стоящих перед художниками книги, центральное место занимают вопросы политического и культурного воспитания как главной общественной функции оформления», и эта мысль не остается декларацией, а становится внутренним существом многих статей сборника. Об этом, в частности, свидетельствует постоянное стремление авторов к постановке широких идейно-художественных проблем, связанных с задачами советской книжной графики.

Квалифицированно писать о книге, о ее художественном оформлении — значит не только свободно ориентироваться в вопросах искусства, но и иметь совершенно отчетливое представление о сущности книгоиздательских и полиграфических проблем, с которыми сталкивается художник книги. Несомненное достоинство подавляющего большинства статей, помещенных в рецензируемом разделе сборников, состоит в их высоком профессионализме. Хотелось бы, чтобы заданный в этом смысле тон поддерживался последующими выпусками и чтобы наметившееся здесь авторское сотрудничество известных мастеров книги (мы имеем в виду чрезвычайно интересную статью А. Гончарова «Моя работа над книгой», сб. 1), ученых-полиграфистов, историков искусства и художественных критиков в дальнейшем продолжало расширяться и крепнуть.

Серьезный и обстоятельный характер разбираемых работ вызывает собеседника не на попутные, походя произносимые замечания, а на столь же основательный разговор, а порою — и спор.

Ограничимся одним вопросом, оживленно обсуждавшимся в последнее время в нашей печати. Речь идет о месте и значении иллюстрации в книге и



в этой связи о соотношении собственно оформительских и художественно-познавательных задач современной иллюстрационной практики.

Споры по этому поводу отнюдь не были бесплодны, и, несомненно, они сыграют свою положительную роль в дальнейшем развитии советской книжной графики. Однако в ходе полемики выявилось и другое — теоретическая неразработанность ряда важных проблем, приводившая порой к искусственной классификации нашего богатого творческого опыта, к неоправданным противопоставлениям некоторых фактов художественной практики.

Авторы рассматриваемых статей, разумеется, не могли пройти мимо этих вопросов; в прямой или косвенной форме они стремятся к их разрешению. Однако не все в этих попытках нам представляется одинаково убедительным.

Так, например, решительно и безоговорочно осуждает В. Ляхов бытовавший в недалеком прошлом «так называемый станковизм», выражавшийся «в желании художников создавать иллюстрации вне зависимости от книжного организма,

как самостоятельные листы, связанные с произведением лишь темой и сюжетом». Мы готовы полностью присоединиться к осуждению автором подобных работ, если взять за главное их второй признак (связь с литературным произведением лишь темой и сюжетом). То, что для В. Ляхова это, по-видимому, также является основным и определяющим недостатком, можно судить по тому, что несколькими строками выше он справедливо дает высокую оценку таким работам, как рисунки О. Верейского к «Василию Теркину» или иллюстрации Д. Дубинского к «Чуку и Геку», исполненным, как известно, «вне зависимости от книжного организма». Но коли это так, можно и нужно ли через запятую, как тесно связанные между собою вещи, как причину и следствие, как две стороны одного и того же явления, рассматривать столь разные по своему значению для иллюстрации признаки?

Вызываемое приведенными словами сомнение превращается уже в серьезное возражение, когда мы обращаемся к ряду положений статьи Э. Кузнецова «Иллюстрация как часть книжной графики». Здесь это «совокупное» рассмотрение разнородных и разноплановых качеств иллюстрации получает своего рода теоретическое обоснование.

Постоянное стремление автора «поверить алгеброй гармонию», дать четкую систематизацию материала, его любовь к разного рода дефинициям воспринимаются с большим интересом: ввести в искусствоведческую науку ряд окончательных формулировок — вещь всегда крайне соблазнительная и, в конечном счете, необходимая.

Но вот в качестве совершенно особой и обособленной категории книжной графики в статье появляется понятие станковой иллюстрации. Не будем спорить о самом этом термине, хотя нам он не кажется удачным. Проследим лучше за характеристикой тех основных признаков, которыми, с точки зрения Э. Кузнецова, обладает материал, определяемый этим названием.

Поначалу выдвигается лишь одно отличительное свойство подобного рода работ — это иллюстрации, созданные «без учета материальной структуры книги». Ну что же, это вполне объективное и без труда устанавливаемое качество рисунков, действительно дающее основание для определенной классификации книжной графики. (Правда, если быть точным, следовало бы отметить нередкие случаи органического включения в «материальную структуру книги» рисунков, созданных первоначально в качестве «станковых иллюстраций»).

Однако несколько далее автор дает уже более развернутое определение всей этой группы материала, включающее не только его внешнее отношение к книге, но и, что очень важно, сам иллюстрационный метод. Как выясняется из статьи, «станковая иллюстрация» — «это целиком произведение картинного, станкового качества, художник не ставит здесь иных задач, кроме прямого показа и осмысления жизненных явлений, независимо от того — явились ли этому толчком непосредственные наблюдения над реальной действительностью или литературные образы книги».

Допустим, что автор здесь всецело прав, что, например, в иллюстрациях Г. Доре к «Божественной комедии» Данте или же рисунках М. Врубеля к лермонтовскому «Демону» (на что уж классические образцы «станковой иллюстрации») «художник не ставит иных задач, кроме прямого показа и осмысления жизненных явлений». Но ведь тогда все подобного рода листы (созданные «без учета материальной структуры книги») имеют очень мало общего с книжной графикой. В них отсутствует необходимое качество последней — внутренняя связь с идейно-художественным своеобразием иллюстрируемого произведения, в них, если следовать авторскому определению, даже не ставится вопрос о соответствии пластического замысла рисунка образному строю литературного текста. Единственный вывод, который по-настоящему следовало бы тогда сделать из всего этого, — стараться как можно скорее исключить такие иллюстрации из книгоиздательской практики, ограничив их бытование музейными и выставочными экспозициями. Даже в рамках академически беспристрастного изложения вывод этот напрашивается сам собой.

Однако его в статье нет и, как мы полагаем, нет его по одной очень простой причине. Конкретный материал вошел в противоречие с его довольно искусственной классификацией, и автор, хорошо знающий книжную графику, должен был почувствовать это. История советской «станковой иллюстрации» знает множество примеров не только сюжетно-тематического соответствия рисунков иллюстрируемой книге, но и их внутреннего согласия с художественно-стилистическим своеобразием текста. Конечно, можно, к сожалению, найти и немало противоположных фактов. Но это уже совсем иной вопрос.

Здесь мы вновь должны вернуться к тому, с чего начали. До той поры, пока мы будем исходить

из того, что место иллюстрации в книге, способ ее воспроизведения и даже техника заранее определяют собой все остальные свойства рисунка и сам иллюстрационный метод, до тех пор, думается, мы вряд ли сможем найти действительные критерии качественной оценки книжной графики. Конечно, любая классификация этого необъятного материала может принести научную пользу, в том числе и классификация, имеющая в виду художественно-технические принципы иллюстрации. Однако для нас сейчас важнее всего стремиться найти такие принципы и критерии, которые основывались бы на самом существовании иллюстрационного искусства и позволяли бы безошибочно отделять высокохудожественные произведения книжной графики от всякого рода ремесленных поделок, в какой бы форме и технике они ни изготовлялись. В этом деле, быть может, особенно нужна большая и серьезная работа научной мысли, столь явственно проявившей себя в рецензируемых статьях сборника.

В начале заметки мы отметили, что сборник «Книга» постепенно обретает свое очень интересное лицо. Судя по содержанию, успешно преодолеваются организационные трудности, связанные с любым издательским начинанием. Читатели с нетерпением ожидают последующих выпусков, тем более что редакцией обещаны чрезвычайно важные и нужные работы. Пусть некоторые статьи сборника вызывают желание поспорить с их авторами. Это даже хорошо — ведь, в конце концов, споры тоже полезны для нашего общего дела — дальнейшего успешного развития советской книжной графики.

Г. Стернин



История оформления русской книги как наука еще очень молода. И как всякой молодой отрасли знания ей присуща неравномерность в разработке отдельных проблем — хорошее знание одних вопросов и зияющие лакуны в изучении других.

Сравнительно неплохо разработана у нас история книжной иллюстрации. Этим вопросом много занимались искусствоведы в рамках истории гравюры, истории литографии и так называемой «истории графических искусств». Фактологическая сторона вопроса представлена известными трудами Д. Ровинского, Н. Собко, В. Адарюкова. Труды обобщающего характера созданы А. Некрасовым, А. Сидоровым, А. Коростиним и другими.

Несравненно хуже разработана история переплета. Единственное имя, которое может быть названо в этой связи, — П. Симоны. Остальные работы либо компилятивны, либо эпизодичны.

Изучение истории русского шрифта только еще начато трудами А. Шницгала.

Орнаментика рукописной и старопечатной книги систематизирована В. Стасовым, А. Зерновой, Т. Уховой, миниатюра изучена А. Свириным. Вместе с тем более поздний период остается совершенно неизученным. Нет также трудов обобщающего характера, если не считать старых работ Ф. Буслаева и В. Щепкина и недавно опубликованной диссертации Я. Запаско, посвященной орнаментике украинской рукописной книги.

Первая и до сего времени единственная попытка связанного изложения всех аспектов истории оформления русской книги принадлежит А. Сидорову. Труд этот — заметное явление в нашей историографии. Однако и здесь чувствуется неравномерность в освещении отдельных вопросов.

Пробелы, о которых мы говорили выше, могут быть устранены путем разработки сравнительно узких проблем — на основании новых, ранее не публиковавшихся материалов. До последнего времени такие исследования в нашей литературе были сравнительно редки. Причину этому следует искать в отсутствии специального издания, посвященного тому комплексу вопросов, который обычно называют книговедением. Мы не принадлежим к числу поклонников этого термина. Однако надо признать, что он хорошо определяет совокупность различных по своей сущности, но общих по предмету исследования отраслей знания. Этот общий предмет исследования — книга. Именно так — «Книга» — и названы периодические сборники Всесоюзной книжной палаты.

На страницах первых четырех томов, выпущенных за три года, достаточно широко представлены и вопросы оформления книги. Мы здесь рассматриваем статьи, трактующие вопросы истории оформления русской книги, интерес к которым за последние годы значительно повысился и не только среди узкого круга специалистов-историков.

Советские художники книги все чаще стараются по мере сил и возможностей использовать в своей творческой работе богатое наследие прошлого. Здесь можно привести немало примеров. Упомянем лишь некоторые: банниковскую гарнитуру, при построении которой использованы рисунки шрифтов петровского времени, наборный орнамент

«РСФСР», в основу которого положены элементы старопечатной орнаментики, и шрифт Ф. Тагирова «Илья Муромец», идущий от изучения шрифтов «Остромирова Евангелия».

Шедевры книжного искусства прошлого не могут, конечно, рассматриваться в грубо утилитарном смысле — лишь как источник заимствования тем и сюжетов. Они сохраняют для нас свое непреходящее художественное значение.

Как же отражены вопросы истории оформления книги в рецензируемом издании?

Нам представляется целесообразным в экскурсе по страницам сборника «Книга» придерживаться хронологического принципа. Начать естественнее всего было бы с рукописной книги, которая на протяжении долгих веков нераздельно господствует, а в XVI—XVII веках преобладает в нашей книжности. Рукописная книга — замечательнейшее явление в отечественной национальной культуре. Но в вышедших четырех томах не нашлось места для разговора о миниатюрах и орнаментике рукописной книги. Хочется надеяться, что в последующих томах это упущение будет устранено.

Следующий этап в истории нашего книжного искусства — первопечатная и старопечатная книга. В этой области достижения рецензируемого издания несомненны. Прежде всего назовем обстоятельное исследование известного знатока старопечатной книги А. Зерновой о виленской типографии Мамониной (сб. 1). В статье подробно рассматривается орнаментика книг, вышедших из этой типографии, устанавливаются связи с московской, заблудовской и львовской типографиями Ивана Федорова и, что особенно интересно, с южнославянскими типографиями; проведена первичная регистрация шрифтов. К сожалению, из поля зрения автора выпали связи между изданиями Мамониной и современными им польскими и литовскими изданиями. Отметим хотя бы «Постиллу» Даукши, в которой, как явствует из исследования Л. Владимировой¹, использованы мотивы московской старопечатной орнаментики.

Московскому книгопечатанию XVII столетия посвящена большая статья Н. Киселева (сб. 2). Основное внимание автора направлено на исторический анализ книги того времени. Именно в этом

¹ Л. Владимиров. От «Апостола» Федорова к «Постилле» Даукши. — «Полиграфическое производство», 1954, № 2.

мы и видим ценность работы, ибо прежние исследования А. Покровского и П. Николаевского¹, содержащие богатый фактический материал, по своим выводам давно устарели. Для нашей темы представляют интерес и наблюдения Н. Киселева за изменениями титульных листов и фронтисписов в русской печатной книге. Рассмотрено также оформление наборных «букварей» конца XVII века.

Русская первопечатная книга в момент ее появления и становления несомненно испытала воздействие богатых книгопечатных традиций, бытовавших в славянских странах — Польше, Чехии, Черногории. В этих странах выпускались богослужебные книги кирилловского шрифта. Надо сказать, что история славянского книгопечатания за пределами нашей Родины — вопрос, почти совершенно не освещенный в нашей историографии. Именно поэтому мы приветствуем опубликование в сборнике «Книга» (2) статьи Н. Варбанца и В. Лукьяненко о славянских инкунабулах в библиотеке Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Много внимания авторы уделяют орнаментике рассматриваемых ими изданий. Необходимо отметить ошибочное утверждение авторов о том, что «Осмогласник» (гласы V—VIII) типографии в Цетинье до сего времени не обнаружен. Известны фрагменты этого издания, описанные, в частности, в книге Д. Медаквича², которая, к сожалению, не использована авторами рецензируемой статьи.

Последними исследованиями югославских ученых установлено, что глаголический «Миссал» 1483 года отпечатан не в Венеции, а в Хорватии дьяконом Колуничем Брозом³. Имя это воспроизведено слепым тиснением на одном из листов книги. Аналогичное тиснение имеется на листах экземпляра, описанного Варбанцом и Лукьяненко, однако они не упоминают об этом.

¹ А. А. Покровский. Печатный Московский двор в первой половине XVII в. «Древности. Труды Московского Археологического общества», 1914, т. XXIII, вып. 2; П. Николаевский. Московский печатный двор при патриархе Никоне. «Христианское чтение», 1890, № 1, 5; 1891, № 1, 4.

² Д. Медаквич. Графика српских штампаних књига XV—XVII века, Београд, 1958.

³ Z. Kulundžić. Put do knjige. Zagreb. 1959, стр. 400—403; Kosinjakolievka štamparstva Slaven-skog Juga. Zagreb, 1960.

Переходим к XVIII веку. До последнего времени этот период в истории оформления русской книги был наименее изучен. Ныне положение коренным образом изменилось благодаря серии трудов ленинградских исследователей. Три большие статьи, посвященные книге XVIII века и принадлежащие перу Т. Быковой, опубликованы в сборниках. Первая из них — «О некоторых чертах оформления книг времени Петра I» (сб. 1) — представляет для нас особый интерес. Вопросы оформления рассматриваются также в статьях «Первая русская газета» (сб. 3) и «Книгопечатание в России во 2-й четверти XVIII в.» (сб. 4). Не изученной пока еще остается вторая половина XVIII столетия. Надеемся, что Т. Быкова в ближайшее время восполнит этот пробел.

В небольшом сообщении В. Макарова (сб. 4) впервые публикуются архивные документы о походной гравировальной мастерской 1703—1704 годов. Надо сказать, что истоки глубокой гравюры в России согласно новейшим исследованиям восходят к XVI столетию. История глубокой гравюры и ее первых шагов — тема совсем не изученная, но весьма благодарная. Мы предлагаем эту тему вниманию редакционной коллегии сборников «Книга».

Ряд статей рецензируемого сборника посвящен книге XIX — начала XX века. Отметим исследование покойного Д. Чаушанского о начале журнального художественного репортажа на Западе и в России (сб. 2). Предметом изучения здесь служит гравированная иллюстрация. Дан сравнительно подробный обзор русской иллюстрированной периодики того времени. В нем уделено внимание технике воспроизведения иллюстраций. Правда, в этом отношении статья может быть сильно расширена.

Прошел мимо вопросов оформления Б. Яголим, написавший, вообще говоря, содержательную и полезную статью о русской музыкальной периодике до 1917 года (сб. 3). Не отмечено, например, что «Азиатский музыкальный журнал», издававшийся в 1816—1818 годах в Астрахани учителем Иваном Добровольским, был первой русской литографированной книгой. Между тем об этом писали у нас А. Коростин и Г. Виноградов¹.

¹ А. Ф. Коростин. Начало литографии в России. М., 1943; Г. А. Виноградов. Из истории литографии в России. — «Полиграфическое производство», 1949, № 4.

Проходит мимо вопросов оформления также О. Голубева — автор статьи о русских альманахах начала XX века (сб. 3).

Надо сказать, что история оформления русской книги в XIX—XX веках крайне слабо отражена на страницах сборников «Книга». Устранить этот пробел необходимо в ближайшее время.

Все перечисленные выше статьи посвящены сравнительно узким проблемам, ограниченным строгими хронологическими пределами. Между тем в рецензируемом издании хотелось бы видеть и исследования обобщающего характера. Пока мы можем назвать только одну такую работу — помещенное в первом томе обстоятельное исследование С. Клепикова по истории русского художественного переплета. Автор является пионером в этой области — этим, вероятно, объясняются некоторые технические неправильности, терминологические шероховатости («сложение листов — фальцовка»), определенная фрагментарность, заметная в его работе. Втиснуть многовековую историю русского переплета в рамки сравнительно небольшой статьи — дело нелегкое. Отсюда и ряд упущений: например, «гражданскому» переплету XIX—XX веков следовало уделить больше внимания, чем это сделано автором.

Надо сказать, что богатейшие материалы по истории русского переплета можно найти в приходо-расходных книгах Московского Печатного двора, хранящихся в Центральном Государственном архиве древних актов. К сожалению, С. Клепиков не использовал эти архивные источники.

Наибольший интерес в статье С. Клепикова представляют разделы, посвященные русским обиходным переплетам XV—XVIII веков. Даны типичные схемы планировки переплетных крышек. Приведены образцы басм и накаток.

Укажем некоторые ошибки, частично восходящие к П. Симони. «Вдовый поп» Никон Дмитриев был печатным мастером и к переплетным делам никакого отношения не имел¹. И уж, конечно, не был ни переплетчиком, ни печатником целовальник Родион Тихонов — лицо административное. Кроме переплетчика Ивана Власова на Московском Печатном дворе в 20—30-х годах XVII века служили переплетные мастера Дмитрий Клементьев (впо-

следствии работавший словолитцем), Евтихей Фрязинов и Иван Федоров Дурса. Отдельная переплетная мастерская появилась на Печатном дворе не в 1586, а в 1629 году, когда «по приказу думново дьяка Ефима Телепнева велено... поделать горница, где переплетает книги переплетчик»¹. До того времени переплетчик (один!) работал в общих «избах» с тередорщиками и батыйщиками, приравленными к печатным станам.

Заключая наш обзор статей по истории оформления книги, опубликованных в рецензируемом издании, хочется подчеркнуть слабость критико-библиографического отдела. В последние годы в нашей стране и за рубежом, особенно в социалистических странах, выпускается много исследований, посвященных интересующему нас вопросу. На наш взгляд, большинство из них должно находить отклик на страницах сборника «Книга». Формы при этом могут быть разные: критический обзор, рецензии, рефераты, аннотированная библиография.

Необходимо обратить внимание редколлегии на темы, до сего времени не отраженные в сборнике, и прежде всего на историю оформления русской книги в XIX—XX веках. Следует смелее и настойчивее подчеркивать те элементы в искусстве старой книги, которые с успехом могут быть использованы и сегодня. Целесообразно, наконец, помещать на страницах сборника наряду с отдельными публикациями исследования обобщающего характера, подводящие итоги многовековому развитию отечественной (и не только отечественной) книги.

Сборники «Книга» уже сейчас стали примечательным явлением в нашей пока еще не богатой специальной литературе. Хочется верить, что в дальнейшем их значение и авторитет еще более возрастут.

Е. Немировский

КНИГИ ПО ИСТОРИИ ГРАФИКИ НАРОДОВ СССР

Перед автором общего обзора графических искусств даже такой многонациональной страны, как наша, и перед исследователем творческого пути избранного художника возникает прежде всего

¹ Центральный Государственный архив древних актов (ЦГАДА), ф. 1182, кн. 2, л. 22; кн. 3, л. 192 и др.

¹ ЦГАДА, ф. 1182, кн. 10, л. 3.

обязанность отбора того материала, который используется в книге, определения связей между явлениями и, наконец, освещение, объяснение и оценка отобранных и поставленных в связь материалов. Все, что не доведено до последнего указанного этапа, относится к информации, к донаучной стадии процесса. «Информация», самая добросовестная, не есть еще знание. Останавливаться только на «знаточеской» информации, на «объективном» отчете о явлениях какой угодно области без обобщающего суждения о значении и смысле этих фактов и явлений, мало. В этом науки еще нет. Для обобщения никак не безразлично, на какой основе оно производится. «Отбор» при создании общего очерка истории искусств или истории книги имеет дело с большим количеством материалов и примеров, нежели при изучении творчества отдельного художника. Но и там необходим «отсев», отделение важного от неважного.

История графики, даваемая как краткий курс вузовских лекций, требует очень строгого, придирчивого выбора материала. Первый критерий оценки такого курса, как «История графических искусств народов СССР»¹ — это анализ того, в какой мере правилен или убедителен отбор материала, который предложен учащимся для запоминания. Потому что задача «курса» — быть одновременно и руководством к пониманию происходивших и происходящих процессов, и источником информации, справочником, сжатой энциклопедией. В первую же очередь — живой, активной оценкой того, что было, в интересах того, что есть и что будет. История графических, как и всех иных искусств народов СССР, — это руководство к действию современных советских мастеров данного вида искусств.

Именно поэтому проблема «выбора» в общеполитическом курсе истории искусств не может не быть одновременно и проблемой освещения и оценки. Автор курса по истории искусств не имеет права превращать свой рассказ в антологию достижений, наводить на отобранный материал «хрестоматийный глянец».

Само собой разумеется, что вместе с проблемой «отбора» возникает и проблема «членения» мате-

риала и весь комплекс вопросов его расположения в связи с процессами развития искусства во времени.

Думается, что книга Л. Варшавского, автора краткого, конспективно изложенного курса истории графических искусств народов СССР, полностью (с этих общих методологических позиций) заслуживает внимательного разбора, принципиального дружественного обсуждения. Автор данной рецензии, отдавший несколько десятилетий своей жизни преподаванию истории графических искусств, имеет право указать Л. Варшавскому и читателям его труда и то, что в опубликованном курсе отсутствует, и то, что следовало бы осветить иначе, подробнее или точнее.

Л. Варшавский берет в качестве основы членения своих материалов установленную общей историей периодизацию. В истории народов СССР — это древнерусское государство, период феодальной раздробленности, русское централизованное многонациональное государство; затем главы в труде Л. Варшавского следуют по столетиям. Книжная гравюра XVI и XVII веков, гравированный лубок выделены. Советская графика разделяется также по этапам истории советского государства. Графические искусства национальных республик характеризуются суммарно в особой главе. Против такого распределения историко-художественного материала возразить ничего нельзя.

Заметить можно, что автор почти нигде не ставит вопроса о связи своего материала с глубинными процессами борьбы народа за свое лучшее будущее. Автор неизбежно должен порой говорить о «пестротности стилей», и он правильно констатирует, что в искусстве первой половины XIX века «реалистические тенденции развивались в борьбе с официально-консервативными установками» (стр. 51). Но становятся ли здесь приведенные примеры из практики художника-иллюстратора Ивана Иванова явлениями «стилевой пестротности»? Иван Иванов, иллюстрируя Капниста и Озерова, по указанию автора — «классик», иллюстрируя Пушкина и Хемницера — «реалист», правда, заметим, весьма относительный. Но ведь, возможно, это не «пестротность», а эволюция. И, с другой стороны, разве «классически» иллюстрируя писателя, бывшего представителем классицизма, художник погрешает против эстетической правомерности? И разве можно без оговорок и объяснений (как это делает Л. Варшавский) отождествлять классицизм русского искусства начала XIX века с официально-консерва-

¹ Л. Р. Варшавский. История графических искусств народов СССР. Краткий курс лекций. Московский заочный полиграфический институт. М., 1960, стр. 1—321+3 нен., 500 экз.



тивными установками, как это неизбежно подумает неискушенный читатель?

Сжатость всегда является достоинством любого научного труда. В институтском курсе лекций она является требованием первой необходимости. Но, думается, она никогда не имеет права превращаться в поверхностность и в скороговорку. Л. Варшавский как автор «Истории графических искусств народов СССР» решает эти трудности, бесспорно, успешно. Издержки у него, конечно, имеются, и мы укажем на один пример такой сжатости, которая могла бы привести к явной исторической неправде.

Русский классицизм, как и романтизм начальной поры XIX века, был внутренне не един. Характеристика Федора Толстого — крупнейшего мастера русской графики первой трети XIX века — в книге явно недостаточна. Л. Варшавский не говорит об акварелях Ф. Толстого; упомянутый им выше фронтиспис Ив. Иванова к «Руслану и Людмиле» был нарисован по композиции Ф. Толстого. И снова — что такое «академический» классицизм — термин, которым пользуется автор по отношению к Ф. Толстому? Совпадает ли «академический» с «официально-консервативными установками»? Именно в таких местах любого курса лекций, читаемого и печатаемого, желательна ясность, а не «наклеивание ярлыков»! Ни Ф. Тол-

стой, ни Ив. Иванов, ни Г. Нарбут (о котором в конце книги Л. Варшавский сказал всего несколько слов) не были консервативными мастерами, а «академически» рисовали в самом лучшем и благородном смысле слова.

В разделе, посвященном древней русской графике, Л. Варшавский говорит о наличии в новгородских евангелиях XIV века «жанровых сценок, взятых из жизни». Надо было яснее подчеркнуть необычайное своеобразие этих решений. Не «в инициалах» рисовали новгородские мастера человеческие фигуры, а использовали фигуры, как части букв! В наиболее знаменитой букве «М» один стержень буквы — рыбак — переругивается с другим, фигура которого тоже стержень буквы. Между ними сеть, полная рыбы. Сама литера становится жанровой сценой; слова, достаточно вольные, которыми обмениваются рыбаки, части литеры, — приписаны отдельно. Разговаривающая сама с собой буква! Жанровый и даже не совсем «приличный» сюжет — как первая буква евангельского отрывка — абсолютно уникален в мировом искусстве книжной графики; но читатели именно этой специфики не уловят из текста рецензируемой книги (стр. 14 и 17), которая сообщает, что в новгородской рукописи «помещены жанровые сценки с надписями бытового содержания...».

Если спросить любого историка искусства о том, какая старорусская книга с миниатюрами могла бы быть вообще поставлена на первое место по качеству миниатюр, по значению их художника, все, думается, указали бы на «Евангелие Хитрово», миниатюры которого ближе всех к творениям гениального мастера Древней Руси Андрея Рублева. Л. Варшавский не упоминает о «Евангелии Хитрово». Почему? Потому ли, что эти миниатюры живописны? Но большинство миниатюр — синтез рисунка и цвета, и в недавней очень интересной книжке известного советского мастера гравюры А. Гончарова «Об искусстве графики»¹ миниатюра из «Евангелия Хитрово» заняла свое место.

У каждого специалиста есть свои излюбленные темы. Для Л. Варшавского — это лубок и карикатура, а затем уже книга и рисунок. О книгах старого времени Л. Варшавский говорит бегом, часто не давая перевода их заглавия или не объясняя его. Думается, что и студент и читатель труда

¹ А. Д. Гончаров. Об искусстве графики. М., «Молодая гвардия». 1960, стр. 50.

вправе спросить, что такое «Везерунк Цнот» 1618 года (стр. 26 — сборник проповедей Е. Плетенецкого). Старорусской графике вплоть до XVIII века Л. Варшавский посвящает тридцать страниц, XVIII веку — семь, а маленькой главе о лубке — одиннадцать. Пропорции как будто не очень противоречивы, и все же мы лично предпочли бы больше внимания к эпохе Петра, Ломоносова, Новикова, Баженова. Последний как мастер графики, к сожалению, совсем выпал из книги Л. Варшавского.

Деятнадцатый век изложен хорошо и живо. Цитатами Л. Варшавский не злоупотребляет; он умело пользуется отдельными высказываниями современников тех художников, о которых пишет; правильно порой полемизирует и с некоторыми историками искусств (например, на стр. 57 по поводу Тимма с В. А. Верещагиным). Вполне верные отдельные характеристики художников иногда, к сожалению, сопровождаются неточными сведениями об их работах; так случилось, например, с Т. Г. Шевченко (стр. 62). В других случаях художник объявляется как бы ответственным за оформление всего издания, в котором он принимал участие только частично (например, Е. Е. Лансере в «Истории охоты», стр. 78). Иные мастера характеризованы так кратко, что нет настоящей оценки качественного вклада художника в историю нашей культуры.

История советской графики в коротком изложении Л. Варшавского дана удачно, и это радует. Вместе с тем в ответственной главе о графических искусствах национальных республик начинает доминировать перечень имен, стремление «никого не позабыть», что приводит к отсутствию даже попытки дать индивидуальную характеристику того или иного мастера. Четыре страницы на всю историю графики на Украине от Шевченко до наших дней! Еще меньше места отведено Грузии, ибо здесь приходится начинать с IX века. Нельзя сомневаться в самых лучших намерениях Л. Варшавского, но вместе с тем надо признать, что когда о таких разных мастерах Латвийской ССР, как А. Юнкер и П. Упит, сказано только, что у них «бесспорны заслуги в технике» (стр. 123), то этого до жалости недостаточно.

И о военном и о послевоенном периоде советской графики в книге Л. Варшавского говорится, к сожалению, столь же бегло. В циклах иллюстраций К. Рудакова, Е. Кибрика, А. Самохвалова автор видит только «творческое сродство писателя и ил-

люстратора», тогда как здесь неизбежно было бы сказать и о различии методов, и о разнородности техник... Творчество сложного и трудного, но вместе с тем неоспоримо крупного художника В. А. Фаворского автор характеризует только применительно к двадцатым годам и как мастера традиции («он старался использовать художественное наследие классиков», «использует лучшие художественные традиции ксилографической техники», стр. 88), а не вдохновенного новатора, вдумчивого искателя, которому были суждены и победы и поражения. Несколько неожиданным является то, что последними в книге оказываются мастера «изоочерка» — художники газеты, из которых, после имен советских мастеров, мы находим Н. Самокиша (с чем можно примириться), Н. Каразина (он действительно был журналистом, но отнюдь не мастером репортажа) и П. Васильева, создавшего себе известность рисунками на темы биографии В. И. Ленина.

Имен молодежи — нет... Жаль!

Иллюстрации в издании, напечатанные автотипией, удовлетворительны, их подписи, как это часто бывает, иногда неточны, часто неполны.

В двух местах своей книги Л. Варшавский говорит о Г. Нарбуте, он отмечает, что Нарбут «создал свою манеру в рисунках». Это — «Силуэтный стиль... в изящной рамке «ампир»... Нарочито примитивное разрешение формы, принципы перспективного, почти топографического построения пейзажа». Затем указывает на «изящество графического шрифта и остроумие в построении иллюстраций и книжной полосы» (стр. 81). В другом месте Л. Варшавский о творчестве Г. Нарбута судит более строго. «Тенденции «Мира искусства» не позволили ему углубить идейную направленность книжного оформления. Все свое мастерство он направил на создание внешней красоты книги, используя для этого древний украинский орнамент и шрифт» (стр. 106). Может быть, и здесь дело в том, что Нарбут в то время, о каком говорится, книг не иллюстрировал и не оформлял, а занят был журнальной декорацией и станковой графикой.

История советской графики за годы после Великой Октябрьской социалистической революции знает сотни имен художников, достойных того, чтобы о них говорили в обобщающем труде. В дооктябрьской России их тоже многие сотни. Из всех проблем отбора самая трудная — остановиться на

имени художника, рассматриваемого монографически, делаемого героем книги.

Такой отбор диктуется жизнью. В иных случаях его требует масштаб имени. Интерес к графике Т. Шевченко будет постоянен, поскольку вечно живо имя великого Кобзаря. В других случаях очень интересен жизненный путь, биография художника, выходца из народа, например Л. Серякова, или факты связи художника с общественными движениями его эпохи — Ф. Толстой и декабристы. Бесспорно оправдан монографический метод изучения деятельности таких мастеров графики, как А. Агин и Е. Бернадский, связавшие свое творчество с именем Гоголя, бывшими первыми иллюстраторами «Мертвых душ».

В выборе темы монографии о мастере графики отражено творческое беспокойство наших дней. И тема о творческом пути Г. Нарбута оказывается оправданной с различнейших точек зрения. Укажем на них, подчеркнув, что глубоко уважаемый нами автор курса «Истории графических искусств народов СССР» безусловно недооценил значение Нарбута, как это делали и многие специалисты в более ранние годы (в том числе и автор этих строк), в недавнее время искусствоведы, навешивавшие на искусство Нарбута ярлык «эстетства» или же просто умалчивавшие о нем, когда речь шла о графике начала века.



Объясняется это тем, что Нарбут был связан с группой «Мира искусства», которую у нас одно время воспринимали как исключительно реакционную. На противоречия внутри группы, на наличие в ней наряду с космополитизмом — патриотизма, рядом с эстетизмом и стилизаторством — подлинного высокого реалистического мастерства в настоящее время указывают такие авторитетные издания, как двухтомник «Истории русского искусства», выпущенный Академией художеств СССР¹.

На особую историческую роль Нарбута-художника, умершего тридцати четырех лет от роду и явно не проявившего всех своих возможностей, прекрасно указал в предисловии к монографии П. Белецкого² академик М. Рылский. В этом небольшом и очень отчетливо написанном вступительном слове говорится, в сущности, о трех сторонах творчества Нарбута — об изумительном его мастерстве как художника, о том, что было это мастерство все отдано книге, о том, что Нарбут, родившийся и юность проведший на Украине, затем учился и сложился как художник в России, в Петербурге — городе Александра Блока, — в конце своей недолгой жизни вернулся на свою родину, на Украину. Здесь он сыграл двойную роль: был живым примером единения двух братских культур — русской и украинской — и заложил основы нового развития национального украинского искусства в области графики. Все это бесспорно и без каких-либо возражений заставляет признать фигуру Нарбута-художника замечательной, конечно, без всякой его «канонизации».

Русская книжная графика начала XX века — времени, совершенно недостаточно изученного нашей историко-художественной наукой, — шла от модернизма и от увлечения западным искусством конца минувшего столетия. Нарбут первым, быть может, в плане использования того, что могла бы дать России западная культура, перешел от модернизма к классике, от Бердслея — к Дюреру. И, добавив, от «Абрамцево-Талашкинской» декорации, от использования русской орнаментики, как ее открыл

¹ См. «История русского искусства», т. II. М., 1960. В этом томе имя Г. Нарбута, однако, отсутствует.

² П. О. Б е л е ц ь к и й. Георгій Іванович Нарбут. Нарис про життя і творчість. Київ, 1959, стр. 47 + 25 нн., 1600 экз.

и использовал в книге его учитель и предшественник И. Билибин, к вдумчивому, любовному, и, что главное, живому творческому контакту с народно-декоративным искусством Украины.

В дореволюционное время Нарбут откликался на такие юбилейные даты, как столетие войны 1812 года, и на такие события (правда с неверных позиций), как первая мировая война. В последние годы своей жизни он для молодой советской украинской культуры создавал государственные эмблемы. Эта живая реакция на большие общественные события, бесспорно, отделяла Нарбута от очень многих его современников, и с этих позиций его искусство до книги П. Белецкого не изучалось.

Книга П. Белецкого о Г. Нарбуге представляется очень хорошей. Молодой украинский искусствовед дает точную и интересную картину начала творческого пути художника. П. Белецкий умело и тактично рисует обстановку, окружавшую Нарбуга в Глухове, на Украине начала XX века. Обширно использованы автобиографические записки Г. Нарбуга, даны сведения о его первых работах, почти не известных исследователям. Вместе с тем, учитывая, что в анализе основного творческого периода художника — петербургского — П. Белецкий вновь тонко и умело характеризует его работы, мы имеем право на пожелание более подробного и углубленного рассказа о той обстановке, о той расстановке художественных и общественных групп, какие окружали художника в годы перед и во время первой мировой войны. Бесспорно, недостаточно материалов о поездке Нарбуга за рубеж в 1909 году. Не ясны характеристики и тех газет, журналов и издательств, в которых сотрудничал Г. Нарбут¹. Надо и здесь выразить сожаление, что монография о художнике сжата, что краткость изложения в данном случае обедняет ее.

Безусловной заслугой П. Белецкого надо считать свободу критики как работ его предшественников-специалистов, так и творчества самого Нарбуга — он не идеализирует и не восхваляет художника. Сравнительно в недавнее время в нашем искусствоведении отношение к геральдике Нарбуга и его сотоварищей по дореволюционному Петербургу было отрицательным, что давало повод для черес-

чур прямолинейного, в сущности вульгаризаторского, причисления мастера к реакционному и даже некоему «феодалному» лагерю. В «геральдике» Нарбуга была черта, на которую никак не надо закрывать глаза, — известная идеализация украинской старины «старшинной» и даже «шляхетской». П. Белецкий здесь недостаточно остро критикует Нарбуга. Наличие же у художника этих элементов делает в наших глазах тем более достойным его сознательный переход в революционные годы на сторону трудящегося народа Украины. Нарбут смело и последовательно сделал этот шаг. Быть может, он не во всем мог разобраться в сложнейшей обстановке 1918—1920 годов, но место свое он выбрал, и избранная им сторона была наша, советская.

Книга превосходно издана в оформлении К. Калугина и прекрасно напечатана в киевской типографии «Жовтень».

Из нашего рассмотрения в одной статье двух столь разных книг — выводов, чересчур далеко идущих, делать не надо. Думается, что наука об искусстве должна одновременно развиваться в обоих направлениях — в обобщениях и детальных анализах. Только при подкреплении общего частным и специальным, только при освещении частного общим можно добиться диалектического единства и подлинного успеха в основной цели — сближении науки с жизнью.

А. А. Сидоров

О П О Р Т Р Е Т Е Х У Д О Ж Н И К А

Монографический очерк о художнике — очень непростое дело, по крайней мере — хороший очерк. Найдутся ли слова, чтобы рассказать о том сложном и тонком, что зовется индивидуальностью художника? Какое чувство вызовет эта книга — огорчение за «истраченную» зря тему или хорошую зависть к человеку, который эти слова нашел?

С такими мыслями открываешь и книгу Э. Ганкиной об Алексее Федоровиче Пахомове¹.

¹ Э. З. Ганкина. Алексей Федорович Пахомов. М., «Советский художник», 1958.

¹ Очень интересные сведения о журнале «Лукоморье» сообщает в своих еще не опубликованных воспоминаниях сотрудник Нарбуга, художник-график И. Мозалевский.



Пахомов не был забыт искусствоведами. Эта монография — уже третья. И по объему и по времени написания она призвана подвести итоги долголетнему труду, выработке устойчивой художнической репутации. Многого менялось в творчестве Пахомова. Много, занимавшее, казалось бы, важное место в его жизни, отходило на задний план, сменялось другим.

Как писать об этом?

Книга датирована 1958 годом, и ощущение исторической перспективы — важное преимущество ее автора. Как бы ни была интересна живопись Пахомова и как бы продуктивно он в ней ни работал (еще в 1935 году он был по преимуществу живописцем), ей, живописи, отводятся скупые строки. быть может, даже слишком скупые. Как бы много книг ни проиллюстрировал художник в 1920-е годы, о них сказано на нескольких страницах, ибо это были лишь подступы к тому, что пришло к Пахомову позже, о чем Э. Ганкина пишет не скупясь.

Автор уверенно ведет нас от работы к работе, демонстрирует рост художника, прослеживает связь его творчества с важнейшими вехами в истории советского искусства. Это книга добротная, серьезная и написанная к тому же хорошим языком.

Правда, не все убеждает. На наш взгляд, многое в эволюции Пахомова выглядит упрощенным. Так ли уж дурна была его школа, не давшая ему «навыков реалистического мастерства» (стр. 6)? Сначала выучка в училище Штиглица, потом три года учебы у А. Савинова и, кроме того, изучение анатомии у Н. Шухаева — дает ли это основание для такого вывода? Вряд ли это можно назвать «формалистической художественной школой» (стр. 6). Недостатки были — но какие именно?

Обедненным выглядит и положение в иллюстрировании детской книги 1920-х годов. Пахомов (и не один он!) рос под прямым влиянием молодого, но яркого и инициативного коллектива детских писателей и художников, объединенных вокруг ленинградского отделения Госиздата. В книге этот коллектив даже не назван, а о В. Лебедеве и Н. Тырсе читатель узнает лишь то, что они были подвержены «сильным влияниям различных видов западного формалистического искусства» (стр. 9).

В связи с этим, естественно, вызывает сомнение и оценка раннего творчества художника. Разумеется, работы тех лет сильно отличаются от поздних, более зрелых, и очень непросто развивался художник. Но было ли это время сплошным блужданием по тропам условности и надуманности, с отдельными проблесками-удачами? Не было ли в опыте этих лет элементов яркой непосредственности, которой порой сильно не хватает суховатым рисункам зрелой поры? Наконец, какую роль сыграл здесь и отказ Пахомова от живописи? Этот важнейший факт в книге никак не оценен.

Порой автор слишком доверяет традиционным оценкам. Так, высокая оценка иллюстраций к Маяковскому сейчас уже неточна: они сыграли свою положительную роль, но острый гротескно-плакатный стих Маяковского ждет более точного воплощения.

Кое-где неудачен подбор иллюстраций. Многого теряет анализ трех вариантов иллюстраций к рассказу Л. Пантелеева «Часы» от того, что в книге воспроизведен лишь один рисунок — из последнего варианта. Вряд ли одна обложка, один подготовительный рисунок и два наброска характеризуют очень большую и многообразную работу художника в 1920-е годы. Редакционный ли это недостаток или крайнее проявление концепции автора?

Впрочем, право автора на свою точку зрения не может быть оспариваемо, а у Э. Ганкиной эта точка зрения есть, и проводит ее она с завидной последовательностью.

Смушает иное. Дело не столько в пороках, которые есть, сколько в достоинствах, которые могли быть. Что такое Пахомов — вряд ли мы представим себе ясно, закрыв книгу.

Это особенно бросается в глаза, возможно, потому, что Пахомов — художник столь же крупный, сколь и противоречивый. Не раз приходилось поражаться тому, как работы неудачные сменяются у него сильными, как в сильных сериях у него встречаются листы с недостатками, которые не объяснить ни неумением, ни неопытностью. Э. Ганкина не обходит неудачи. Но в чем их причина? Слова о том, что «художник не всегда идет от живой действительности, от живого, трогающего душу и воображение жизненного факта» — ответ, ничего не объясняющий, ибо плоды такого подхода могут быть самые различные.

Создается впечатление, что все «срывы» в творчестве Пахомова локальны и вызываются тем, что в одном случае художник чего-то не учел, в другом — не от того шел, в третьем — не то видел, в четвертом — не до конца преодолел. А думается, что природа этих срывов сложнее и индивидуальнее.

Есть Алексей Федорович Пахомов, уважаемый талантливый график, и есть «пахомовщина», которую все видят, но о которой редко говорят и еще реже пишут. «Пахомовщина» — это не сумма недостатков (которые можно найти у каждого), а некая живучая система, обнаруживающая какую-то последовательность. Если у одного персонажа деревянно вывернут сустав, а у другого застыла спина, если жестяные складки рукава скрывают манекен, если нарочитость позы изобличает скусающего натурщика, добросовестно перенесенного на бумагу, если слеп и тускл серый рисунок — все это «пахомовщина». Слово бы из-за спины чуткого, мягкого художника нет-нет да и выгляет его сухой и скучный двойник. Откуда он? Чем он жив?

Под рукой такого серьезного автора, как Э. Ганкина, и нашелся бы ответ, если бы она поставила целью глубже проникнуть в индивидуальность художника. Что он любит? Что ему удастся? Каковы его сильные и слабые стороны? Каковы особенности его эмоционального склада? В чем черты его стиля? Какова взаимосвязь его индивидуальной образности и его очень характерной манеры? Как он работает с натурой? И как он вообще работает? Чем он похож на других художников и чем — нет? Каково его отношение к книге как произведению печати? Вот часть тех вопросов, ко-

торые можно было бы задать себе, чтобы разобраться в том, продолжением каких достоинств стали недостатки художника.

Книге явно не хватает проникновения в противоречивое единство творческого облика; не хватает смелых сопоставлений, интересных догадок; не хватает черт, которые открыли бы нам неповторимость отношения художника к жизни.

Задача трудна, но ставить ее надо.

Э. Кузнецов

Т Р И А Л Ь Б О М А П О Г Р А Ф И К Е

Нельзя сказать, что советской ксилографии повезло в нашем искусствознании. Первое десятилетие ее развития прошло под неумолкавшие восторги художественной критики — утверждалось, что наша гравюра на дереве превосходит европейское искусство и законодательствует ему; однако так как это искусство было еще в состоянии становления и развития, книги о ксилографии не писались, монографии о крупнейших мастерах ее не издавались — все ограничивалось журнальными статьями, к тому же не слишком многочисленными. В конце тридцатых годов возобладали точка зрения, что гравюра на дереве — оплот формализма в советском искусстве, и прекратились статьи — даже разносные. В этих условиях, разумеется, и речь не заходила об изданиях, посвященных ксилографии.

Так получилось, что хотя когда-то в Ленинграде выходили специальные сборники «Гравюра на дереве», а в Москве — «Гравюра и книга», по-настоящему о советской гравюре на дереве и о подавляющем числе ксилографов книг не имеется.

В последнее время вышло два альбома, посвященные В. А. Фаворскому и А. Д. Гончарову¹.

Главное достоинство этих альбомов — в самом факте их издания. Потому что ни отбор гравюр, ни макеты альбомов, ни статьи к ним нельзя признать в полной мере удовлетворительными.

¹ В. А. Фаворский. Избранные произведения. Предисловие Т. Гурьевой. М., «Советский художник», 1959, 2000 экз.; Андрей Дмитриевич Гончаров. Вступительная статья А. А. Сидорова. М., «Искусство», 1960. (Мастера книжной графики). 4000 экз.

В. А. ФАВОРСКИЙ



В. Фаворский

Начнем с первого альбома — «В. А. Фаворский». Сразу же удивляет в нем отбор воспроизведенных работ: здесь нет ни буквиц к «Рассуждениям аббата Куаньяра» А. Франса, ни пушкинского «Домика в Коломне», ни «Тяжелых времен» Диккенса, ни иллюстраций к Н. Гоголю, ни гравюр к «Новогодней ночи» С. Спасского, ни «Трудов и дней Михайлы Ломоносова» Г. Шторма, ни «Новой жизни» Данте, ни гравюр к Крылову — и мы называем лишь важнейшие! Не отсекается ли слишком много граней от искусства Фаворского в таком подборе? Сложное, чрезвычайно широкое и многообразное его искусство показано в альбоме односторонне и приблизительно. И впечатление это усиливается включением в альбом работ менее важных и — честно говоря — менее удавшихся, как «Материн-

ство» или «Метро». Неужели «Новогодняя ночь» Спасского или станковые гравюры «Октябрь» и «Годы гражданской войны» меньше характеризуют Фаворского, как мастера советской темы, чем эти два листа! Мы уверены, что человек, не знающий как следует творчества Фаворского (а для него этот альбом и издан), получит о нем представление неполное, а в известной степени и искаженное.

Неудачен и макет альбома. Слишком большой формат заставил помещать на одном развороте сразу несколько (до пяти) гравюр. Расположение же гравюр на листе лишено логики, «художественный беспорядок» его безвкусен и чрезвычайно затрудняет восприятие самих вещей.

На шмуцтитуле каждого разворота помещена какая-либо маленькая гравюшка Фаворского (глав-

ным образом из трехтомника сочинений А. Пушкина и «Рассказов» Б. Пильняка). Неясно, отчего, хотя бы в списке иллюстраций, не указать было, откуда взяты эти виньетки.

Вступительная статья к альбому слишком коротка. Автор аккуратно останавливается лишь на воспроизведенных работах, но пишет о них, в силу размеров статьи, так бегло, в таких общих выражениях, что читатель сумеет извлечь из статьи только минимальное количество фактов. Понять и полюбить творчество художника статья не сможет.

И все эти недостатки альбома становятся особенно огорчительными и досадными при сравнении с другим, посвященным Фаворскому альбомом, изданным в том же году в Германской Демократической Республике¹.

Немецкая книжка во всем противоположна изданию «Советского художника». Несмотря на то, что общее количество воспроизведенных гравюр в Дрезденском издании меньше, все значительные работы Фаворского сюда вошли. Читатель книги получает весьма полное и верное впечатление и от всего его творчества и от пути его развития.

Книга издана маленьким форматом, и каждая гравюра (кроме нескольких виньеток) воспроизводится на отдельной странице, что чрезвычайно облегчает ее восприятие читателем.

Альбому предпослана большая статья М. В. Алпатова. Для характеристики статьи перечислим лишь основные проблемы творчества Фаворского, которые здесь рассмотрены: место художника в современном искусстве, главные черты его художественного мироощущения, генезис его творчества, постоянные и изменяющиеся со временем свойства его графического стиля, взаимоотношение его иллюстраций с самим литературным произведением, основные периоды его творчества, разбор его работ с точки зрения определения их графических свойств, роль Фаворского как художника книги, особенности его гравюрной техники и даже человеческие качества Фаворского. При чрезвычайной скудости статей об искусстве В. А. Фаворского остается лишь пожалеть, что работа М. В. Алпатова издана по-немецки и недоступна русскому читателю.

¹ «Wladimir Faworski. Illustrationen zu Werken der Weltliteratur». Einführung Michael Alpatow. Verlag der Kunst, Dresden, 1959.



Особо нужно отметить в немецкой книге качество воспроизведения гравюр. Несмотря на то, что издание «Советского художника» вышло малым тиражом и напечатано на мелованной бумаге и о качестве репродукций специально заботились (судя по тому, что в выходных данных указано имя мастера, их выполнившего), а в ГДР книга вышла в массовой серии тиражом гораздо большим и напечатана на бумаге обычной, — сравнение очевидно в пользу немцев; печатная форма нигде не забывается краской, все линии отчетливо разобраны, ни один штрих не огрублен, черный цвет глубок и насыщен. Большинство репродукций дрезденского альбома производит полное впечатление оригинальных оттисков с доски, чем, увы, наш альбом похвастать не может. Более того, по тонкости печати он превосходит и другой изданный в Москве альбом, печатавшийся уже непосредственно с досок.

Речь идет об издании, посвященном творчеству А. Д. Гончарова. Многими своими качествами — к сожалению, отрицательными — этот альбом схож с московским альбомом Фаворского.

Смысл всякого альбома, его ценность определяются верным, полным и объективным отбором работ, в нем помещаемых, и с этой точки зрения трудно высоко оценить настоящее издание. Если в альбоме Фаворского отчетливо заметна тенденция к упрощению творчества художника, то здесь вообще никакой принципиальной линии в подборе нет, состав его производит впечатление случайного. Удивляет отсутствие гравюр к «Новеллам» П. Мериме — одного из самых высших достижений Гончарова; нет отчего-то и упоминающихся в статье иллюстраций к «Давиду Сасунскому» и — что особенно жаль — гравюр к Гомеру, принадлежащих к числу лучших советских цветныхксилографий. На наш взгляд, надо было включить в альбом и такие интересные из ранних работ Гончарова, как гравюра к «Двенадцати» А. Блока, и иллюстрации к есенинскому «Пугачеву». А вот фронтиспис к «Белой березе» М. Бубеннова или портрет А. Ост-

ровского помещать в альбом не было необходимости: эти работы никак не относятся к числу лучших у Гончарова и мало для него характерны.

Многие из выбранных гравюр своим размером не оправдывают большого формата альбома: например, гравюра к «Фаусту» выглядит смешной на большой странице, — она меньше спичечного коробка. Почему в подобных случаях не поместить было на той же странице еще одну гравюру, хотя бы к тому же «Фаусту»?

Очень небрежно составлен перечень. Перепутаны названия «Бури» Шекспира и «Перигрина Пикля» Смоллета, заставка к «Фаусту» Гёте названа иллюстрацией, искажено название повести Мериме «Хроника времен Карла IX», отчего-то никак не определен портрет А. Островского — остается думать, что это станковая гравюра, но почему бы так и не написать.

Вступительная статья более подробна, чем в предыдущем альбоме, — автор всегда, правда мельком, определяет художественные свойства гравюр, но общее впечатление неувлекательности не оставляет вас, когда вы читаете статью.

По сравнению с другими нашими изданиями, воспроизводящимиксилографии, печать в этом альбоме заслуживает всяческого предпочтения, хотя бы тем, что здесь нет унылого серого тона, чем страдают все без исключения наши альбомы, но зато воспроизведения работ Гончарова получились излишне тяжелыми, глухими.

Как мы видим, в обоих московских альбомах много недостатков, но то, что они изданы, — факт отрадный, а гриф серии на титульном листе альбома, посвященного Гончарову — «Мастера книжной графики», — внушает надежду, что выйдут и другие альбомы — с работами других советскихксилографов. И пусть маленький альбом, изданный в Дрездене, послужит для них образцом — и культуры издания, и серьезности статьи, и объективности отбора вещей, и качества печати.

Е. Левитин

Г. Е. ЛЕБЕДЕВ
1903—1958



Второго августа 1958 года скончался известный советский искусствовед Георгий Ефимович Лебедев.

Г. Е. Лебедев родился в 1903 году в городе Мстиславе Смоленской губернии, в семье учителя. Образование он получил сначала в Белорусском государственном университете, специализируясь по естественным наукам, а затем в Ленинградском институте истории искусств.

После кратковременной работы в секторе наглядной агитации и пропаганды массового отдела Ленсовета Георгий Ефимович поступает в Государственный Русский музей. С этой сокровищницей художественных ценностей его жизнь и труд были связаны тринадцать лет. Старший научный

сотрудник, заведующий отделом живописи, заместитель директора по научной части — таковы вехи его пути.

Прекрасный специалист музейного дела, Г. Е. Лебедев проявил свои знания, талант и опыт в непосредственной музейной работе, организовывая многочисленные выставки и совершенствуя постоянную экспозицию Русского музея. В годы Великой Отечественной войны он принимал деятельное участие в эвакуации произведений искусства и в защите от разрушения тех, которые вывезти не было возможности.

Первые печатные труды Г. Е. Лебедева также были связаны с музейной работой, отчасти даже были прямым ее продолжением. Это путеводители по музею, каталоги выставок, популярные очерки о мастерах русской и советской живописи (Антропов, Кипренский, Суриков). Г. Е. Лебедев был тонким знатоком, влюбленным в изобразительное искусство, умеющим видеть живописное произведение во всей совокупности образных и технических элементов, его составляющих, во взаимодействии исторических факторов, вызывающих его к жизни, в органической связи с другими художественными памятниками того времени.

Особое внимание Г. Е. Лебедев уделял русской живописи XVIII века. Лучшее свидетельство тому — книги «Русские художники XVIII века» (1937) и «Русская живопись первой половины XVIII века» (1938), сочетающие увлекательность изложения с четкой трактовкой фактов, с яркой передачей аромата, своеобразия эпохи.

Эти качества делали Г. Е. Лебедева обаятельным лектором, увлекающим слушателей своей эрудицией и темпераментом. Он пользовался симпатией и уважением своих студентов.

В 1946 году Г. Е. Лебедев оставил Русский музей, чтобы полностью отдаться преподавательской работе в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой, где он в течение ряда лет, до самой смерти, руководил кафедрой истории искусств, и в Ленинградском университете, где постоянно читал лекции и спецкурсы и вел спецсеминары по русскому искусству XVIII—XIX веков.

В это же время его заинтересовал круг вопросов, связанных с книжной иллюстрацией. Студенты — слушатели его спецкурса «Русская книжная графика» — были первыми, с кем он делился своими раздумьями. Владение большим материалом, своеобразное осмысление его, яркие наблюдения — все



это он вкладывал в свои беседы. Он любил книгу так же сильно, как живопись, и умел многое в ней увидеть.

Вокруг Г. Е. Лебедева, в его спецсеминаре по русской и советской книжной иллюстрации, собиралась молодежь, интересующаяся этим искусством. Темы, разрабатываемые его учениками, не замыкались в узком круге «ученических» проблем и имен. Воздавая каждому по способностям, веря, что в трудностях закаляется ученый, он шел навстречу желающим испробовать силы в осмыслении сложных отношений между изобразительным искусством и литературой.

Нет сомнения, что именно в процессе педагогической работы и сформировались взгляды Г. Е. Лебедева на книжную иллюстрацию, которые он так скупко успел осветить в печатных работах.

Первым трудом, отразившим его работу в этой области, была книга «Русская книжная иллюстрация XIX века» (1952). Близкая тематически к известному труду К. Кузьминского, книга эта отражает тем не менее более высокий этап развития советского искусствознания, вносит существенные уточнения и оценку многих явлений. Несмотря на вынужденную краткость и популярность изложения, не свободная от отдельных недочетов, неточностей, она сыграла и будет играть серьезную роль в истории русской книги и графики.

Изучение русской иллюстрации, естественно, привело Г. Е. Лебедева к стремлению сформулировать закономерности этого искусства. Статья «О некоторых особенностях книжной иллюстрации» («Ученые записки ЛГУ», № 193. Серия исторических наук, вып. 22, 1955) была такой попыткой. Значение ее в разработке теории иллюстрации велико. Направленность этой статьи, построенной, в основном, на материале XIX века, совершенно несомненно была определена достижениями советского иллюстрационного искусства, потребностью в теоретической форме закрепить эти достижения, противопоставив их односторонне-эстетским или попросту эклектичным взглядам, бытовавшим долгое время. Пафос статьи — в утверждении принципов реалистической иллюстрации, воспринимавшей жизнь через литературное произведение.

Иллюстратор не мыслит интерпретируемые им характеры и ситуации как существующие вне специфического литературного произведения. Характер мироощущения автора, его творческого метода, даже его интонация служат путеводной нитью художника. Но не подчинение писателю, не растворение в нем, а активное осмысление и подчас переосмысление его позиций — вторая сторона иллюстрационного процесса.

Таковы основные выводы из рассмотрения проблемы отношений иллюстрации и текста, затронутой в этой статье.

Статья «Из истории книжной иллюстрации со-роковых годов XIX века» («Ученые записки ЛГУ», № 252. Серия исторических наук, вып. 29, 1958) — небольшая страничка в будущий фундаментальный труд по истории русской книжной графики который предстоит поднять советским искусствоведам. Но как ярко выразилась в ней личность ученого! От широкой картины исторического процесса до изящного стилистического анализа и превосходного использования разнообразнейших материалов — все было призвано для того, чтобы передать сложное переплетение и взаимодействие литературы, журналистики, изобразительного искусства в одном из эпизодов напряженной идейной борьбы середины прошлого века.

Эта последняя статья была опубликована уже после смерти Г. Е. Лебедева. Сделать в этой области он успел немного, значительно меньше того, чем мог бы вдумчивый исследователь, не оборвав его жизнь так внезапно.

Э. Кузнецов

К. П. РОТОВ
1902—1959



Невозможно себе представить, чем была бы советская карикатура без Ротова, настолько весом его вклад, настолько широка многолетняя популярность, настолько велико влияние «ротовского стиля» на целые поколения советских рисовальщиков и журналистов — юмористов и сатириков.

Но была еще и другая область творческой деятельности этого художника, в которой Ротовым сделано нечто существенное.

Детские книги, иллюстрированные Ротовым, трудно перечислить — их немного. Но почти все они вошли прочно в круг книг, любимых детьми. Стоило только Ротову нарисовать иллюстрации к детской книжке, как она затем непременно переиздавалась, будь то стихи К. Чуковского или С. Михалкова, С. Маршака или А. Барто, или «Приключения капитана Врунгеля» А. Некрасова.

Что так привлекает детей в ротовских рисунках? Книжки Ротова — веселые, занимательные, яркие, очень понятные и простые. Изысканных красот, не очень нужных детям сложных тонкостей — в них нет. Но в них есть нечто такое, что заставляет вновь и вновь их рассматривать и находить в рисунках что-то новое.

Что же заставляет ребенка (да и взрослого — тоже) брать в руки книжку, иллюстрированную Ротовым?

Самое главное качество рисунков Ротова, мне кажется, состоит в том, что можно назвать правдой вымысла.

Еще в тридцатых годах Ротов впервые иллюстрировал известную книжку Агнии Барто «Дом переехал». В этой книжке есть герой — мальчик Сема. Сема приезжает домой из Артека — а дома, где он живет, на месте нет. Сема очень растерян:

«Возвратился я из Крыма.
Мне домой необходимо!
Где высокий серый дом?
У меня там мама в нем!»

Мы видим, как испуган Сема объяснением милиционера: дом переехал...

Но растерянность длится недолго. Уже на следующей странице Сема не хочет домой, не хочет, чтобы все было по-старому. Он в безудержном полете фантазии — чудесном, удивительном. И переход от испуга перед необычным и непостижимым к этому веселому полету происходит непринужденно; и так просто, так хорошо у него получается. Это вторжение необыкновенного, невозможного в будничное и знакомое. И Ротов находит здесь многое, что сказать, чтобы дополнить стихотворный текст по-своему.

Вначале, когда четырехэтажный дом прикатил в деревню, всеобщему удивлению не было границ. Кричали, махая руками, мальчишки-пастушонки, улепетывали коровы, собаки и поросята, столбенили старушки, пугалась дама в шляпе, попавши при выходе из московского магазина напрямиком на мостик через деревенскую речку. Но потом, на следующих страницах, все быстро приспособилось. И все прикидываются, что так и надо, хотя мы — художник, зритель и придумавшая эту затею Агния Барто — все знаем, что все притворяются. И все в книжке исполнено этой шалости, этой игры, на всем отсвет этой веселой хитрости — дом-то, дом-то прикинулся последним вагоном и едет

себе по рельсам вместе с поездом! Дом-то, дом-то приехал в лес, дом-то на пароходе плывет, на самолете летит! Но будем делать вид, что так оно и нужно. Что же тут такого — если это весело, если такая игра. И старательно прикидываются, что ничего такого не случилось, чистенькие изящные девочки, прогуливающиеся в веночках и с букетиками цветов, идут на рыбалку и ловят бабочек ребята или пилят дрова в лесу с таким прилежанием во всех движениях, словно родились отличниками, — пилят и ничего не замечают. Правда, если приглядеться, то видно, что все они, наверное, едва удерживаются от того, чтобы не расхохотаться. Но этого с ними не случается.

На этом своеобразном приеме Ротову удалось сделать всю книжку и нигде не сфальшивить, нигде не переиграть. Познакомившись с творчеством Ротова — детского иллюстратора, — быстро перестаешь этому удивляться. Ведь разыграть такую веселую путаницу, чтобы все сдвинулось, все вывернулось наизнанку, зажило в мире небывальщины и вместе с тем предстало современной нашей жизнью, — самое любимое его занятие.

Характерно, что в тех немногих иллюстрированных Ротовым книжках, где жизнь должна была предстать перед читателем в своем натуральном виде — когда ему нужно было нарисовать только настоящего мальчика, маму, учителя, папу (С. Михалков. «Миша Корольков». 1938), там Ротов всегда смирился и делал рисунки, хоть и «правильные», но скучноватые, тускловатые и не идущие ни в какое сравнение с теми, где все взбаламучено веселой игрой. Круг тем Ротова определен, как и определен возраст «потребителя». Почти всегда рисунки адресованы ребятам младшего возраста. Почти всегда это сказка. Но эта сказка без нарядных экзотических переодеваний и таких отлучек в далекие времена и дальние страны, когда связь с сегодняшней реальностью почти утрачивается. Ротовская сказка — это сказка о современности. Ротов (недаром он превосходный карикатурист прежде всего!) очень привязан к реальности, всегда очень занят ею. Но острота наблюдательности художника, веселье ума и реалистическое видение современности проявляются там, где в обыденную жизнь врзается веселая путаница. Вот тогда человеческое, современное, согретое ротовским весельем и добрым юмором, начинает проступать остро и убедительно в своей неоспоримой жизненности.

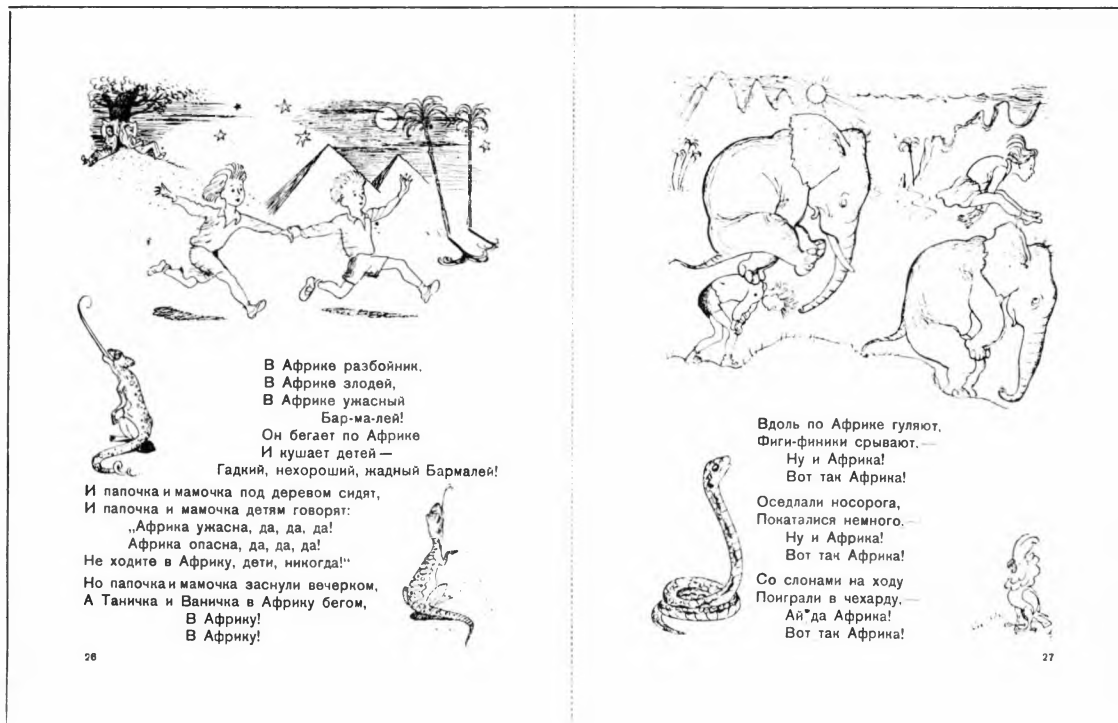
Свою дополнительную веселую путаницу вносит в мир реальности и нарисованный Ротовым Хотта-



К. П. Ротов.

быч и барон Врунгель. И в особенности знаменитый дядя Степа, любимец наших ребят. Здесь сказочно-удивительный сюжет дает возможность художнику показать и город, и демонстрацию на Красной площади, и поликлинику, и зал кино-театра, и стадион. Если в книжке Барто все делают вид, что ничего не случилось, то тут, напротив, множество людей показывают свое крайнее удивление. А мы — Михалков, Ротов и читатель — удивляем весь мир этим необыкновенным дядей Степой. Удивляем детей, удивляем врачей, удивляем людей на улицах, и в кино, и дома. Все удивляются, а маленький зритель покатывается со смеху, глядя на такое людское удивление. А людей в книжке десятки, и каждый раскрывается в своем изумлении по-особому: с гордостью за знатный рост пациента удивляется старичок врач, молитвенно складывает руки старуха на улице, несмело присоанивается, но меркнет при встрече с несравненным дядей Степой ничтожного размера милиционер-коллега; и радуются всех возрастов и нравов мальчишки, мальчишки, мальчишки...

И каждый из людей не так себе человек, но тип, характер, точно увиденный в жизни, увиден-



В Африке разбойник,
В Африке злодей,
В Африке ужасный
Бар-ма-лей!
Он бегаёт по Африке
И кушает детей —
Гадкий, нехороший, жадный Бармалей!

И папочка и мамочка под деревом сидят,
И папочка и мамочка детям говорят:
„Африка ужасна, да, да, да!
Африка опасна, да, да, да!
Не ходите в Африку, дети, никогда!“
Но папочка и мамочка заснули вечером,
А Таничка и Ваничка в Африку бегом,
В Африку!
В Африку!

26

Вдоль по Африке гуляют,
Фиги-финики срывают. —
Ну и Африка!
Вот так Африна!

Оседлали носорога,
Понатался немного. —
Ну и Африна!
Вот так Африна!

Со слонами на ходу
Поиграли в чехарду. —
Ай! да Африна!
Вот так Африна!

27

Переплет и разворотная иллюстрация. К. Чуковский «Сказки». М., Детгиз, 1935

ный с маленькой усмешечкой, но, впрочем, добродушно и весело.

Здесь напластовано очень много наблюдений. Попутно тут можно узнать целые маленькие истории о разных людях, чего и в помине, разумеется, нет в михалковском тексте. Поэтому и рассматривать эти рисунки можно долго и многократно.

Непрерывное желание «приземлить» сказку на почву весьма конкретной современности определяет решение его композиций всегда, и оно-то и придает рисункам ротовское, своеобразное. В этом отношении любопытно, как Ротов иллюстрировал «Трех поросят» (1957) — английскую сказку, пересказанную Михалковым для советских ребят. Уверенно и просто Ротов поселяет трех поросят в русский лес, заставляет строить дом из березы, по русскому обычаю укладывает веселую горку подушек на кровать из березовых же палок; он ставит на неуклюжий мосдревовский стол телевизор к домовитому Наф-Нафу и вешает на стенку календарь, и стелит характерную дорожку, и вешает занавески совсем как в нехитром интерьере каких-нибудь зимних дачников под Москвой — в Малаховке или Кратове.

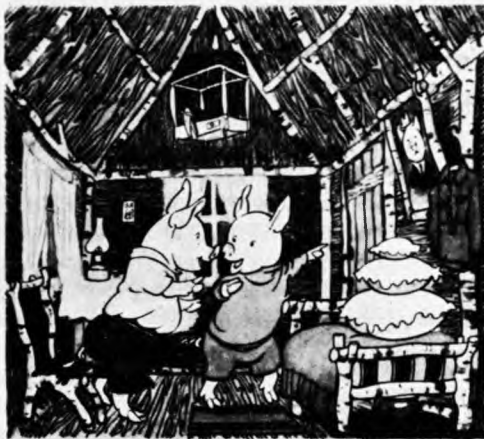
Но, разумеется, что все эти характерные детали окружения не «работали» бы так активно и забавно, если бы комнатки эти не были бы населены, не кипела бы в них эта наивная жизнь трех поросят. Очень милы эти поросятки с младенчески нежными головками и простенькой детской жестикомацией; и вместе с тем просвечивает здесь снова конкретный человеческий характер: хозяйственный Наф-Наф (красная рубашка в белый горошек, солидное чувство достоинства) и легкомысленные весельчаки — его братья.

Ротовские «Три поросенка» в своей основе очень похожи на традиционную сказку. Художник ни в чем не позволил себе отойти от сюжета в сторону, нарушить ее главный смысл. И вместе с тем русский вариант английской сказки, известной теперь всему миру по фильму Диснея, оказался своеобразным. И главное обаяние рисунков состоит в жизненной конкретности их юмора, отличного от несколько мультипликационно-отвлеченного комизма знаменитого фильма.

Понимал ли Ротов психологию ребенка? Да, конечно, понимал превосходно. Но понимал, не нагибаясь к нему с высоты дядистеппиноста



К. П. Ротов. Обложка



— Ты едешь? — спросил Ниф-Ниф у Нуф-Нуфа. — Он сказал, что не будет нас есть! Мы — худосочные!

— Это очень хорошо! — сказал Нуф-Нуф и сразу переел дроздята.

Братьям стало весело, и они запели как ни в чём не бывало:

Ням не страшен серый волк,
Серый волк, серый волк!
Где ты ходишь, гауный волк,
Старый волк, страшный волк?

19

взрослого, чтобы повеселить и развлечь маленького. Наверное, в нем самом жил такой веселый мальчишка, которому скучно было, если все было только совсем правильно, совсем по-взрослому. Ведь недаром он был карикатуристом до мозга костей!

Как истый карикатурист, он всегда видел и мыслил образами-перевертышами, с каким-то детским озорством выворачивая предмет наизнанку, чтобы лучше его рассмотреть и понять. Определить свое отношение к вещи — значило для него претворить ее графическую веселую меткую шутку. И Ротову, который мог делать политические карикатуры и поражать при этом веселой простотой сатирического решения, нетрудно было находить общий язык с детьми.

Не весь запас его веселой фантазии реализовался в журнальных карикатурах для взрослых. Рисую для ребят, он рисовал и для себя, утоляя свою творческую потребность художника-юмориста и выдумщика, которому очень хочется порезвиться, повеселиться по-детски, найти выход своему веселью в добром мире детской сказки со счастливым концом. При этом он верит во всю эту веселую небывальщину как художник. Поэтому и дети во всем ему верят и с радостной готовностью идут за ним повсюду, куда бы он их ни повел.

Что касается сатирических элементов, которые пропитывают часто характеристики и детали, особенно привлекающие взрослых, то и они ведь по своему очень нравятся детям, которые в свои шесть лет часто видят взрослую жизнь острее и метче, чем это нам порой кажется.

Все это лучшее, ротовское, более всего сказалось в иллюстрациях к «Сказкам» Чуковского (1935) — лучшей из книжек, сделанных Ротовым для детей.

В этих рисунках есть удивительный заряд юной энергии — все здесь ходит ходуном, все кипит каким-то мальчишеским задором. И эта веселая действительность, когда все в движении и все в игре — очень близка детям.

Очаровательная путаница Чуковского, когда:

«... Все вертится
и кружится,
и несется кувырком...»

«Мойдодыр», «Телефон», «Лимпопо», страшный Бармалей и добрый доктор Айболит... Как сродни детские стихи Чуковского юмору Ротова, как хо-

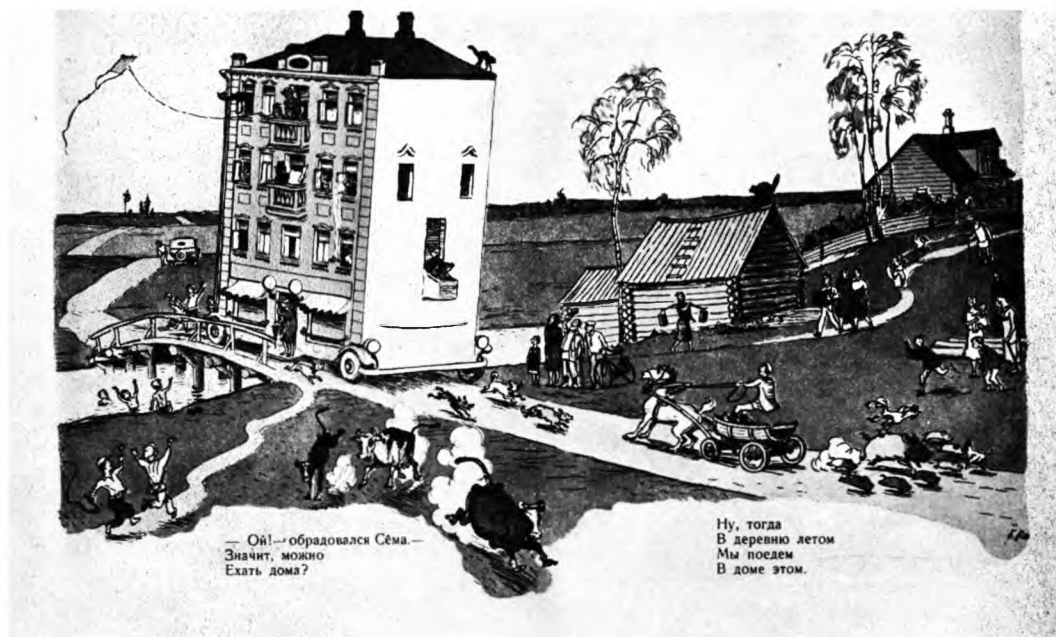
К. П. Ротов. Иллюстрация. С. Михалков «Три поросёнка». М., Детгиз, 1957



ДЯДЯ СТЁПА — МИЛИЦИОНЕР

Кто не знает дядю Стёпу?
Дядя Стёпа всем знаком!
Знают все, что дядя Стёпа
Был когда-то моряком.

Что давно когда-то жил он
У заставы Ильича
И что прозвище носил он:
Дядя Стёпа — Каланча.



К. П. Ротов. Разворот. А. Барто «Дом переехал». М., Детиздат, 1938

рошо ложатся легкие четкие первые рисунки на развороты книжки Чуковского, на развороты, где мало слов, но каждое слово звонко, и точно, и весело, и ритм слов легкий, и так задорна рифма.

Конечно, все это сказка — сказка и для Чуковского, и для Ротова, и для читателя-зрителя дошкольника. Все вместе они дружно балуются, веселятся, шутят, и всем троим им искренне весело — совсем вот так весело, как Танечке и Ванечке, которые бегают по Африке и «на ходу» играют в чехарду со слонами. А если бы не было весело — разве получились бы у Ротова такими смешными слонята, кроткие и простодушные, со своими покорно поджатыми в игре «ножками»? Разве стал бы сразу таким добрым Бармалей, разве стал бы улыбаться до самых до ушей, махая крендельками, и пристукивать удивительными сапогами с зубчатыми отворотами?

Особая прелесть приключений по Африке, нарисованных Ротовым, в том, что в этой стране чудес все «понарошку», и все неправда, все выдумка, и вместе с тем где-то удивительно близко к настоящей жизни. То же и в иллюстрациях к «Телефону». До упаду смеется ребенок, рассматри-

вая газелей с глупыми на выкате глазами, с милыми копытцами в туфельках, в крохотных кокетливых юбочках с бантиками — какая кроткая просьба слабого, но прелестного существа... Разумеется, что не станет ребенок о взрослых думать так и этими словами. Но смешит его эта глупая газель потому, что так похожа на взрослую девицу. А он и сам такое подметил во взрослых, поэтому и смеется, опираясь на опыт собственных наблюдений... Точность характерно-человеческого,ступающего сквозь облик зверя, — вот что больше всего привлекает в этих рисунках.

Книжка эта нарисована мастерски, она привлекает простотой и непринужденным изяществом графических решений, которые вобрали в себя так много интересного, истинно комического. Сделано это настолько просто, что не очень замечаешь, как это сделано.

Это черта, которая характеризует все лучшее, созданное Ротовым. Его художественная манера непритязательна, скромна — кажется, что ее и нет вовсе; кажется, что художник рисует без особого напряжения — как бог на душу положит; что он, может быть, и не задумывался никогда над проб-

лемами стиля, формы, работал без особых раздумий над сложностями ремесла. Но такое впечатление ошибочно.

У Ротова есть интересная статья, напечатанная еще в 1935 году в журнале «Детская литература» (№ 3). Она носит характерное название: «Об искренности».

Прочитав эту статью, узнаешь, что художник сознательно добивался того, чтобы быть предельно простым и искренним в разговоре с детьми, что непринужденно и просто сделанные рисунки давались ему большим трудом.

Просмотрев книжки, иллюстрированные Ротовым в начале пути — в двадцатых годах, видишь, что он прошел искус декоративизма, был под влиянием Г. Нарбута и С. Чехонина, увлекался рисованием затейливых, орнаментально-сказочных картинок.

Простота зрелого Ротова, к которой он пришел через годы труда, может быть иногда и оборачивается простоватостью и некоторой непоследовательностью в организации графического целого, дает себя знать в некоторых неладах формы с плоскостью листа, на которой рисунку, может быть, надлежало жить в большом соответствии со строгими законами пластического искусства. Но эти просчеты, которые можно обнаружить в иных иллюстрациях (в особенности это касается рисунков красочных), искупаются в значительной мере неподдельностью их юмора.

Ротовские рисунки для детей оказали большое влияние на сверстников и младших товарищей-художников. Об этом еще не раз будут думать исследователи, изучая детскую книгу.

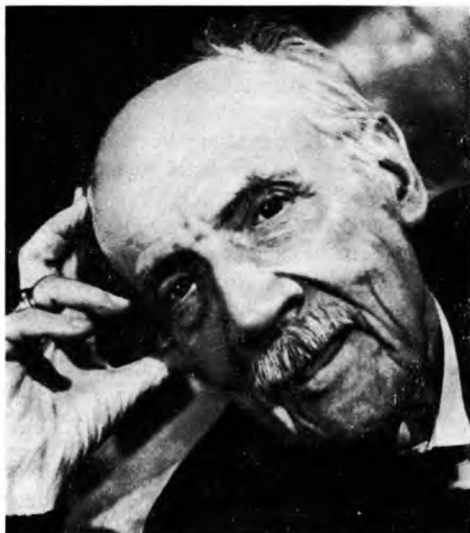
В последние годы это влияние наиболее ощутимо проявилось во вновь организованном для дошкольников журнале «Веселые картинки». Молодежь в значительной мере сгруппировалась здесь вокруг Ротова — часто не похожая на него в манере, в творческом почерке, она оказалась родственной ему в самом строе юмористического мировоззрения, в характере веселого видения мира, в складе комического рассказа. Сам Ротов делал здесь нарядные, звучные развороты — целые юмористические панорамы, где на маскараде или на катке не раз фигурировали персонажи его старых книжек.

Глядя на эти рисунки сейчас, думаешь о том, как много сохранил сердечного тепла и душевной свежести до последних дней своей очень нелегкой жизни Константин Павлович Ротов — в то время уже тяжело больной, усталый человек. Он умер 6 февраля 1959 года.

Детская книга понесла большую потерю. Очень грустно думать, что новых веселых ротовских книжек больше не будет. Но переиздания будут. И новые поколения маленьких вновь и вновь будут радоваться, смеяться и без конца рассматривать веселые картинки, нарисованные для них этим талантливым художником.

Т. Семенова

А. Н. БЕНУА
(1870—1960)



В Париже 9 февраля 1960 года скончался выдающийся русский художник и историк изобразительного искусства Александр Николаевич Бенуа.

До последних дней своей почти 90-летней жизни А. Н. Бенуа сохранил необыкновенную работоспособность, ясную память и огромный интерес к судьбам искусства.

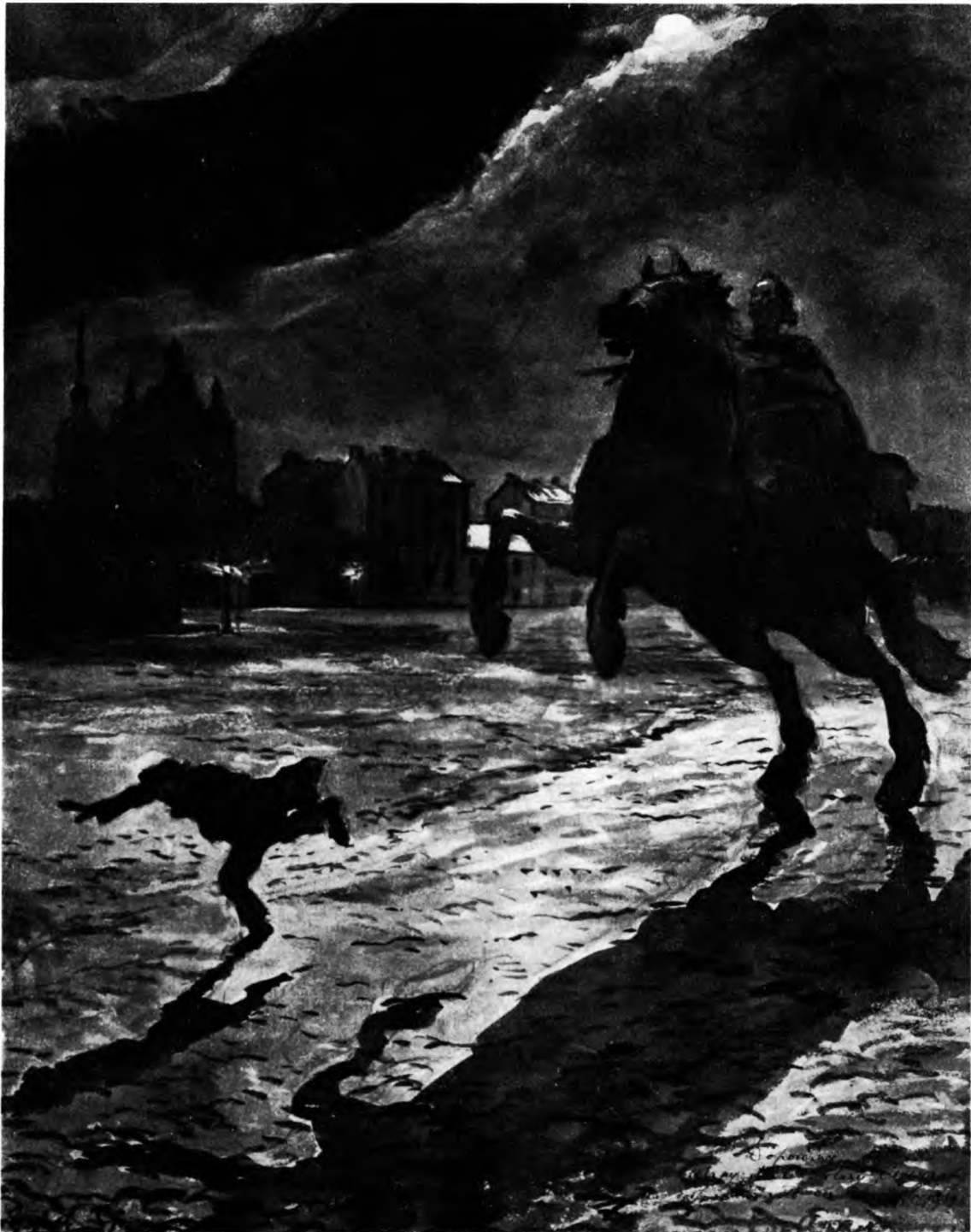
Творческая жизнь А. Бенуа началась 70 лет назад. Известность молодому живописцу принесли его произведения, экспонированные на выставке

Публикуемая фотография А. Н. Бенуа сделана в Париже 24 января 1960 года. Любезно предоставлена редакции И. С. Зильберштейном (Москва).

1897 года, — три из них тогда же приобрел П. М. Третьяков. Деятельное участие принял Бенуа в создании в конце 90-х годов художественного журнала «Мир искусства» и выставок этого объединения. Нам ясна ошибочность программы «Мира искусства», участники которого не видели активной социальной роли искусства в борьбе за общественный прогресс и пытались противопоставить сферу красоты в искусстве страшной действительности царской России. Но «Мир искусства» был очень неоднороден, а творческая практика многих входивших в него мастеров была гораздо богаче и ценнее его теоретических установок. К участию в выставках «Мира искусства» А. Бенуа с его необыкновенным чутьем ко всему подлинно талантливому сумел привлечь многих лучших представителей молодого поколения русских художников — Серова, Левитана, К. Коровина, Нестерова, Врубеля, Грабаря, Рериха, Головина, Остроумову-Лебедеву, Лансере, Кустодиева и других мастеров, обогативших русское искусство XX века ценностями первостепенного художественного значения.

В 1901 году А. Бенуа предпринял издание журнала «Художественные сокровища России»; много труда он отдал и журналу «Старые годы», выходящему с 1907 года; ему обязан своим существованием целый ряд высокохудожественных коллективных изданий по русскому искусству.

Разносторонность А. Бенуа поразительна: работу исторического живописца и пейзажиста он совмещает с деятельностью художественного критика, систематически откликаясь на интересные события в области живописи, архитектуры, театра и музыки. В оценках А. Бенуа было, разумеется, немало спорного и субъективного; однако было много и справедливых, содержательных положений. Наряду со статьями в газетах А. Бенуа занимался углубленными исследованиями истории искусства, анализируя обширный фактический материал. Его первой большой работой была «История русской живописи XIX века», вышедшая в 1902 году. Многие положения этой книги, и в особенности общая оценка творчества передвижников, для нас непримемлемы. Здесь критическое чутье автора более всего пострадало от неверных идейных установок «Мира искусства» (что впоследствии он сам признавал). Но и в этой книге немало страниц проникнуто горячей любовью к русскому искусству и отличается глубоким и тонким художественным анализом. Фундаментальным исследованием является четырехтомная «История живописи всех



*А. Н. Бенуа. Рисунок на фронтиспise, 1905. А. Пушкин «Медный всадник». Издание
Комитета популяризации художественных изданий. Спб., 1923*



А. Н. Бенуа. Иллюстрация. А. Пушкин «Медный всадник».

времен и народов», где А. Бенуа дает блестящую характеристику классикам западноевропейской реалистической живописи XV—XVIII веков.

Во всей многообразной деятельности А. Бенуа едва ли не самое первое место занимает его творчество книжного иллюстратора. Безупречное чувство стиля эпохи и стиля литературного произведения, великолепное знание быта проявилось в проникновенных иллюстрациях А. Бенуа к пушкинским «Медному всаднику» и «Пиковой даме». Эти иллюстрации, созданные полвека тому назад, остаются непревзойденными шедеврами русской графики, глубоко раскрывающими эти произведения Пушкина. Следует отметить, что их высоко ценили и те художники, которые стояли на иных позициях, чем А. Бенуа. Так, например, И. Е. Репин в одной из своих статей 1910 года писал: «Я очень люблю его иллюстрации к «Медному всаднику» Пушкина, в них есть смелость и воображение». Репин также отдавал должное и «замечательным трудам» А. Бенуа в области художественных изданий, утверждая, что «искусство он любит», — что в устах Репина было большой похвалой.

Нельзя не сказать хотя бы несколько слов о деятельности А. Бенуа на театральном поприще, в частности во МХТ. «С нетерпением ждем вестей от Александра Николаевича Бенуа. Искренне рады тому, что он заинтересовался Мольером», — писал К. С. Станиславский. Попытка руководителей МХТ привлечь А. Бенуа к работе в театре увенчалась успехом. И вскоре он осуществил здесь одну за другой три постановки, являясь одновременно и художником и режиссером: 27 марта 1913 года состоялась премьера мольеровского спектакля», 3 февраля 1914 года — премьера «Хозяйки гостиницы» Гольдони, 26 марта 1915 года — премьера «Пушкинского спектакля» («Каменный гость», «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы»). В историю самого замечательного драматического театра России спектакли эти вписали яркую страницу. На протяжении ряда лет А. Бенуа был заведующим художественной частью, входя в число директоров МХТ. Огромным успехом пользовалась постановка А. Бенуа оперы Чайковского «Пиковая дама», высокую оценку получили также его декорации ко многим другим оперным и балетным

спектаклям: «Павильон Армиды» (Черепнина), «Петрушка» и «Соловей» (Стравинского), «Жизель» (Адана). Во время гастролей балета театра «Гранд-Опера» в Москве в 1958 году «Правда» верно отметила, что в парижской постановке «Жизели» нашел отражение огромный творческий опыт многих поколений русских исполнителей, в том числе и художников-декораторов.

Так русская «Жизель» в декорациях и костюмах художника Александра Бенуа вновь пришла на русскую сцену, продемонстрировав поэтичность своего декорационного решения.

Следует вспомнить и работу по сохранению культурных ценностей Петрограда, которую А. Бенуа вел с первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции. Вот что сообщили комиссары в Военно-революционный комитет на следующий день после восстания: «26 октября мы обратились к А. Бенуа, вместе с которым работали план действий по ограждению художественных сокровищ. Первым делом мы отправились в Эрмитаж и Зимний дворец». Тогда же А. Бенуа был поставлен во главе картинной галереи Эрмитажа, и своей деятельностью на этом посту он не только способствовал сохранению находящихся там мировых шедевров, но и много сделал для того, чтобы в Эрмитаж поступили все произведения великих художников, хранившиеся в царских дворцах, великокняжеских особняках, в дворянских поместьях.

С 1926 года А. Бенуа жил в Париже, преимущественно занимаясь исполнением эскизов декора-

ций и костюмов для балетных, оперных и драматических спектаклей по заказам различных театров Парижа, Рима, Лондона, Копенгагена, Милана, Буэнос-Айреса и др. Продолжал он трудиться и как иллюстратор книг, и в частности в 1945 году — над серией иллюстраций к «Капитанской дочке» Пушкина (пока неизданных). Большой интерес представляют воспоминания А. Бенуа, над которыми он работал в последние годы своей жизни. В них так же, как и в письмах и высказываниях А. Бенуа, ясно выражена его неизменная приверженность к реалистическому искусству.

Живя в Париже, А. Бенуа горячо интересовался развитием советской культуры, он мечтал о поездке в Советский Союз, радушно принимал советских художников и искусствоведов, приезжавших в Париж, жадно расспрашивал о новых выставках, книгах, спектаклях; он вел переписку с Третьяковской галереей, Русским музеем, с московскими и ленинградскими историками искусства, живописцами, знакомился с советскими художественными изданиями и журналами, радуясь достижениям советского реалистического искусства и росту новых молодых талантов. В реалистическом искусстве Советской страны А. Бенуа видел оплот против натиска формализма и абстракционизма, несущих, по убеждению А. Бенуа, гибель искусству.

Известие о смерти А. Бенуа с глубоким прискорбием восприняли все, кто ценит вклад, который он внес в русскую художественную культуру.

«Искусство», 1960, № 5



Д. А. ДУБИНСКИЙ
1920—1960



Советское искусство лишилось в 1960 году одного из наиболее артистичных и талантливых художников книги — Давида Александровича Дубинского, умершего 5 мая на сороковом году его до краев наполненной творчеством жизни. Но он продолжает шагать в ногу со своими современниками в каждой созданной им иллюстрации, в каждом задушевном разговоре, возникающем между ним и читателем-зрителем, который откроет любую из иллюстрированных им книг.

Мир идей книги облекается плотью и кровью, когда художник вместе с писателем становится защитником и глашатаем самого лучшего в человеке и в его времени, когда внутренние, порой глубоко скрытые намерения писателя становятся

под пером или кистью художника зримыми, волнующими, заново пережитыми и прочувствованными. Можно утверждать, что в таком подлинном сотворчестве художника и писателя литературное произведение начинает свою новую жизнь, приобретает иную силу воздействия.

Таким художником был Давид Дубинский. Ему выпало счастье раннего всеобщего признания — каждую его работу встречали дружелюбно, отмечали его произведения на выставках, искали книги с его иллюстрациями. Всего за одно десятилетие художником созданы большие циклы иллюстраций, из которых многие стали классикой советской графики, вошли в золотой ее фонд.

Д. А. Дубинский принадлежит целиком советской эпохе. Он родился на три года позже Великого Октября, в 1920 году в Новороссийске. Подростком переехав в Москву, он начинает увлекаться рисунком, вначале главным образом сатирическим; работает он под руководством художников Б. Е. Ефимова и Н. Э. Радлова. В конце 30-х годов его полные острого юмора карикатуры уже публикуются в таком популярном журнале, как «Крокодил». В студии художника К. П. Чемко, последователя педагогической системы Д. Н. Кардовского. Дубинский совершенствует рисунок, что позволяет ему в 1940 году поступить сразу на третий курс Московского государственного художественного института.

Во время Великой Отечественной войны Дубинский сотрудничал во фронтовой печати. Здесь оказались очень нужными его способности сатирика, проявившиеся в бичующих карикатурах на гитлеровцев. В 1944 году он привлекается к работе в Военмориздате, выпускавшем популярную иллюстрированную отечественную и зарубежную литературу. Собственно, с этого времени и начинается работа художника как иллюстратора. В 1946 году он заканчивает институт и с увлечением иллюстрирует (рисунки пером) произведения Марка Твена, О. Генри, Ярослава Гашека.

В русской литературе он выбирает «Недоросля» Фонвизина (Детгиз, 1947). Острота и экспрессия линий — здесь явны, но все эти рисунки по своему качеству только приближаются к будущим иллюстрациям. В иллюстрациях к «Маленьким трагедиям» А. Пушкина (1949) художник впервые использует живописный прием, который потом становится главным в его рисунках — тушь в размывку, — позволяющий создать мягкие светотеневые переходы и глубокую цветовую насыщенность.



Д. А. Дубинский. Иллюстрация. А. Гайдар «Голубая чашка». М., Детгиз, 1958



Д. А. Дубинский. Иллюстрация. В. Теккерей «Ярмарка тщеславия». М.—Л., Гослитиздат, 1947

Конец 40-х годов в искусстве Д. Дубинского — решающий этап борьбы за мастерство; в это время в его творчестве развиваются и сатирическая и лирическая тенденции. В 1948 году, следуя замыслу английского писателя XVI века, вольнодумца и безбожника Кристофера Марло, он переводит в насмешливые контурные рисунки его «Трагическую историю доктора Фауста». В 1948 году возникает большая серия рисунков к роману В. Теккерей «Ярмарка тщеславия» (Гослитиздат, 1949 и 1953), продолжающих ту же сатирическую линию. Это обычно связано у Дубинского и с определенной техникой — легкий перовой рисунок, когда каждая, как будто быстро и бездумно проведенная линия на самом деле с абсолютной точностью строит форму, а черные заливы туши с достоверностью передают темноту ночи, глубину пространства, сгущенность теней. Главное достоинство этих рисунков — точность в раскрытии сюжетной и психологической ситуации, острота мимики и жестов, в которых проявляется внутреннее состояние персонажей. В небольших заставках развернуты метко и насмешливо, с артистичной лапидарностью штриха и линии, целые жизненные повести героев романа, подобных авантюристке Бекки, и их злоключения. Порой художник достигает этого лишь с помощью красноречивого намека, смелого наброска, порой увлекается вещами и деталями, определяющими эпоху, характеры, сюжетную интригу.

Стремление к сатирическому раскрытию темы не иссякало у Дубинского и в последующие годы. В рисунках к роману Ч. Диккенса «Жизнь и при-

ключения Мартина Чезлвита» (Гослитиздат, 1950) он с едкой иронией изображает буржуазных дельцов. В миниатюрных заставках и концовках к каждой главе, рисуя фигурки людей и предметы, художник хочет найти символы событий и вызвать у читателя ясные ассоциации.

Веселый и колкий юмор, свойственный старинным народным французским комедиям, привлекает в заставках к «Трем фарсам об адвокате Пателене» (Гослитиздат, 1951).

В этот же период (конец 40-х и начало 50-х годов) развивается лирическая линия в творчестве Дубинского, поднявшая его работы до высот большого и проникновенного мастерства.

Работа в новом лирическом ключе началась, по существу, с рассказа В. Гюго «Гаврош» (Детгиз, 1949). На этой книге выработывались черты нового творческого метода художника и даже в портрете обаятельного юного коммунара можно усмотреть будущих славных маленьких героев детских книг Дубинского.

В это же время художник работает над иллюстрациями к книге для юношества «Белесет парус одинокий» В. Катаева (Детгиз, 1950). Он точно почувствовал время действия романа — канун и свершение первой русской революции 1905 года — и стремился выявить тему народа как главного героя исторических событий (сцена похорон деда Гаврика, рабочей маевки), однако образы действующих лиц романа не получили необходимого развития.

Полной победой Д. Дубинского были рисунки к «Чуку и Геку» А. Гайдара (Детгиз, 1951), сразу завоевавшие признание читателей-зрителей, которым были близки и дороги образы двух веселых и уютных, забавных и озорных советских мальчишек, с их своеобразными индивидуальностями и немудреными приключениями. Художник выступает в этой книге как подробный рассказчик — обстановка комнат, вагон, железнодорожная станция, зимний таежный лес воссоздают ту правдивую жизненную атмосферу, которая помогает понять и полюбить маленьких и взрослых людей чудесного рассказа. Он отстаивает все доброе, непоказное благородство человеческой души и открытость сердца. Поэтому Дубинский и иллюстрировал рассказ «Чук и Гек», в котором неизвестные люди радостно идут на помощь друг другу, «Голубую чашку» Гайдара (Детгиз, 1958), где с деликатной осторожностью проявляется хрупкий мир человеческих чувств и за видимой простотой таится

сложное сплетение детских переживаний. Оптимизм, пронзающий из доверия к человеку, так же свойствен Дубинскому, как и Гайдару. Та же лирико-поэтическая основа привлекла Дубинского в рассказе И. Ильфа и Е. Петрова «Тоня» (Гослитиздат, 1959). Молодой советской женщине все кажется чужим и странным в Америке, и как самое большое счастье воспринимает она возвращение домой, в Москву. Изображая Тоню, Дубинский выступает как проникновенный художник женских образов, полных чистоты и ясности.

К таким образам принадлежат и Мисюсь из «Дома с мезонином» А. П. Чехова (Гослитиздат, 1954) и Надя из чеховского рассказа «Невеста». Поэтический образ Мисюсь и драма ее первой любви раскрываются в иллюстрациях Дубинского на трагическом фоне крестьянской нищеты и безысходности.

Дубинский был художником-гуманистом в настоящем значении этого слова — не сентименталь-

ным проповедником отвлеченного понятия добра, а сознательным и последовательным борцом за него. Он восстает против внутреннего убожества, мещанства, пугливой отчужденности и замкнутости в презрительно-насмешливых рисунках к «Человеку в футляре» А. Чехова (Детгиз, 1957).

Работая над рассказом А. Гайдара «Р.В.С.» (Детгиз, 1953), Дубинский с теплой симпатией изображает мальчиков Жигана и Димку и находит резкие сатирические краски для разоблачения белогвардейца Головена или попа Перламутрия.

Он осуждает или любит, ненавидит или радуется за героя, как художник своего времени, художник современного мировоззрения.

Художника глубоко интересует духовный мир советских людей, он любит этих людей. Именно так подходит он к героям «Чука и Гека», «Голубой чашки», «Тони», рассказа Сергея Антонова



Д. А. Дубинский. Иллюстрация. А. Гайдар «Чук и Гек». М.—Л., Детгиз, 1951



Д. А. Дубинский. Иллюстрация. С. Антонов «Дожди». М., Гослитиздат, 1953

«Дожди» (Гослитиздат, 1953), особенно созвучном творчеству Дубинского. Он чутко и внимательно следит за тем, как в повседневном вовсе не исключительном или героическом их труде формируются новые моральные человеческие качества и социальные отношения. Незаметная роль секретарши Валентины Георгиевны в захолустной конторе далекой стройки становится главной в процессе общего труда, объединяющего, спланивающего и воспитывающего людей.

Пластика создаваемых Дубинским художественных образов неизменно наполнена идейно-психологическим содержанием. Он решительно избегает ложной патетики или внешней героизации. Иллюстрации его всегда строятся на тонких психологических нюансах, оттенках чувств, полутонах, отражаю-

щихся в мимике лица, жестах или поступках действующих лиц, во внешней обстановке. В постепенном накоплении и развитии основных черт характера героя в сюите иллюстраций создается сложный и жизненно правдивый образ. Кажется другими и не могут быть Валентина Георгиевна из «Дождей» Антонова, чеховская Мисюнь, Тоня, Чук и Гек. Такое представление о них утверждается у читателей-зрителей потому, что художник с обостренным вниманием относится к проявлениям человеческого характера, в которых отражается внутреннее состояние, импульс чувств или овладевшая человеком мысль. Нужно быть взыскательным исследователем жизни и человеческой души, обладать в совершенстве мастерством реалистического рисунка, чтобы в улыбке, манере держать-

ся, говорить, слушать, двигаться (вспомним серию рисунков Федотова «Как люди садятся») с такой явственностью проступали намерения героя, его убеждения и мечты.

Для творческого метода Дубинского знаменательно то, что он почти не рисовал непосредственно с натуры. Но у художника шла непрерывная, напряженная работа видения, запоминания, обобщения и отбора, насыщающая его воображение полными художественной правды и жизненной конкретности впечатлениями. Из этого драгоценного запаса, уплотняя, обостряя, типизируя и подчеркивая главное, он создавал героев своих произведений. Нельзя не вспомнить, что Дубинский был замечательным художником русского пейзажа, всегда играющего активную роль в общем образном строе его иллюстраций. Он неизменно достигает мудрого соответствия и взаимодействия между исчерпывающей полнотой характеров и атмо-

сферой, в которой они развиваются. Художественные средства его лапидарны, сдержанны и в то же время красноречивы.

Последней работой художника был обширный цикл цветных и одноцветных иллюстраций к рассказу А. Куприна «Поединок», вышедших уже после смерти художника (1959—1960, Гослитиздат, 1962). Но когда впервые на Художественном совете Гослитиздата, а затем на выставке «Советская Россия» эти произведения были показаны, художники, критики и зрители были поражены той силой вдохновения, с которой создавались эти рисунки. Эпоха, которую художник не знал и которую сам не пережил, люди другого поколения, их конфликты и душевные метания, страшная по опустошенности и низменности среда царской военщины и рядом — лиризм и неподкупность человеческих чувств — все это сумел выразить художник в иллюстрациях к «Поединку». Он выступил здесь и



Д. А. Дубинский.
Иллюстрация, 1959—1960.
А. Куприн «Поединок».
М., Гослитиздат, 1962

в новом качестве замечательного колориста. Цвет в его иллюстрациях не терял связи с книгой, не становился ей чужеродным. Это были тончайшие градации мягкой и красивой цветовой гаммы, основой которой оставалась пластика рисунка. Уверенно строилось цветом пространство пейзажа, создавалось ощущение воздуха и света.

Увлечение сущностью литературного произведения, его идейным замыслом не заслоняло внимания художника к книге в целом. Он никогда не поручал другому художнику обложку, переплет, общую композицию. Он был настоящим художником книги, в которой добивался единства, подчинения второстепенного ведущей теме. Любая оформленная Дубинским книга представляет собой самостоятельное произведение искусства — так все в ней гармонично, целесообразно, решено с предельным изяществом. Примером может служить издание рассказа «Тоня». На скромном холщовом переплете — несколько птичек, сидящих на тонких ниточках проводов, ассоциирующихся с далекими путями героев. Отличный сюжетный форзац с пейзажем строящейся Москвы сделан в приглушенных мягких коричневатых тонах. Титул оживлен свободным артистичным начертанием шрифта, украшенным веселой цветной веточкой дерева. Внутри развороты построены на интересном принципе: правая сторона разворота занята целиком страничной иллюстрацией, повествующей о каком-либо существенном

этапе в жизни героини; на левой странице в текст вкомпонован маленький рисунок какого-либо предмета, символизирующего настроение человека, обстановку в которой он живет, ход развития действия. И страничная иллюстрация и маленький рисунок — вставка в текст — развивают одну тему и направляют внимание читателя на главную нить повествования. В рассказе «Голубая чашка» композиция книги другая: чередование страничных и внутритекстовых иллюстраций. Для Дубинского не существовало одинаковых решений — он всегда шел от содержания, стремясь наиболее выпукло раскрыть тему. Само живительное обаяние образов, вызванных художником к существованию, внутренняя логика их развития, богатство духовной жизни, чуткое соприкосновение с другими людьми — вот та общая эмоциональная атмосфера, которая является главным ключом всего творчества Дубинского и рождает активную симпатию к изображенным им людям.

В Давиде Александровиче Дубинском мы потеряли одного из самых эмоциональных и умных иллюстраторов, для которого всегда главным оставался человек, лучшие свойства его сердца, все то, что он отдает людям.

Выставка 1962 года, посвященная творчеству Дубинского, стала новым утверждением его светлого и прекрасного искусства.

К. Кравченко

В. В. ПАХОМОВ
1898—1960



14 мая 1960 года умер Виктор Васильевич Пахомов. Ушел из жизни кристальной чистоты человек, настоящий художник, познавший все тонкости мастерства художественного редактирования книги, отличный педагог и исследователь, умеющий обобщить свой огромный опыт и передать его другим.

Виктор Васильевич блестяще знал все сложности издательского дела и полиграфии, освоив за свою жизнь профессию выпускающего, технического и художественного редактора.

Первые годы его деятельности в этой области (с 1921 по 1936 г.) прошли в Нижнем Новгороде, где усилиями целой группы патриотов книжного искусства была создана отличная полиграфическая база. Многочисленные издания Нижполиграфа, выпущенные под руководством Н. Ильина и В. Пахомова, — настоящие шедевры в полиграфическом отношении. Знаменательно, что в 1936 году Пахомову была присуждена первая премия ОГИЗа на

конкурсе краевых издательств за лучшее оформление и издание десяти книг года. В числе его работ этого времени особенно интересны «Письма из тюрьмы и ссылки» (1935), В. Г. Короленко «Поэтический альманах» (1935).

Мастерство Пахомова как композитора книги создало ему известность, он привлекался к самым сложным издательским работам. После переезда в Москву в 1936 году он был заведующим художественным отделом Детиздата. Именно здесь созрели многие теоретические основы художественного редактирования, изложенные позже В. В. Пахомовым в ряде его статей и книг. Здесь он отработал свою методику макетирования изданий художественной литературы, методику, которая благодаря его умному и логическому изложению превратилась в необходимый и совершенный инструмент художественного редактора. Мало того, вся практическая работа Пахомова в издательстве была живой демонстрацией его теоретических обобщений.

В должности художественного редактора он многие годы трудился в Государственном издательстве детской литературы, где всегда был одним из самых уважаемых специалистов в области оформления детской книги.

Виктор Васильевич Пахомов любил доводить любое дело до той степени законченности, когда его творческий замысел получал полное и ясное завершение. Красноречивее всего этот дар В. В. Пахомова проявлялся в работе над книгой. Выступая как художественный редактор — режиссер издания, он увлекал своими планами художника, направляя его творческую энергию на создание замечательных по своей идейно-пластической цельности книг. Поэтому так много художников, особенно молодых, с благодарностью вспоминают советы Виктора Васильевича Пахомова, которые он давал им в совместной работе.

Немало великолепных книг было создано в Детгизе за послевоенные годы по макетам В. В. Пахомова: в 1947—1949 годах уникальная по сложности верстки и набора книга С. Боброва «Волшебный двурог», в 1947 году «Москва» П. Лопатина, в 1949 — юбилейный трехтомник избранных сочинений А. С. Пушкина, где нашли место гравюры очень многих советских мастеров ксилографии, затем — «Мертвые души» (1953) с рисунками А. Лаптева, «Слово о полку Игореве» (1952) и «Борис Годунов» (1956) с получившими мировое признание гравюрами В. Фаворского, сборники произведений



С. Маршака и др. Каждая из этих книг имеет свою историю, свою собственную архитектуру, ясно и красиво отражающую содержание книги и тип издания. Все лучшие работы Виктора Васильевича характерны единством внутренней организации, predeterminedной предварительным макетом, выполненным им с величайшим искусством и тщательностью.

Одной из больших заслуг В. В. Пахомова перед советскими книгоиздателями является то, что в первые послевоенные годы, когда было необходимо найти средства скорейшего подъема культуры оформления книги, он одним из горячих и настойчивых пропагандистов введения макетирования в нашу издательскую практику. Весь свой огромный опыт работы в этой области он стремился передать своим ученикам в Московском полиграфическом институте, где преподавал ведущую

дисциплину — композицию и оформление печатной продукции.

Многолетняя практическая работа В. В. Пахомова нашла свое достойное отражение в его теоретических статьях, вошедших в сборник «Основы оформления советской книги».

Много лет упорного труда вложил Виктор Васильевич в свою работу «Книжное искусство», которая, по его замыслу, должна была стать настоящей энциклопедией искусства книжного оформления. Такой работы еще не было в советской литературе по книгоиздательскому делу. Весь сложный процесс художественного оформления и редактирования должен был быть отражен в четырех книгах: «Замысел оформления», «Иллюстрации», «Внешнее оформление и убранство», «Композиция книги».

Первая книга увидела свет после смерти ее автора в 1961 году (М., «Искусств») и сразу после выхода привлекла к себе внимание самых широких кругов издательских работников и художников. Выпуск второго тома «Книжного искусства» значительно обогатит литературу в одной из самых сложных областей художественного редактирования и оформления — иллюстрации. Две остальные остались в черновых разработках. По ним можно судить, с каким вниманием и глубиной он относился к изучению литературного произведения, как четко представлял себе пути, по которым мог идти художник и художественный редактор в понимании идеи книги, сюжета, композиции, стилевых особенностей. В этой сложной работе Виктор Васильевич проявил себя опытным и тонким знатоком литературы и искусствоведом, для которого книга была драгоценным единством, созданным руками писателя и художника.

Виктор Васильевич постоянно, со свойственной ему прямотой и настойчивостью, не жалея сил, боролся за то, чтобы советская книга была самой лучшей в мире.

В. Ляхов

О Б Щ И Е Р А Б О Т Ы

К Н И Г И

Адамов Е. Иллюстрация в художественной литературе. М., «Искусство», 1959. 88 стр. с илл. 5000 экз. — Рец.: *Гурьева Т.* Неосуществленное намерение. — «Творчество», 1959, № 12, стр. 23.

Баренбаум И. Е. и Давыдова Т. Е. История книги (Советский период). Материалы по курсу. Л., 1958. 115 стр. (М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. библиотеч. ин-т им. Н. К. Крупской). 2500 экз.

Бельчиков И. Ф. Основы технического редактирования советской книги. [Учеб. пособие для полиграф. вузов]. М., «Искусство», 1958. 239 стр. с илл.; 1 л. табл., 2 отд. л. табл. 5000 экз.

Варшавский Л. Р. История графических искусств народов СССР. Краткий курс лекций. М., Моск. заоч. полиграф. ин-т, 1960. 322 стр. с илл. 500 экз.

Гончаров А. Об искусстве графики. М., «Молодая гвардия», 1960. 83 стр. с илл.; 4 л. илл. 30 000 экз.

Искусство книги. 1955. Вып. 1. [Сост. С. Б. Телингатер]. М., «Искусство», 1960. [Работы советских художников книги в 1955 г. — Всесоюзная художественная выставка 1954 г. — Пятая выставка работ художников книги. (1955). — Творческие удачи молодежи. — Декада латышского искусства и литературы в Москве. — Работы ленинградцев. — Ри-

В библиографию включены книги и статьи по вопросам книжной графики и оформления книги (на русском языке) за 1958—1960 гг. Издания на других языках приводятся только в случае, если в них параллельно напечатан русский текст.

сованные шрифты художников книги. — Выставка украинской графики. — К. Кравченко. Слово наших друзей (о кн. Милана Хегары и Дюбора Кара, посвящ. рус. сов. графике). — Художественные шрифты Китая. — Книга в Эстонской ССР. — П. Лухтейн. Об эстонском художественном переплете. — А. Гончаров. Моя работа над иллюстрациями к произведениям иностранной классической литературы. — Ю. Соболев. Веселая и доступная сторона знаний. — Работа художников книги местных издательств. — А. Умаров. Книжное искусство Узбекистана. — Бажановская титульная гарнитура. — Г. Довгалло. Азбуковник XVII века]. 86 стр. с илл.; 3 л. илл. 2000 экз.

Книга. Исследования и материалы. Сб. 1. М., [Изд-во Всесоюз. книжной палаты], 1959. [В. Н. Ляхов. Пути оформления советской книги за минувшие сорок лет. — А. Д. Гончаров. Моя работа над книгой — и др.]. 321 стр. с илл. 4000 экз.

Книга. Исследования и материалы. Сб. 2. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1960. [В. Н. Ляхов. Оформление внешних элементов советской книги — и др.]. 431 стр. с илл. 3500 экз.

Книга. Исследования и материалы. Сб. 3. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1960. [Оформление книги: Э. Д. Кузнецов. Иллюстрация как часть книжной графики]. 493 стр. с илл. 3000 экз.

Черников Я. и Соболев Н. Построение шрифтов. М., «Искусство», 1958. 115 стр. с илл. 10 000 экз.

Шицгал А. Г. Современные рисунки типографских шрифтов СССР и зарубежных стран. [Обзор отечеств. и иностр. литературы]. М., 1958. 34 стр.; 16 л. илл. (Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полиграф. пром-сти М-ва культуры

СССР. Отд. техн. информации. Информ. материалы. Вып. 16). 1500 экз.

Шицгал А. Г. Русский гражданский шрифт. 1708—1958. М., «Искусство», 1959. 279 стр. с илл.; 1 л. илл. 8000 экз.

АЛЬБОМЫ

А. М. Горький в советском изобразительном искусстве. Живопись. Скульптура. Графика. [Сост. и авт. вступит. ст. С. А. Головина, Н. Ф. Корицкая, Т. Г. Ржепецкая]. М., «Советский художник», 1960. 133 стр. с илл. 9000 экз.

Иллюстрации советских художников к произведениям Л. Н. Толстого. [К 50-летию со дня смерти. Консульт. Э. Е. Зайденшнур, Т. И. Некрасова. Сост. при участии Ю. Халаминского]. М., «Советский художник», 1960. 119 стр. с илл. 13 000 экз.

Искусство шрифта. Работы московских художников книги. [Сост. И. Д. Кричевский]. М., «Искусство», 1960. [Алякринский П. А. — Бажанов Д. А. — Бершадский Г. С. — Булгаков Б. П. — Васильев Ю. Б. — Васин А. А. — Грозевский Б. В. — Егоров Я. Д. — Зусман Л. П. — Ильин Н. В. — Коган Е. И. — Кравцов Г. А. — Кричевский И. Д. — Кузнецов П. М. — Лазурский В. В. — Лансере Е. Е. — Литвишко И. А. — Мануйлов Г. И. — Митрохин Д. И. — Могилевский А. П. — Никифоров Б. С. — Пискарев Н. И. — Пожарский С. М. — Радищев А. П. — Рерберг И. Ф. — Рифтин Г. М. — Смелова Г. В. — Суворов П. И. — Телингатер С. Б. — Титов Б. Б. — Толоконинов А. А. — Фишер Г. И. — Фаворский В. А. — Фомина И. И. — Хмелевская Н. С. — Чахирьян С. П. — Шварц Б. В.]. 146 стр. с илл. 15 000 экз.

Круглый И. А. Иллюстрации советских художников к произведениям И. С. Тургенева. Орел, Кн. изд., 1959. 106 стр. с илл. 8000 экз.

Латышская советская графика. [Сост. М. Иванов]. Рига, Латгосиздат, 1960. 287 стр. с илл.; 16 л. илл. 10 000 экз. — Текст на латыш. яз. Резюме и список илл. на рус. яз.

Литовское советское искусство. Графика. [1940—1960. Вступит. ст. П. Свичюлене. Сост. Э. Юренас]. Вильнюс, Госполитнаучиздат, 1960. XXVI. [9] стр.; 66 л. илл. 6000 экз. — Текст парал. на литов. и рус. яз.

Тоотс В. 300 шрифтов. Рига, Латгосиздат, 1960. 415 стр. 15 000 экз. — Текст парал. на латыш. и рус. яз.

Украинская советская графика. [Сост. и вступит. ст. И. Вроны]. Киев, Изомузгиз, 1958. 195 стр. с илл. 5000 экз. — Текст парал. на укр. и рус. яз.

АВТОРЕФЕРАТЫ

Адамов Е. Б. Некоторые особенности иллюстрирования художественной литературы и вопросы редактирования иллюстраций. М., 1959. 16 стр. (М-во высш. образования СССР. Моск. полиграф. ин-т). 150 экз.

Варганов А. С. К вопросу о претворении образов литературы в других видах искусства. (На материале некоторых работ советских книжных иллюстраторов). М., 1958. 15 стр. (Ин-т истории искусств. АН СССР). 125 экз.

СТАТЬИ. РЕЦЕНЗИИ. ЗАМЕТКИ

Бедросов Р. Каждой книге — красивое оформление. — «Коммунист» (Арм. ССР). 1960, 25 июня.

Бельский М. Художник и книга. Заметки о книжной графике [в Белоруссии]. — «Советская Отчизна», 1959, № 3, стр. 133—137.

Брюков А. Без выражения на лице. [О художественном оформлении детских книг]. — «Литература и жизнь», 1959, 25 марта.

Вайнштейн М. 200 000 зеленых лошадей. [О качестве некоторых иллюстраций в книгах, изд. «Детским миром»]. — «Московский комсомолец», 1959, 26 авг.

Варганов Ан. К проблеме воссоздания образов литературы в книжной иллюстрации. — В сб.: Вопросы эстетики, 1. М., «Искусство», 1958, стр. 326—358. (Ин-т истории искусств АН СССР).

Варганов Ан. О роли жизненных впечатлений в работе художника-иллюстратора. — В сб.: Творческие вопросы советского изобразительного искусства. М., «Советский художник», 1959, стр. 112—143.

Вебер Т. Г. О заочной подготовке специалистов художественно-полиграфического оформления. — «Полиграфическое производство», 1959, № 5, стр. 24—27.

- Верейский О.* Книжная иллюстрация. — «Творчество», 1960, № 5, стр. 16—18.
- Вернуть* славу советскому искусству книги. (Низкое полиграфическое качество губит искусство книги). — «Московский художник», 1958, № 15, 15 авг.
- Высокое* искусство книги. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.
- Галинский Е. М.* Повысить культуру издания книг. (О художественно-полиграфическом оформлении книг Адыгейского книжного издательства). — «Дружба», 1958, № 8, стр. 142—153.
- Ганкина Э.* О книжках с картинками. — «Литература и жизнь», 1960, 6 июля.
- Гастев А.* Рига — Вильнюс — Таллин. (Заметки об искусстве прибалтийских республик). — «Дружба народов», 1960, № 7, стр. 205—223.
- Герчук Ю.* Размышления у книжных прилавков. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.
- Герчук Ю.* Лицо спортивной книги. — «Советский спорт», 1960, 27 июля.
- Гладков Б.* Лицо книги. — «Советская культура», 1960, 27 авг.
- Говорят* главные художники издательств. [Р. Алиев («Советская Россия»). — И. Бескин (Географиз). — В. Бродский («Молодая гвардия»). — Б. Дехтерев (Детгиз). — Т. Вебер (Гослитиздат). — Г. Гречихо (Военгиз). — В. Чистяков (Издательство литературы на иностранных языках). — Г. Мануйлов (Издательство иностранной литературы). — И. Царевич («Советский писатель»)]. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.
- Гончаров А. Д.* Тревожные факты. — «Творчество», 1960, № 6, стр. 11—12.
- Гончаров А. Д.* Готовить образованных и инициативных художников-оформителей. — «Полиграфическое производство», 1960, № 11, стр. 9—11.
- Дьяков Б.* Помните: это — книги! [О повышении качества оформления книг]. — «Литература и жизнь», 1960, 24 июля.
- Еще раз* об азбучной истине. [К вопросу о качестве оформления книг. Письмо в редакцию]. — «Литературная газета», 1959, 18 авг. — Подписи: П. Далецкий, М. Ванюков, Ю. Мезерницкий, Б. Семенов, К. Меркульева.
- Жуковская Р. И.* Юмористические рисунки. — «Дошкольное воспитание», 1958, № 4, стр. 38—46.
- Зусман Л.* Сложный мир книги. [По поводу статьи А. Д. Гончарова «Тревожные факты» в журн. «Творчество», 1960, № 6]. — «Творчество», 1960, № 12, стр. 11—12.
- Искусство* с «перцем». [Об оформлении «Слова о полку Игореве», М., Гослитиздат, 1959. Илл. М. Рыбниковой, шрифт И. Голикова]. (Письмо в редакцию А. Ларчева и ответ А. А. Сидорова). — «Советская культура», 1959, 3 дек.
- Интересное издание.* [«Хождение за три моря Афанасия Никитина», М., Географгиз, 1960, художники Д. Н. Буторин, Б. М. Немтинов]. — «Полиграфическое производство», 1960, № 3, стр. 29.
- Истрин В. А. и Шицгал А. Г.* Оформление учебников для средней школы. — Сб. научных работ (Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полиграф. пром-сти). Вып. 9. М., 1958, стр. 133—172.
- Камкин О. А.* Композиция иллюстрированного разворота. — Сб. трудов (Моск. заоч. полиграф. ин-т). Вып. 6, М., 1958, стр. 251—274.
- Кисин Б.* К спорам об иллюстрации. — «Искусство», 1958, № 6, стр. 38—44.
- Кисин Б.* Новаторство или эпигонство? — «Художник», 1959, № 9, стр. 35—38.
- Кликачев А.* Внешний вид книги. — «Нарубеже», 1958, № 3, стр. 197—200.
- Коган Е. И.* Неотложные нужды искусства книги. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 6—7.
- Конторович А. И.* Пути улучшения технического и художественного оформления книг. — «Полиграфическое производство», 1958, № 2, стр. 18—20.
- Конторович А. И.* О некоторых спорных вопросах технического редактирования книги. — «Полиграфическое производство», 1959, № 3, стр. 19—21.
- Корнева О.* Наш добрый друг. [О качестве полиграфического оформления книг]. — «Литература и жизнь», 1960, 12 июня.
- Кузнецов Э.* О содержании в книжной графике. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», 1959, стр. 11—14.
- Кузнецов Э. Д.* Иллюстрации к сказкам К. Чуковского. — «Дошкольное воспитание», 1960, № 8, стр. 59—62.
- Кузнецов Э. Д.* Иллюстрация как часть

книжной графики. — Книга. Исследования и материалы. Сб. 3. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1960, стр. 181—200.

Ляндрес С. О культуре книжного дела. — «Москва», 1959, № 10, стр. 189—194.

Ляндрес С. Книга должна радовать. — «Москва», 1960, № 12, стр. 175—178.

Ляхов В. Н. Пути оформления советской книги за минувшие сорок лет. — Книга. Исследования и материалы. Сб. 1. М., [Изд-во Всесоюз. книжной палаты], 1959, стр. 10—43.

Ляхов В. Н. Оформление внешних элементов советской книги. — Там же. Сб. 2. М., 1960, стр. 16—48.

Мамаджанян А. Больше внимания графике. — «Коммунист» (Арм. ССР), 1959. 2 апр.

Маркевич Б. В чем же корень зла. [По поводу статьи А. Д. Гончарова «Тревожные факты» в журн. «Творчество», 1960, № 6]. — «Творчество», 1960, № 12, стр. 11.

Моложавенко В. С. Улучшить оформление массовой серии Гослитиздата. — «Полиграфическое производство», 1958, № 10, стр. 29—30.

Наджафов А. Реализм в книжной графике Таджикистана. — «Коммунист Таджикистана», 1958, 22 апр.

Наджафов А. Мастерство, идейная зрелость. [Об оформлении книг Таджикгосиздата]. — «Коммунист Таджикистана», 1959, 18 дек.

Невлер Л. Дети смотрят картинки... (Иллюстрации к детским книгам в восприятии детей пяти-восьми лет). — В сб.: Детская литература. 1958 год. (Дом детской книги). М., Детгиз, 1958, стр. 212—228.

Никифораки Н. А. Горький и иллюстраторы. — Сообщ. Ин-та истории искусств АН СССР, 13—14. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 58—79.

Попов В. Ближайшие задачи оформления книги. — «Искусство», 1960, № 2, стр. 15—20.

Попов П. О нашей графике. К 1-му съезду художников Туркменистана. — «Туркменская искра», 1959, 7 апр.

Попов П. О туркменской графике. — «Туркменская искра», 1960, 26 февр.

Синсы. Это неуважение. [О нарушении замысла художника И. Голикова в оформлении «Слова о полку Игореве». М., Гослитиздат, 1959]. — «Декоративное искусство СССР», 1960, № 5, стр. 28.

Соболев Ю. А. Заметки об оформлении книг. [С. Маршак. Плывет, плывет кораблик. М., Детгиз, 1956. Художник В. М. Коначевич. — М. Ауэзов. Абай. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1957. Художник Л. Ильина. — «Выдающиеся мастера слова» (серия). Таллин, Эстгосиздат, 1957. Обл. и тит. лист Х. Витсура, суперобл. П. Резвезера. — Лонг. Дафнис и Хлоя. М., Гослитиздат, 1957. Художник В. Г. Бехтеев. — Москва (спутник туриста). М., «Московский рабочий», 1957. Оформл. Б. Маркевича, рис. А. Голяховской. — Л. Фейхтвангер. Лже-Нерон. Краснодарское кн. изд-во, 1957. Художник М. Радин]. — «Полиграфическое производство», 1958, № 5, стр. 15—18.

Соболев Ю. Не все то золото, что блестит. (Заметки о книжной графике в Казахстане). — «Советский Казахстан», 1958, кн. 6, стр. 95—98.

Соболев Ю. А. Заметки об оформлении и полиграфическом исполнении изданий. [Н. Алексеевич. Эксплуатация тракторов «Беларусь». Минск, Госиздат БССР, 1958. — К. Чапек. Война с саламандрами. Вильнюс, Госиздат Лит. ССР, 1958. — Первая грамматика литовского языка. Вильнюс, Госполитиздат Литов. ССР, 1957. — Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. (На груз. яз.). Тбилиси, Госиздат Груз. ССР, 1957. Илл. М. Зичи, И. Тоидзе, С. Кобуладзе. — Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. М., Гослитиздат, 1957. Илл. С. Кобуладзе, оформл. Е. Ракузина. — А. Волков. Земля и небо. М., Детгиз, 1957. Художник Б. Кыштым. — П. Амбур. Об эстонских художественных экслибрисах. (На эстон. яз.). Таллин, Эстгосиздат, 1958. Оформл. Х. Витсура]. — «Полиграфическое производство», 1958, № 7, стр. 22—25.

Соболев Ю. А. Заметки об оформлении и полиграфическом исполнении изданий. [«Эрмитаж». (Альбом. Л., Изогиз, 1959. Художник Т. Лисеенко). — Гравюры В. Фаворского. (В. А. Фаворский. Избранные произведения. М., «Советский художник», 1959). — «Старый Таллин». (Искусство Эстонской ССР», 1959. Художник В. Тоотс). — Художественное издание «Песнь о Гайавате». (М., Гослитиздат, 1959. Художник Е. О. Бургункер). — Искажение классического произведения. (А. Дюма. Дама с камелиями. Тбилиси, «Цодна», 1959. Художник Л. Гудиашвили]. — «Полиграфическое производство», 1960, № 3, стр. 27—29.

Создадим музей книги имени Ивана Федорова. (Письмо в редакцию). — «Советская культура», 1958, 16 дек. — Подписи: С. Коненков, И. Грабарь, А. Сидоров, В. Фаворский, Вл. Лидин, С. Телингатер.

Стернин Г. Современность в книжной графике. [По поводу статьи А. Д. Гончарова «Тревожные факты» в журн. «Творчество», 1960, № 6]. — «Творчество», 1960, № 9, стр. 8—9.

Сумочка Буратино, или печальный образец неведения. [О художественном оформлении детских книг. В связи со статьей А. Бирюкова «Без выражения на лице» в газ. «Литература и жизнь», 1959, 25 марта]. (Письмо в редакцию). — «Комсомольская правда», 1959, 10 июня. — Подписи: Кукрыниксы, Е. Кибрик, Д. Шмаринов, А. Гончаров, И. Семенов, В. Горяев.

Тапун К. Разговор об иллюстрациях. (Письмо в редакцию). — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.

Теремецкая А. А. Собрание советских детских иллюстрированных книг в отделе редких книг Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. — Труды (Гос. б-ка им. В. И. Ленина). Т. 2. М., 1958, стр. 237—251.

Флекель М. И. Неудачный опыт факсимильного репродуцирования [о кн. А. Гликман. Жак Колло. Л.—М., «Искусство», 1958]. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 30.

Халаминский Ю. Сила образов глубоких и прекрасных. [Об иллюстрациях к произведениям Л. Н. Толстого]. — «Советская культура», 1960, 19 ноября.

Халаминский Ю. Большие возможности. (На выставке и конференции графиков Средней Азии и Казахстана). — «Творчество», 1960, № 8, стр. 12—15.

Чаушанский Д. Н. Иллюстрации русских советских графиков к произведениям зарубежной художественной литературы. — Труды (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина). Т. 2. М., 1958, стр. 195—236.

Чезза Л. Молдавская книжная графика. — «Советская Молдавия», 1958, 28 ноября.

Чезза Л. А. С. Пушкин в изобразительном искусстве Молдавии. — «Днестр», 1960, № 1, стр. 153—156.

Шолок Э. М. О внешнем оформлении книг

художественной литературы. — «Полиграфическое производство», 1958, № 4, стр. 26—27.

Шраг В. Качество иллюстраций не пустяк. [Об иллюстрациях и оформлении в научных и учебных изданиях]. — «Литературная газета», 1959, 3 марта.

Д. Н. Чаушанский. [1896—1957. Некролог]. — Труды (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина), т. 2, 1958, стр. 281—282.

Дополнение к библиографии 1957 г.

Гончаров А. Д. Неустанно улучшать подготовку оформителей книги. [О работе отделения художественного оформления книги Московского полиграфического института]. — Науч. труды (Моск. полиграф. ин-т). Сб. 9. 1957, стр. 137—146.

ШРИФТ

Гильо Г. Г. О производстве и внедрении новых шрифтов. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 10—12.

Гречиго Г. Как писать шрифт. Советы самодеятельным художникам. — «Декоративное искусство СССР», 1960, № 2, прил.

Кричевский И. Работа над новыми шрифтами. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.

Кричевский И. Новые шрифты. — «Московский художник», 1960, № 22, дек.

Новые советские шрифты. — «Полиграфическое производство», 1959, № 2, стр. 32.

Ровенский М. Г. О титульных шрифтах для книжного и акцидентного набора. — «Полиграфическое производство», 1960, № 10, стр. 21—22.

Тагиров Ф. Ш. Некоторые вопросы построения рисунков шрифтов. (Опыт анализа графического построения шрифтов). — Сб. трудов (Науч.-исслед. ин-т полиграф. машиностроения), [вып.] 4, 1959, стр. 237—281.

Тагиров Ф. Ш. Определение «линии шрифта» при расчете шрифта по вертикали. — Там же, [вып.] 5, 1959, стр. 229—249.

Тагиров Ф. Ш. Характерные признаки рисунков новых текстовых шрифтов. — «Полиграфическое производство», 1959, № 11, стр. 23—25.

Тагиров Ф. Ш. Что мешает внедрению новых шрифтов. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 8—10.

Телингатер С. Б. Несколько соображений о культуре шрифтового искусства. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.

Телингатер С. Б. Об ассортименте рисунков шрифтов. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 8.

Тихомиров А. И. Некоторые вопросы производства шрифтов для ручного набора. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 12—13.

Ушакова М. Н. Новый шрифт для многотиражной художественной литературы. — «Полиграфическое производство», 1959, № 11, стр. 26—27.

Ушакова М. Н. Определение удобочитаемости нового шрифта для набора многотиражной художественной литературы. — Сб. трудов (Науч.-исслед. ин-т полиграф. машиностроения), [вып.] 5, 1959, стр. 250—257.

Царегородцева Е. Н. Шрифт для учебников и детской литературы. — Там же, [вып.] 8, 1960, стр. 155—161.

Дополнения к библиографии 1957 г.

Банникова Г. А. Шрифт для художественной литературы. (Опыт работы автора над созданием рисунков нового шрифта). — Сб. трудов (Науч.-исслед. ин-т полиграф. машиностроения), [вып.] 2, 1957, стр. 218—233.

Караванский Н. Я. Основные этапы и особенности проектирования рисунков наборных орнаментов. — Там же, стр. 276—290.

Караванский Н. Я. Принципы и методы разработки рисунков орнаментов серии «РСФСР». — Там же, [вып.] 3, стр. 228—242.

Ровенский М. Г. Опыт создания наборного титульного шрифта на основе рисованного книжного шрифта. — Там же, [вып.] 2, 1957, стр. 234—243.

Ушакова М. Н. К вопросу о допусках на

межбуквенные просветы с точки зрения психологии восприятия. — Там же, стр. 291—295.

КНИЖНЫЙ ЗНАК

Фортинский С. Издательские марки. — «Советская книжная торговля», 1960, № 7, стр. 32—34.

Богданов В. Книжные знаки. — «Огонек», 1958, № 6, стр. 32.

Бернштейн Б. Эстонский экслибрис. — «Творчество», 1958, № 9, стр. 22—23.

Книжные знаки Алексея Юпатова. М., 1960, [14] стр.; 30 л. илл. 250 экз. — Текст парал. на латыш. и рус. яз.

Лешуков Т. Книжный знак. — «Литература и жизнь», 1959, 25 окт.

Советский книжный знак. Каталог выставки работ 1958 года. Л., 1959, 32 стр. с илл. (Дом ученых им. М. Горького АН СССР. Секция коллекционеров). 1000 экз.

Советский книжный знак. Каталог выставки работ 1959 года. Л., 1960, 71 стр. с илл. (Дом ученых им. М. Горького АН СССР. Секция коллекционеров). 5000 экз.

Тычина А. Экслибрис. Размышления на выставке книжных знаков. [Минск, 1960]. — «Советская культура», 1960, 17 дек.

Фортинский С. Что такое экслибрис. — «Москва», 1958, № 4, стр. 220—221.

Фортинский С. Экслибрисы — книжные знаки. — «Советская книжная торговля», 1959, № 6, стр. 61—64.

Фортинский С. Советские художественные книжные знаки. — Книга. Исследования и материалы. Сб. 2. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1960, стр. 332—375.

Фортинский С. Краткий обзор советской литературы о книжных знаках за 1957 и 1958 годы. — Книга. Исследования и материалы. Сб. 3. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты. 1960, стр. 470—480.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

КОНКУРСЫ

Лучшие книги 1958 года. [Сост. и авт. текста Г. В. Алямовская и Р. А. Лебедева. Предисл. В. Лидина]. М., «Искусство». 1961. 115 стр. с илл. 3000 экз.; *Борьба* за качество должна быть систематической. *Книги* советских издательств, лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. *Демосфенова Г. Л.* Лучшие книги советских издательств. — «Полиграфическое производство», 1959, № 7, стр. 19—23; *Алямовская Г.* 50 лучших книг СССР за 1958 год. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.

Лучшие книги 1959 года. [Текст аннот. Г. В. Алямовской. Статья В. В. Попова]. М., «Искусство», 1962, 115 стр. с илл. 3000 экз.; *Решение* конкурсной комиссии. *Стальбаум Б.* Книгам о современности — больше внимания. (Заметки на полях решения). — «Советская культура», 1960, 2 июня. Советской книге — лучшее оформление и полиграфическое исполнение. *Попов В. В.* и *Телингатер С. Б.* Итоги конкурса подведены. *50 советских* книг 1959 года, лучших по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. — «Полиграфическое производство», 1960, № 6, стр. 1—6; *Тумановский Р.* 50 лучших книг. — «Советская книжная торговля», 1960, № 6, стр. 36—37; *Краснов Б.* и *Сагал Г.* Внешний вид издания. — «Советская печать», 1960, № 6, стр. 44—46; *Конторович А. И.* Улучшить качество оформления и исполнения книжных изданий Ленинграда. — «Полиграфическое производство», 1960, № 8, стр. 25—27.

Лучшие книги 1960 года. [Текст аннот. Г. В. Алямовской. Статья В. В. Попова]. М., «Искусство», 1962, 117 стр. с илл. 4500 экз.; *Книги* 1960 года, признанные лучшими по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. *Стальбаум Б.* Страсть бойца — вот что здесь нужно. — «Советская культура», 1961, 13 мая; *Выше* уровень художественного оформления и полиграфического исполнения книг. *50 книг* 1960 года, лучших по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. *Попов В. В.* и *Телингатер С. Б.* Пятьдесят лучших книг нашей стра-

ны. — «Полиграфическое производство», 1961, № 5, стр. 1—7.

Резник М. Г. и *Кондратенко А. А.* Конкурс на лучшие издания Украины за 1957 год. — «Полиграфическое производство», 1958, № 6, стр. 21—22.

Гельпернас Д. Б. Итоги конкурса на лучшее оформление литовской книги. — «Полиграфическое производство», 1958, № 6, стр. 22.

Лучшие украинские книги. [О конкурсе на лучшее художественно-техническое оформление и полиграфическое исполнение изданий 1959 года на Украине]. — «Полиграфическое производство», 1960, № 7, стр. 12—13.

Награды советским художникам. [Медали М-ва культуры СССР и АХ СССР и др.]. — В кн.: Художник и современность. (Ежегодник АХ СССР). М., 1960, стр. 169—176.

ВЫСТАВКИ СОВЕТСКОЙ КНИГИ И ГРАФИКИ В СССР

1 9 5 8

Выставка изобразительного искусства Грузии. [Москва, 1958, март]. Живопись, скульптура, графика, декорационная живопись, керамика и прикладное искусство. Каталог. [Сост. М. К. Бердзенишвили, Н. Н. Александян-Шахазиз, Т. А. Картозия]. М., 1958, 96 стр. 28 л. илл. (М-во культуры Груз. ССР. СХ СССР. СХ Груз. ССР. Декада груз. искусства и литературы в Москве. 1958). 3000 экз.; *Шмаринов Д.* Успех молодых. — «Творчество», 1958, № 6, стр. 4—6.

Гургенидзе В. М. Грузинская книга. Краткий обзор грузинской письменности и путеводитель выставки. Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1958. 68 стр. с илл. (Декада груз. искусства и литературы в Москве. 1958). 2000 экз.

Первая выставка иллюстраций научной книги [Ленинград, 1958, июнь]. — «Искусство», 1958, № 6, стр. 75 (хроника).

Выставка работ творческой студии горкома художников книги, графики и плаката. [Москва, 1958, июль]. Графика, рисунок, жи-

вопись. Каталог. [Предисл. Н. Жукова. Вступит. ст. Н. Молевой]. М., 1958, 38 стр.; 12 л. илл. (Моск. гор. объедин. ком-т художников книги, графики и плаката). 500 экз.

Ленинградская выставка книжной графики, 4-я. [Ленинград, 1958, июль]. Каталог. [Вступит. ст. В. Н. Петрова. Сост. Н. А. Павлова, В. М. Шведова]. Л., «Художник РСФСР», 1959, 69 стр. с илл. (ЛССХ). 1000 экз.; *Герман М.* Многообразие творческих поисков. — «Ленинградская правда», 1958, 4 июля; *Четвертая* выставка книжной графики Ленинграда. — «Нева», 1958, № 11, вклейка между стр. 176—177; *Кравченко К. С.* Ленинградские мастера книги. [О 4-й в-ке работ ленингр. художников книги в Москве. 1958, сент.]. — «Полиграфическое производство», 1958, № 11, стр. 22—24; *Герман М.* Заметки об оформлении книг. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», 1959, стр. 15—18.

Выставка советской гравюры. Путеводитель [Сост. В. Шафранова]. М., 1958. 11 стр. с илл. (М-во культуры СССР. ГМИИ). 2000 экз.

Выставка изобразительного искусства Киргизской ССР. [Москва, 1958, октябрь]. Каталог. [Сост. И. Т. Богдан, Д. М. Орешкин, Р. С. Яковлева]. М., «Советский художник», 1958. 73 стр.; 46 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры Киргиз. ССР. СХ СССР. СХ Киргиз. ССР. Декада киргиз. искусства и литературы в Москве. 1958). 1500 экз.

Печать Советского Киргизстана. (Путеводитель по выставке). Фрунзе, 1958. 100 стр. с илл. (М-во культуры Киргиз. ССР. Гос. респ. б-ка Киргиз. ССР им. Н. Г. Чернышевского. Декада киргиз. искусства и литературы в Москве. 1958). 1500 экз.; *Кочнев Д.* В мире книг. (С выставки «Печать Советского Киргизстана»). — «Советская Киргизия», 1958, 14 ноября.

«40 лет ВЛКСМ». Всесоюзная художественная выставка. [Москва, 1958, октябрь]. Живопись, скульптура, графика, монументально-декоративное искусство, прикладное искусство. Каталог. [Сост. Б. Г. Колдобская, В. В. Алексеева, П. Д. Волкова, М. Н. Новосельская, Н. С. Труханова]. М., 1958. 379 стр.; 22 л. илл. (ЦК ВЛКСМ. М-во культуры СССР. СХ СССР. ВЦСПС). 5000 экз.

Выставка изобразительного искусства Казахстана. [Москва, 1958, декабрь]. Живопись, скульптура, графика и театрально-декорацион-

ное искусство. Каталог. [Сост. Е. Б. Вандровская и Л. Г. Плахотная]. М., 1958, 50 стр.; 31 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры Каз. ССР. Декада казах. искусства и литературы в Москве. 1958). 3000 экз.

Книга, графика, плакат Казахстана [путеводитель]. Авт. А. Тойганбаев, А. Жиренчин. Алма-Ата, 1958. 87 стр. с илл. (М-во культуры Каз. ССР. Декада казах. искусства и литературы). 2000 экз.; *Кондюкова П.* Книги талантливого народа. — «Советская культура», 1958, 16 дек.; *Буров К. М.* Оформление книг Казахстана. — «Полиграфическое производство», 1959, № 1, стр. 27—28.

Выставка эстонской книги и книжной графики 1958. [Каталог]. Таллин, Эстгосиздат, 1959. 83 стр.; 45 л. илл. 2000 экз.

Ованес Туманян в изобразительном искусстве. Каталог выставки. [Сост. Л. Ташчян]. Ереван, 1958. 49 стр.; 5 л. илл. (Гос. картинная галерея Армении. Дом-музей Ованеса Туманяна). 300 экз. — Текст парал. на арм. и рус. яз.

Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран. [Москва, 1958, декабрь]. Каталог. М., 1958. 326 стр.; 24 л. илл. 10000 экз.; *Выставка* произведений изобразительного искусства социалистических стран. Москва, 1958—1959. [Альбом. Сост. сектором зарубежного искусства Ин-та теории и истории изобраз. искусств АХ СССР. М., Изогиз, 1960]. XVI стр.; 85 л. илл. 10000 экз.

1 9 5 9

Каленик Д. З. Смотри оформления украинской книги. [О выставке книг, графики и плаката Украинской ССР в честь XXI съезда КПСС и XX съезда КП Украины. Киев, 1959]. — «Полиграфическое производство», 1959, № 5, стр. 21—22; *Яковенко Г.* На стендах выставки — книги. — «Советская Украина», 1959, кн. 3, стр. 182—183; *Касиян В. И.* Об украинской книжной графике. — В кн.: Художник и современность. (Ежегодник АХ СССР). М., 1961, стр. 57—61.

Выставка изобразительного и народного декоративного искусства Узбекской ССР. [Москва, 1959, февраль]. Каталог. [Предисл. М. В. Мюнц. Сост. И. М. Прица, М. А. Соколова, Б. С. Сергеев, А. И. Сидоренко]. М., 1959. 140 стр.; 61 л. илл. (М-во культуры СССР.

М-во культуры УзССР. Декада узбек. искусства и литературы в Москве. 1959). 3000 экз.; *Художники Советского Узбекистана*. Ташкент, Гослитиздат УзССР. [И. Икрамов. — В. Е. Кайдалов. — В. Н. Кедрин. — С. А. Мальт. — А. К. Ошейко. — М. В. Рейх. — М. Я. Щировский и Г. М. Соколов и др.]. 211 стр.; 42 л. илл. (Декада узбек. искусства и литературы). 1000 экз.

Выставка узбекской книги [Москва, 1959]. Каталог. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959. 123 стр. с илл. (М-во культуры УзССР. Декада узбек. искусства и литературы в Москве. 1959). 5000 экз.; *Обсуждение оформления книг Узбекистана*. — «Полиграфическое производство», 1959, № 4, стр. 29—30.

Выставка работ художников. [Москва, 1959, февраль]. М., 1959. 10 стр.; 10 л. илл. (ЦДРИ. Моск. гор. объедин. ком-т художников книги, графики и плаката). 500 экз.

Выставка книг, книжной графики и плаката, 1-я. [Рига, 1959, март]. Каталог. [Сост. К. Берзина]. Рига, 1959. 141 стр. с илл. (М-во культуры Латв. ССР. СХ Латвии. Латгосиздат. Гос. муз. латыш. и рус. искусства). 1000 экз. — Текст парал. на латыш. и рус. яз.

Львов И. Добрые приметы. [К итогам обсуждения книжной выставки Сельхозгиза, Москва]. — «Советская культура», 1959, 19 марта.

Выставка эстонской книги и книжной графики. [Ереван. 1959]. — «Коммунист» (Арм. ССР), 1959, 14 мая.

Выставка изобразительного искусства Азербайджана. [Москва, 1959, май]. Каталог. [Сост. Т. Бадалова и М. Наджафов]. М., 1959. 53 стр.; 20 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры АзССР. Декада азербайдж. искусства и литературы в Москве, 1959). 3000 экз.; *Волкова П. и Павлов П.* Трудности роста. — «Искусство», 1959, № 9, стр. 17—27.

Книга, графика, плакат Азербайджана. [Путеводитель. Авт. М. Султанов, Р. Кязимов, А. Гусейнов, Н. Габиров]. Баку, Азернешр, 1959. 70 стр. с илл. (М-во культуры АзССР. Декада азербайдж. искусства и литературы в Москве. 1959). 3000 экз.; *Блинов П.* Летопись духовного расцвета. (На выставке книги, графики и плаката Азербайджана). — «Советская культура», 1959, 26 мая; О выставке азербайджанской книги в Москве. — «Полиграфическое производство», 1959, № 8, стр. 26—27.

Выставка книжной графики, 7-я. [Москва, 1959, июнь]. Каталог. [Сост. Е. В. Членова]. М., 1959. 74 стр.; 20 л. илл. (АХ СССР. МОСХ). 800 экз.; *Седьмая выставка книжной графики*. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь; *Каменский А.* Современный взгляд и тема современности. — «Московский художник», 1959, № 16, сент.; *Халаминский Ю.* Пути развития книжной графики. — «Творчество», 1959, № 9, стр. 1—4; *Шаринов Д. А.* Седьмая выставка работ московских художников книги. — «Полиграфическое производство», 1959, № 9, стр. 17—19; *Кравченко К.* Изобразительное искусство и книга. — «Художник», 1959, № 10, стр. 23—26; *Варганов Ан.* Художники книги. — «Огонек», 1959, № 48, стр. 10.

Выставка произведений художников Карелии и народного декоративного искусства. [Москва, 1959, август]. Каталог. [Сост. Э. С. Кнур]. М., 1959, 69 стр.; 9 л. илл. (М-во культуры РСФСР. Оргком-т СХ РСФСР. КАССР. СХ КАССР). 1000 экз.; *Плотников В.* Художники Карелии перед декадой. — «На рубеже», 1959, № 1, стр. 161—174; *Раздобрева И.* В канун декады. (Искусство Карельской АССР). — «Художник», 1959, № 7, стр. 9—17; *Плотников В.* Иллюстрации карельских художников к «Калевале». (К декаде искусства и литературы Карельской АССР в Москве). — «Искусство», 1959, № 11, стр. 23—27.

Осинов И. Книга карельского народа. [Выставка карельской книги. К декаде карел. искусства и литературы в Москве]. — «Советская культура», 1959, 25 авг.

Искусство народов Амура. [Ленинград, 1959, декабрь]. Каталог выставки. [Вступит. ст. М. А. Сергеева. Сост. Е. К. Эвенбах]. Л., «Художник РСФСР», 1959. 62 стр.; 17 л. илл. 1000 экз.

1 9 6 0

Выставка иллюстраций к произведениям писателя. К 100-летию со дня рождения А. П. Чехова. [Москва, 1960, январь]. Каталог. [Сост. Н. Н. Розанова и Е. И. Смирнова]. М., 1960. 34 стр.; 5 л. илл. (М-во культуры СССР, ГМИИ). 1000 экз.

Выставка дагестанской книги и книжной графики. [Москва, 1960, апрель]. Путеводитель. [Авт. К. П. Полупанов]. Махачкала, Дагкнигоиздат, 1960. 14 стр. (М-во культуры Дагест. АССР. Декада дагест. искусства и литературы

в Москве. 1960). 2000 экз.; *Курышев Ю.* «Самое ценное в доме». — «Советская культура», 1960, 9 апр.

«Советская Россия», художественная выставка. [Москва, 1960, апрель]. Живопись, скульптура, графика, плакат, монументально-декоративное, театральное-декоративное искусство. Каталог. [Сост. А. Х. Гимадеева, В. И. Кейдун, И. В. Киартано, А. Л. Лидова, Н. А. Свешникова, Б. И. Снегирев, К. И. Старикова, В. М. Шведова]. М., 1960. 263 стр. (М-во культуры РСФСР. Оргком-т СХ РСФСР) 6000 экз.

Захарченко В. Союз искусства и науки. [О выставке «Сегодня и завтра в науке и технике». Москва]. — «Советская культура», 1960, 26 мая; *Костина Е.* Иллюстрации в научно-популярной литературе. — «Творчество», 1960, № 7, стр. 10.

Халаминский Ю. Большие возможности. (На выставке и конференции графиков Средней Азии и Казахстана). [Ташкент 1960, май]. — «Творчество», 1960, № 8, стр. 12—15.

Выставка изобразительного искусства Молдавии. [Москва, 1960, май]. Каталог. [Сост. Е. П. Бонтя, М. Я. Лившиц, И. И. Можяева]. М., 1960. 23 стр.; 19 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры Молд. ССР. Декада молд. искусства и литературы в Москве. 1960). 1000 экз.

Выставка молдавской книги. [Москва, 1960, май]. Каталог. Кишинев, «Карта молдовеняскэ», 1960. 287 стр.; 10 л. илл. 1000 экз.; *Кердиваренко В.* Книги «Карта молдовеняскэ». — «Советская культура», 1960, 26 мая; *Алямовская Г. В.* Выставка молдавской книги. — «Полиграфическое производство», 1960, № 7, стр. 27—28.

Художественная выставка Литовской, Латвийской, Эстонской ССР. [Москва, 1960, октябрь]. Каталог. [Вступит. ст. Е. Буториной. Сост. П. Гудинас, С. Якштас, А. Салениек, В. Рейнхольм]. М., «Советский художник», 1960. 211 стр. с илл. (М-во культуры СССР, М-во культуры Литов., Латв. и Эстон. ССР). 4000 экз.; *Шлеев В.* Живое дыхание времени. (Графика на выставке «Советская Прибалтика»). — «Советская культура», 1960, 27 окт.; *Алова О.* «20 лет Советской Прибалтики». — «Художник», 1961, № 1, стр. 23—25; *Гастев А.* В русле народной традиции. [О литовской гра-

фике на выставке «20 лет Советской Прибалтики»]. — «Творчество», 1961, № 1, стр. 12—14.

Казарян Н. Поиски и находки. [Выставка работ художников-графиков, посвящ. 40-летию Арм. ССР. Ереван]. — «Коммунист» (Арм. ССР), 1960, 16 дек.

«Советская Украина», художественная выставка. [Москва, 1960, ноябрь]. Каталог. [Сост. И. И. Верба, А. А. Зак, Ю. П. Пудов, И. Н. Смоляк, В. М. Верба, Б. П. Карпенко, А. М. Драк]. Киев, Изомузгиз, 1960. 155 стр.; 38 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры УССР. СХ СССР. СХ УССР. Декада укр. искусства и литературы в Москве. 1960). 5000 экз.; *Касиян В.* В поисках нового. — «Московский художник», 1960, № 18—19, ноябрь; *Волков Н.* Современная украинская графика. — «Искусство», 1961, № 3, стр. 18—24.

Книжная графика и плакат Советской Украины. Каталог выставки. [Сост. В. М. Верба]. Киев, 1960. 51 стр.; 8 л. илл. (М-во культуры УССР. Декада укр. литературы и искусства в Москве. 1960). 3000 экз.; *Издания,* достойные праздника. (Книга и графика на декаде). — «Советская культура», 1960, 15 окт.; *Буров К.* Искусство книги. (Заметки художника). — «Советская культура», 1960, 17 ноября; *Буров К. М.* Торжество мастерства. — «Полиграфическое производство», 1960, № 12, стр. 20—22; *Белозуб В.* Праздник украинской книги в Москве. — «Советская книжная торговля», 1961, № 1, стр. 7—9.

Выставка книги и книжной графики Северной Осетии. [Москва, 1960, декабрь]. Каталог. [Сост. У. А. Богазов]. Орджоникидзе, Сев-Осет. кн. изд., 1960. 35 стр. с илл. (Декада осет. искусства и литературы в Москве. 1960). 1000 экз.

ПАВИЛЬОН «СОВЕТСКАЯ КНИГА» НА ВЫСТАВКЕ ДОСТИЖЕНИЙ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА СССР

Выставка достижений народного хозяйства СССР. Павильон «Советская книга». [Краткий путеводитель. М., 1960]. [15] стр. с илл. 50 000 экз.; *Львов И.* Павильон «Советская книга». — «Советская культура», 1959, 16 июня; *Григорьев А.* В павильоне книги. — «Советская печать», 1959, № 7, стр. 51—52; *Виноградов Г. А.* Павильон «Советская книга». — «Полиграфическое производство», 1959, № 8, стр. 10;

Медовый С. Дворец книги. — «Советская книжная торговля», 1959, № 9, стр. 19—22.

СОВЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

Хогарт П. Глазами англичан. [Заметки английского художника о работах, представленных на выставке советской графики в Лондоне]. — «Культура и жизнь», 1958, № 4, стр. 51—54.

Огнев К. Советская книга на Всемирной выставке. [Брюссель. 1958]. «Литература и жизнь», 1958, 25 июля.

Огнев К. Советская книга на Всемирной выставке [Брюссель]. — «Советская книжная торговля», 1958, № 8, стр. 37—41.

Награды советским художникам. [Почетные дипломы и медали Всемирной выставки в Брюсселе и др.]. — В кн.: Художник и современность. (Ежегодник АХ СССР). М., 1960, стр. 169—176.

Отличительные премии, полученные художниками Российской Федерации в Брюсселе. — «Художник», 1958, № 1, стр. 65.

Замошкин А. Заметки об архитектуре и искусстве на Брюссельской выставке. — «Культура и жизнь», 1958, № 11, стр. 36—44.

Соколова Н. В Исландии. [О выставке советской графики в Рейкьявике]. — «Советская культура», 1959, 22 янв.

Мануйлов Г. У наших венгерских друзей. (Выставка советской книги в Будапеште). — «Московский художник», 1959, № 15, сент.

Ляхов В. Дружеский визит советской книги в Румынскую Народную Республику. — «Московский художник», 1959, № 15, сент.

Премии советским художникам. [На VII Международном фестивале молодежи и студентов в Вене]. — «Художник», 1959, № 9, стр. 56.

Выставка Л. Хижинского и Г. Епифанова в Праге. — «Искусство», 1960, № 1, стр. 80 (хроника).

Выставки советского изобразительного искусства за рубежом. — «Искусство», 1960, № 2, стр. 39—41.

Награды Общества польско-советской дружбы. [Ф. Константинову за иллюстрации к произведениям А. Мицкевича]. — «Советская культура», 1960, 4 февр.

Ляхов В. Выставка советских книг и журналов в Лондоне. — «Полиграфическое производство», 1960, № 4, стр. 10.

Ляхов В. Четырнадцать дней в Лондоне. [О выставке советских книг и журналов]. — «Творчество», 1960, № 5, стр. 21.

Сноу Чарлз П. и Джонсон Памела Х. Выставка имела успех. [О выставке советской книги в Лондоне]. — «Культура и жизнь», 1960, № 5, стр. 44—46.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ИСКУССТВА КНИГИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В ЛЕЙПЦИГЕ

Каталог советского отдела. — В кн.: Internationale Buchkunst-ausstellung, Leipzig, 1959, S. 197—219 [вступит. ст. А. А. Сидорова]; *Международная выставка книжного искусства в Лейпциге.* — «Полиграфическое производство», 1959, № 7, стр. 23—24; *Павлов Н.* Место сердечных встреч. (Международная выставка искусства книги в Лейпциге). — «Советская культура», 1959, 29 авг.; *Праздник социалистической книги.* (Открытие Международной выставки книги в Лейпциге). — «Полиграфическое производство», 1959, № 9, стр. 10; *Шмаринов Д.* Культура книги. — «Советская культура», 1959, 24 окт.; *Успех советских художников-графиков.* — «Московский художник», 1959, № 18—19, ноябрь; *Шмаринов Д.* Некоторые итоги. — «Полиграфическое производство», 1959, № 12, стр. 16—18; *Награды советским мастерам книги.* — «Полиграфическое производство», 1959, № 12, стр. 18—19 и в кн.: Художник и современность. (Ежегодник АХ СССР). М., 1960, стр. 169—176.

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

АКИМОВ Н. П.

Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. Л., «Художник РСФСР», 1960. 150 стр. с илл.; 4 л. илл. 10 000 экз.

АЛФЕЕВСКИЙ В. С.

В. С. Алфеевский, Е. А. Асламазян, М. А. Асламазян, Б. А. Дехтерев, Н. Б. Никогосян. Выставка живописи, скульптуры, графики. Каталог. [Вступит. ст. К. С. Кравченко и др. Сост. Е. В. Членова]. М., 1958. 100 стр.; 40 л. илл. (МССХ). 1000 экз.; *Чегодаев А.* Поэтическая тонкость чувства. — «Московский художник», 1958, № 13, 15 июля; *Климова М. В.* Алфеевский и Б. Дехтерев. — «Искусство», 1958, № 7, стр. 29—33; *Буторина Е.* Художник-лирик. — «Творчество», 1958, № 8, стр. 12—13.

АЛЬТМАН Н. И.

Козинцев Г. Рисунки Натана Альтмана к «Дон-Кихоту». — Ленинградский художник. (Информ. бюллетень.) Л., «Художник РСФСР», [1958], стр. 30—32; *Эткинд М.* Из «Ленинианы», [С прил. статьи Р. Роллана «Облик Ленина»]. — «Ленинградский альманах», кн. 16, 1959, стр. 172—176.

АЛЯКРИНСКИЙ П. А.

Алякринский Петр Александрович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 7—9.

АНДРИЕВИЧ В. В.

Выставка работ художника В. В. Андревича. Приглашенный билет-каталог. [М., 1960], стр. 12. (МОСХ). 600 экз.; *Леонидова Е.* Художник улыбается. — «Советская культура», 1960, 1 марта; *Петрова Е.* Солнечный талант. — «Московский художник», 1960, № 3, март; *Луцкая Е.* В театре кукол. — «Творчество», 1960, № 4, стр. 16—17; *Костина Е.* Художник театра кукол — В. Андревич. — «Искусство», 1960, № 7, стр. 32—34.

АНТОКОЛЬСКАЯ Н. П.

Наталья Павловна Антокольская. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

АСТАПОВ И. С.

Астапов И. Как я работал над иллюстрациями к С. Каронину (Н. Петропавловскому). — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», 1959, стр. 25.

АФАНАСЬЕВА Е. А.

Елена Александровна Афанасьева. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

БАЖАНОВ Д. А.

Бажанов Дмитрий Андреевич. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 10—14.

БАЗИЛЕВИЧ А. Д.

Владич Л. Языком сатиры. [Об иллюстрациях А. Базилевича к Роману Г. Квитки-Основьяненко «Пан Холявский»]. — «Творчество», 1960, № 4, стр. 18.

БАСОВ Б. М.

Лебедева В. Обобщенность и лаконизм. — «Творчество», 1958, № 5, стр. 11—12.

БАХ А.

Бернштейн Б. Айно Бах. М., «Советский художник», 1959. 103 стр. с илл.; 2 л. илл. 1600 экз.

БЕДРОСЯН Р. С.

Мовсесян Н. Художник книги. — «Коммунист» (Арм. ССР), 1960, 16 марта.

БЕНУА А. Н.

Памяти А. Н. Бенуа. (1870—1960). — «Искусство», 1960, № 5, стр. 70—71.

БЕРШАДСКИЙ Г. С.

Бершадский Григорий Соломонович. В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 15—17.

БЕХТЕЕВ В. Г.

Тарабрин И. Старейший мастер графики. — «Литература и жизнь», 1958, 12 дек.

БОГДЕСКО И. Т.

Лившиц М. Образы Пушкина и Гоголя. — «Творчество», 1958, № 9, стр. 18—19.

БОИМ С. С.

К 100-летию со дня рождения А. П. Чехова. Советские художники рассказывают. [С. Боим о работе над иллюстрациями к произведениям А. П. Чехова]. — «Художник», 1960, № 1, стр. 35—36.

БОРОВСКАЯ А. К.

Анна Казимировна Боровская. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

БОРОВСКИЙ Д. Б.

Павлов Г. Новые работы Д. Боровского. — Ленинградский художник. (Информ. бюллетень). Л., «Художник РСФСР», 1958, стр. 35.

БРОДАТЫ Л. Г.

Иоффе М. Лев Григорьевич Бродаты. М., «Советский художник», 1959. 109 стр. с илл. 1500 экз.; *Бродаты Л.* Карикатуры и иллюстрации. [Предисл. Т. Семенов. Сост. Л. Кублаповский]. М., «Правда», 1959. 64 стр. (Б-ка «Крокодила», № 25). 205 000 экз.

БРУНИ И. Л.

Выставка работ Ивана Львовича Бруни. Пригласительный билет-каталог. (М.), 1959. 11 стр. (МОСХ). 700 экз.; *Каменский А.* На пороге творческой зрелости. — «Московский художник», 1959, № 18—19, ноябрь.

БРУНИ Л. А.

Выставка произведений художников Л. А. Бруни, Н. Н. Купреянова, П. В. Митурича. Каталог. [Вступит. ст. Д. Сарабьянова и др. Сост. Р. А. Глуховская, Н. С. Изнар, Е. В. Членова]. М., 1958, 62 стр.; 29 л. илл. (МССХ). 800 экз.; *Гончаров А., Ляхов В.* Выставка произведений Бруни, Купреянова, Митурича. — «Московский художник», 1958, № 19—20, 30 окт.; *Кравченко К.* Три графика. — «Искусство», 1958, № 11, стр. 42—47; *Холодовская М. Л.* Бруни. — «Творчество», 1958, № 12, стр. 15.

БУБНОВ А. П.

Шмаринов Д. А. Бубнов. — «Московский художник», 1958, № 8, 30 апр.

БУЛГАКОВ Б. П.

Булгаков Борис Петрович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 18—19.

БУНИН П. Л.

Григорьев А. Рисунки Павла Бунина. — «Московская правда», 1958, 13 сент.; *Коненко В.* Рисует Павел Бунин. — «Московский комсомолец», 1959, 1 марта; *Краевский Б.* Данте возвращается в ад. (Рисует П. Бунин). — «Учительская газета», 1959, 4 июля; *Павел* Львович Бунин. Выставка работ «Иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина». Каталог [М., 1960]. 22 стр.; 10 л. илл. (Всесоюз. музей А. С. Пушкина). 1100 экз.

ВАКИДИН В. Н.

Выставка произведений художников В. Н. Вакидина, А. Е. Зеленского, Е. А. Маленной, Н. А. Удальцовой, В. Б. Эльконина. Каталог. [Сост. Е. А. Вишняк, Р. А. Глуховская]. М., 1958, 58 стр.; 30 л. илл. (МССХ). 1000 экз.; *Тагер Ел.* Четыре разных художника. — «Московский художник», 1958, № 21, 30 ноября.

ВАСИЛЬЕВ Ю. Б.

Васильев Юрий Борисович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 20—21.

ВАСИН А. А.

Васин Александр Андреевич. — В кн.: Искусство шрифта, М., «Искусство», 1960, стр. 22—23.

ВАСНЕЦОВ Ю. А.

Мастер иллюстрации. — «Литературная газета», 1960, 24 марта; *Силантьева В.* Художник-сказочник. (О творчестве Ю. Васнецова). — «Искусство», 1960, № 5, стр. 35—37; *Денисов Б. А.* Художник русской сказки. — «Дошкольное воспитание», 1959, № 7, стр. 60—64.

ВЕРЕЙСКИЙ О. Г.

Верейский О. Моя работа над образами «Тихого Дона». — «Творчество», 1959, № 8,

стр. 15—17; *Каменский А.* Орест Георгиевич Верейский. М., «Советский художник», 1960. 203 стр. с илл. 5000 экз.

ВЕРЕЩАГИНА Н. В.

Выставка работ Надежды Васильевны Верещагиной. Пригласительный билет-каталог. [М., 1959]. 9 стр. (МССХ. ЦДРИ). 700 экз.; *Дружинин С.* Талантливый иллюстратор. (Выставка работ Н. В. Верещагиной). — «Искусство», 1960, № 1, стр. 22—25.

ВИЙРАЛЬТ Э.

Эдуард Вийральт. 1898—1954. [Каталог выставки. Сост. и авт. вступит. ст. Х. Ляти]. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. 43 стр.; 31 л. илл. 7000 экз.; *Рогинская Ф.* Отступившийся в пути. — «Советская культура», 1959, 1 сент.; *Эдуард Вийральт.* Таллин, Эстгосиздат, 1959. 38 стр.; 136 л. илл.; XIV л. на отд. табл. 20 000 экз. — На эстон. яз. Резюме и список илл. на рус. яз.; *В защиту Эдуарда Вийральта.* (Письмо в редакцию). [По поводу статьи Б. Стальбаума «Книгам о современности больше внимания» в газ. «Советская культура», 1960, 2 июня]. — «Литературная газета», 1960, 16 июля. — Подписи: Эд. Эйманн, А. Алас, К. Нагель, Г. Эрнесакс, И. Семпер, Г. Рейндорф; *Энст Б. Э.* Вийральт — выдающийся эстонский график. — «Искусство», 1960, № 12, стр. 23—29.

ВИНОКУРОВ Б. К.

Кречетова Ел. Живые образы. — «Учительская газета», 1959, 24 марта; *Абрамова А. Б.* Винокуров. — «Московский художник», 1959, № 4, апр.

ГАЛЬБА В. А.

Владимир Александрович Гальба. Каталог выставки. [Вступит. ст. И. А. Бродского и В. Гальба. Сост. В. М. Шведова]. Л., «Художник РСФСР», 1959. 27 стр. с илл.; 9 л. илл. 1000 экз.; *Молдавский Дм.* Оружием смеха. — «Нева», 1959, № 6, стр. 177—178; *Семенов Б.* Владимир Гальба. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», [1959], стр. 41; *Балаховская И. С.* Художники-иллюстраторы книг для детей. (О творчестве В. Лосина и В. Гальба). — «Дошкольное воспитание», 1960, № 4, стр. 77—84.

ГЕЛЬМС Э. Б.

Выставка произведений заслуженного деятеля искусств Татарской АССР Эрнста Бруновича Гельмса. Каталог. [Вступит. ст. М. Пожарской. Сост. М. Э. Юхневич]. М., 1958. 29 стр.; 11 л. илл. (СХ СССР. ВТО. Оргком-т СХ РСФСР). 500 экз.

ГЕРАСИМОВ С. В.

Герасимов Сергей Васильевич. [Альбом. Предисл. Н. Соколовой]. М., «Искусство», 1959. 42 стр.; 31 л. илл. (Советские художники). 10 000 экз. — Текст на рус., англ. и франц. яз.; *Каменский А.* Мужественно, проникновенно. — «Юность», 1960, № 7, стр. 81—82; *Андронов И.* Выдающийся мастер. (С. В. Герасимов — 75 лет). — «Литература и жизнь», 1960, 28 сент.

ГИЛЕВА Е. В.

Выставка графических работ Е. В. Гилевой. Каталог. [Вступит. ст. Е. Долиновой]. Свердловск, 1958. 32 стр. с илл. (Свердл. отд-ние СХ СССР). 300 экз.

ГОЛЬЦ Н. Г.

Ника Георгиевич Гольц. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

ГОНЧАРОВ А. Д.

Тагер Ел. Мастер книжной гравюры. — «Советская культура», 1958, 8 февр.; *Гончаров А. Д.* Моя работа над книгой. — Книга. Исследования и материалы. Сб. 1. М., [Изд-во Всесоюз. книжной палаты], 1959, стр. 74—97; *Гончаров А.* Художник и книга. (Из творческого опыта). — «Культура и жизнь», 1959, № 9, стр. 36—39; *Андрей Дмитриевич Гончаров.* [Альбом. Вступит. ст. А. А. Сидорова]. М., «Искусство», 1960. 11 стр.; 34 л. илл. (Мастера книжной графики). 4000 экз.

ГРИГОРЬЕВ М. А.

Минчковский А. Памяти М. А. Григорьева. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», 1960, стр. 26—27; *Михаил Александрович Григорьев.* [Некролог]. — «Художник», 1960, № 12, стр. 58.

ГРИГОРЬЯНЦ П. П.

Табачникова А. О творчестве П. Григорьянца. — В сб.: *Художники Ленинграда*. Л., «Художник РСФСР», 1959, стр. 22—23.

ГРОЗЕВСКИЙ Б. В.

Грозевский Борис Валерианович. — В кн.: *Искусство шрифта*. М., «Искусство», 1960, стр. 24—26.

ГУДИАШВИЛИ Л.

Амираношвили Ш. Замечательный художник. — «Заря Востока», 1958, 21 янв.; *Ольшеский В.* Судьба таланта. — «Советская культура», 1958, 8 апр.; *Павлов П.* Самобытное искусство. (На выставке работ Ладос Гудиашвили). — «Искусство», 1958, № 4, стр. 28—32; *Павленко П. Л.* Гудиашвили. — «Творчество», 1958, № 5, стр. 16—18; *Топурия М.* Ладо Гудиашвили. Тбилиси, «Заря Востока», 1958, 48 стр.; 32 л. илл. 3000 экз.; *Зданевич К.* Яркий впечатляющий талант. — «Литературная Грузия», 1959, № 7, стр. 88—91.

ДЕЙНЕКА А. А.

Маца И. Л. А. Дейнека. М., «Советский художник», 1959, 79 стр. с илл.; 20 л. илл. 3250 экз.; *Александр Александрович* Дейнека. [Альбом. Предисл. А. Д. Чегодаева]. М., «Искусство», 1959, 40 стр.; 29 л. илл. (Советские художники). 8000 экз. — Текст на рус., англ., франц. и нем. яз.

ДЕХТЕРЕВ Б. А.

В. С. Алфеевский, *Е. А. Асламазян*, *М. А. Асламазян*, *Б. А. Дехтерев*, *Н. Б. Никогосян*. Выставка живописи, скульптуры, графики. Каталог. [Вступит. ст. *Н. Никифораки* и др. Сост. *Е. В. Членова*]. М., 1958, 100 стр. 40 л. илл. (МССХ). 1000 экз.; *Сидоров А.* Монументальность в книжной графике. — «Московский художник», 1958, № 13, 15 июля; *Климова М. В.* Алфеевский и Б. Дехтерев. — «Искусство», 1958, № 7, стр. 29—33; *Левитин Е.* Стиль и стилизация. — «Творчество», 1958, № 8, стр. 11—12; *Пушкарев В. А.* Иллюстрации Б. А. Дехтерева к произведениям А. М. Горького. — Учен. записки (Акад. обществ. наук).

Вып. 35, 1958, стр. 242—271; *Никифораки Н.* Дехтерев. М., «Искусство», 1959, 44 стр. 9 л. илл. 10 000 экз.

ДОБРОВ М. А.

Памяти Матвея Александровича Доброва. — «Московский художник», 1958, № 12, 30 июня.

ДУБИНСКИЙ Д. А.

Дубинский Д. Чеховские образы. К столетию со дня рождения А. П. Чехова. — «Творчество», 1960, № 1, стр. 17—18; *Д. А. Дубинский*. [Некролог]. — «Советская культура», 1960, 5 мая; *Чегодаев А.* Последняя работа Д. Дубинского. — «Творчество», 1960, № 7, стр. 11—12; *Антонов С.* Воспоминание о Давиде Александровиче Дубинском. *Верейский О.* Взыскательный талант. — «Московский художник», 1960, № 22, дек.

ЕГОРОВ Я. Д.

Егоров Яков Дмитриевич. — В кн.: *Искусство шрифта*. М., «Искусство», 1960, стр. 27—31.

ЕПИФАНОВ Г. Д.

Епифанов Г. Д. Иллюстрации к «Одиссее». — Ленинградский художник. (Информ. бюллетень). Л., «Художник РСФСР», [1958], стр. 37.

ЕРМОЛАЕВ А. М.

Милотворская М. Б. Адриан Михайлович Ермолаев. М., «Советский художник», 1960, 63 стр. с илл. 1800 экз.

ЕФИМОВ И. С.

Выставка произведений народного художника РСФСР *Ивана Семеновича Ефимова* (80 лет со дня рождения) и художника *Нины Яковлевны Симанович-Ефимовой* (1877—1948). Каталог. [Предисл. *Е. Тагер*. Сост. *Е. А. Вишняк*, *Р. А. Глуховская*]. М., 1959, 40 стр.; 16 л. илл. (СХ СССР. МССХ). 750 экз.

ЖУКОВ Н. Н.

Выставка произведений народного художника РСФСР члена-корреспондента АХ СССР *Николая Николаевича Жукова*. Каталог. [Предисл. *Е. Рачева*. Сост. *Е. А. Звиногород*].

ская]. М., Изд-во АХ СССР, 1959. 28 стр.: 25 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры РСФСР. АХ СССР. СХ СССР. Оргком-т СХ РСФСР. Студия воен. художников им. М. Б. Грекова). 2500 экз.; *Пинкисевич П.* Человечно, просто. — «Творчество», 1960, № 1, стр. 6—8; *Никулина О.* Николай Николаевич Жуков. М., «Советский художник», 1960. 123 стр. с илл.; 5 л. илл. 6000 экз.

ЗЕНЬКОВИЧ В. В.

Герман М. Заметки о творчестве В. Зенькович. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», 1960, стр. 41—43.

ЗОБНИН П. В.

Павел Васильевич Зобнин. 50 лет со дня рождения, 25 лет творческой деятельности. [Графика. Плакат. Каталог выставки произведений. Вступит. ст. Е. Долгоносовой. 1958]. 77 стр. с илл. (Таджикгосиздат. Гос. музей изобразит. искусства им. К. Бехзада). 5000 экз. Текст парал. на таджик. и рус. яз.

ЗУСМАН Л. П.

Зусман Леонид Павлович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 32—33.

ИЖАКЕВИЧ И. С.

Шевченко А. Певец Украины. — «Советская Украина», 1959, кн. 3, стр. 144—147.

ИКРАМОВ И.

Круковская С. М. И. Икрамов. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 75—78.

ИЛЬИН Н. В.

Николай Васильевич Ильин. Авт. текста К. С. Кравченко. М., «Советский художник», 1958. 100 стр. с илл. 5000 экз.; *Н. Ильин.* [Каталог выставки. Вступит. ст. К. Кравченко. М., 1958]. 23 стр.; 20 л. илл. (Гослитиздат. МССХ). 4000 экз.; *Ильин* Николай Васильевич. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 34—38.

ИЛЬИНА Л. А.

Боров А. И. Лидия Александровна Ильина. Фрунзе, Киргизгосиздат, 1958. 18 стр. с илл.

3000 экз.; *Ганкина Э.* Лидия Александровна Ильина. М., «Советский художник», 1959. 91 стр. с илл. 3000 экз.

КАЙДАЛОВ В. Е.

Владимир Елпидифорович Кайдалов. [М., «Советский художник», 1959]. 1 л., слож. в [8] стр. с илл. 500 экз.; *Шостко Л. В.* В. Е. Кайдалов. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 86—91.

КАНЕВСКИЙ А. М.

Халаминский Ю. Иллюстрации А. Каневского к произведениям Салтыкова-Щедрина. (К 60-летию художника). — «Искусство», 1958, № 6, стр. 30—35; *Халаминский Ю. А.* Каневский. — «Московский художник», 1958, № 8, 30 апр.; *Дружков А. и Фролов И.* Мастер юмора. — «Советская Россия», 1959, 21 авг.; *Денисов Б.* Художник А. Каневский. — «Дошкольное воспитание», 1960, № 2, стр. 71—75.

КАРДОВСКИЙ Д. Н.

Дмитрий Николаевич Кардовский. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма [Сост. и авт. примеч. Е. Д. Кардовская]. М., Изд-во АХ СССР, 1960. 340 стр. с илл. 5000 экз.

КАСИЯН В. И.

Шпаков А. Василий Ильич Касиян. Киев, Изомузгиз, 1960. 32 стр.; 6 л. илл. 2500 экз.

КЕДРИН В. Н.

Вениамин Николаевич Кедрин. [М., «Советский художник», 1959]. 1 л., слож. в [8] стр. с илл. 500 экз.; *Круковская С. М. В. Н. Кедрин.* — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 107—110; *Шостко Л.* Путиами творческих исканий. [К 60-летию художников В. И. Уфимцева, Н. Г. Карахана, В. Н. Кедрина и С. А. Мальта]. — «Звезда Востока», 1960, № 8, стр. 148—158.

КИБРИК Е. А.

Кибрик Е. Художник и время. — «Октябрь», 1959, кн. 7, стр. 224—239; *Кибрик Е.* Искусство и художник. М., «Молодая гвардия», 1959. 67 стр.; 21 л. илл. 30 000 экз.

КЛИМАШИН В. С.

Кравченко П. Виктор Семенович Климашин. М., «Советский художник», 1958. 111 стр. с илл. 3000 экз.

КЛУЦИС Г.

Выставка работ художников — красных латышских стрелков. Каталог. [Сост. А. Ф. Эглит, В. К. Зедайн]. Рига, 1959. 50 стр.; 10 л. илл. (М-во культуры Латв. ССР. Гос. музей латыш. и рус. искусства). 300 экз.; *Эглит А.* Выставка работ художников — латышских стрелков. — «Советская Латвия», 1959, 20 янв.

КОБУЛАДЗЕ С.

Кобуладзе С. Источник вдохновения. Слово художников Грузии. [О своем творчестве. К декаде искусства и литературы Грузии в Москве] — «Заря Востока», 1958, 19 марта.

КОГАН Е. И.

Коган Евгений Исаакович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 39—43.

КОДЖОЯН А.

Арутюнян В. Наш современник. (К 75-летию со дня рождения народного художника А. Коджояна). — «Литературная Грузия», 1958, № 1, стр. 137—143; *Каталог выставки, посвященной 75-летию со дня рождения народного художника Армянской ССР Акопа Коджояна* [Сост. Е. К. Хачатрян]. Ереван, 1958. 64 стр. с илл.; 21 л. илл. (М-во культуры Арм. ССР. ССХ Армении. Гос. картинная галерея Армении.) 700 экз. — Текст на арм. и рус. яз.; *Драмлян Р.* Акоп Коджоян. — «Творчество», 1959, № 6, стр. 14—16; *Асламазян М.* Творчество Акопа Коджояна. — «Искусство», 1959, № 8, стр. 18—22; *Драмлян Р. Г.* Акоп Карапетович Коджоян. М., «Советский художник», 1960. 74 стр. с илл. 3500 экз.; *Акоп Коджоян.* [Некролог]. — «Коммунист» (Арм. ССР), 1959, 26 апр.

КОЛЛОМ Э.

Луговской П. Иллюстрации Эрнста Коллома. — «Советская культура», 1959, 10 окт.; *Эрнст Коллом.* [Альбом. Сост. Л. Вийроя].

Таллин, 1959. 64 стр. с илл. (Таллинский гос. худож. музей). 2000 экз. — Текст парал. на эстон. и рус. яз.

КОМАРОВ А. Н.

Песков В. Рисунок с буквой К. — «Комсомольская правда», 1959, 26 апр.; *Туров С.* Наш художник-анималист. (К 80-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности А. Н. Комарова). — «Охота и охотничье хозяйство», 1959, № 10, стр. 54—55.

КОНАШЕВИЧ В. М.

Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР доктора искусствоведческих наук профессора Владимира Михайловича Конашевича. (К семидесятилетию со дня рождения). Каталог. [Предисл. В. Н. Петрова. Сост. Т. М. Соколова и А. С. Сытова]. Л., 1958. 28 стр.; 16 л. илл. (ГРМ. ЛССХ). 1000 экз.; *Корнилов П.* Обаяние таланта. (К 70-летию художника В. М. Конашевича). — «Советская культура», 1958, 24 июня; *Петров В.* Оптимизм и выдумка. — «Творчество», 1958, № 9, стр. 9—10; *Матафанов В.* Славный юбилей. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР» [1959], стр. 32—33; *Силантьева В.* Конашевич — иллюстратор детской книги. — «Искусство», 1959, № 11, стр. 38—40; *Кузнецов Э. Д.* Фантазия и мастерство. (О художнике В. М. Конашевиче.) — «Дошкольное воспитание», 1960, № 1, стр. 62—67; *Глебова Л.* Рисунки В. М. Конашевича. — «Советская культура», 1960, 11 февр.; *Маршак С., Чуковский Корней.* Волшебство и реальность. — «Литературная газета», 1960, 18 февр.; *Конашевич В.* (Наши интервью). — «Литература и жизнь», 1960, 26 февр.; *Реализм, романтика, сказка.* (Художник Владимир Михайлович Конашевич.) — «Нева», 1960, № 9, цв. вклейка между стр. 192—193.

КОРОВИН Ю. Д.

Халаминский Ю. Иллюстрации к «Господам Головлевым». — «Творчество», 1958, № 2, стр. 13—15.

КОРОТКИН А. Д.

Памяти А. Д. Короткина. — «Московский художник», 1958, № 10, 31 мая; *Выставка про-*

изведений Александра Давыдовича Короткина. [Каталог. Вступит. ст. Л. Е. Рубинштейна. Сост. Е. В. Членова]. М., 1958. 24 стр. (МССХ). 5000 экз.; *С выставки* Александра Короткина. — «Московский художник», 1958, № 16, 31 авг.; *Цейглин Н.* Вдумчивость и простота. (О выставке работ А. Короткина). — «Творчество», 1958, № 10, стр. 15—16.

КРАВЦОВ Г. А.

Иванова Н. Обсуждение работ Г. Кравцова. — «Московский художник», 1959, № 4, апр.; *Кравцов* Гиршон Абрамович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 44.

КРИЧЕВСКИЙ И. Д.

Кричевский Илья Давыдович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 45—49.

КУЗАНЯН П. М.

Кузанян Павел Михайлович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 50—54.

КУЗЬМИН Н. В.

Лидин Вл. С любовью к Пушкину. [Об иллюстрациях Н. В. Кузьмина к поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин»]. — «Известия», 1960, 20 марта; *Лидин* В. Взыскательный художник. (К 70-летию Н. В. Кузьмина). — «Литература и жизнь», 1960, 16 дек.; *Сокольников* М. Талант — искусству книги. (К 70-летию художника Н. В. Кузьмина). — «Советская культура», 1960, 17 дек.; *Кравченко* К. Мир книжных образов. — «Московский художник», 1960, № 22, дек.

КУКРЫНИКСЫ

Кукрыниксы, народные художники СССР, действительные члены АХ СССР. Каталог выставки произведений. [Вступит. ст. В. Герценберг. Сост. Е. А. Звонгородская]. М., Изд-во АХ СССР, 1959. 83 стр.; 37 л. илл. (М-во культуры СССР. АХ СССР МССХ). 2000 экз.; *Лидин* Вл. Кукрыниксы. (К выставке в Академии художеств СССР). — «Советская культура», 1959, 7 мая; *Соколова* Н. Кукрыниксы. — «Правда», 1959, 25 мая; *Каневский* А. Наши

Кукрыниксы. — «Комсомольская правда», 1959, 28 мая; *Семенов* М. «Они очень талантливы...» — «Литературная газета», 1959, 2 июня; *Рахилло* И. Наши друзья Кукрыниксы. — «Литература и жизнь», 1959, 10 июня; *Говдя* П. Кукрыниксы. [К открытию выставки произведений в Киеве]. — «Правда Украины», 1959, 9 июля; *Демосфенова* Г. Боевое оружие. — «Творчество», 1959, № 7, стр. 13—15; *Кеменинов* В. Коллектив троих. — «Искусство», 1959, № 9, стр. 4—16; *Бойко* М. Кукрыниксы. Л., 1960. 59 стр. с илл. 10 000 экз.; *Демосфенова* Г. Л. Кукрыниксы. М., «Знание», 1960. 40 стр. с илл. 58 600 экз.

КУЛЬЧИЦКАЯ Е. Л.

Свенцицкая В. Народный художник Украины. (К 80-летию Е. Кульчицкой). — «Искусство», 1958, № 2, стр. 49—51; *Батиг* Н. Полвека творчества. (На выставке произведений народной художницы Украинской ССР Е. Л. Кульчицкой). — «Правда Украины», 1958, 4 апр.; *Сенив* И. В. Творчество Е. Л. Кульчицкой. М., 1958. (Автореферат). 14 стр. (АХ СССР) 150 экз.

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

Выставка произведений художников Л. А. Бруни, Н. Н. Купреянова, П. В. Митурича. Каталог. [Вступит. ст. А. Чегодаева и др. Сост. Р. А. Глуховская, Н. С. Изнар, Е. В. Членова]. М., 1958. 62 стр.; 29 л. илл. (МССХ). 800 экз.; *Гончаров* А., *Ляхов* В. Выставка произведений Бруни, Купреянова, Митурича. — «Московский художник», 1958, № 19—20, 30 окт. *Кравченко* К. Три графика. — «Искусство», 1958, № 11, стр. 42—47; *Чегодаев* А. Н. Купреянов. — «Творчество», 1958, № 12, стр. 12—13; *Николай* Николаевич Купреянов. [Альбом. Предисл. Т. Гурьевой. М., «Советский художник», 1959]. [5] стр. с илл.: 15 отд. л. илл. в папке. 2000 экз.

КУСТОДИЕВ Б. М.

Капралов Б. Борис Михайлович Кустодиев. (К 80-летию со дня рождения). — «Художник», 1958, № 3, стр. 31—35; *Ржепецкая* Т. Кустодиев и Горький. — «Художник», 1959, № 4, стр. 32—34; *Борис* Михайлович Кустодиев. Каталог выставки. [Вступит. ст. В. П. Князевой. Сост. И. П. Лапина, С. С. Шерман, М. Ю. Овчинни-

кова]. Л., 1959. 120 стр.; 18 л. илл. (М-во культуры РСФСР. Оргком-т СХ РСФСР. ГРМ). 3000 экз.; *Капралов Б.* Графические произведения Б. М. Кустодиева. — «Искусство», 1959, № 9, стр. 54—63; *Никифораки Н.* Иллюстрации Б. М. Кустодиева к произведениям А. М. Горького. — «Искусство», 1959, № 9, стр. 64—67; *Борис Михайлович Кустодиев.* Каталог выставки. [Вступит. ст. Т. Коваленской. Сост. Д. В. Захарова, И. Т. Ростовцева]. М., Изд-во АХ СССР, 1960. 163 стр.; 25 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры РСФСР. АХ СССР. Оргком-т СХ РСФСР. ГТГ. ГРМ). 2500 экз.; *Борис Михайлович Кустодиев.* [Альбом. Авт.-сост. и авт. предисл. И. Лапина]. М., Изогиз, 1960. [10] стр.; 17 л. илл. (Мастера русского искусства). 20 000 экз.; *Эткинд М.* Борис Михайлович Кустодиев. [Л.—М., «Искусство», 1960]. 219 стр. с илл.; 16 л. илл. 5000 экз.

КУТАТЕЛАДЗЕ Д.

Гордезиани Б. Давид Кутателадзе. Тбилиси, «Заря Востока», 1959. 24 стр. с илл.; 12 л. илл. 3000 экз.

КУЧАС А.

Антанас Кучас. Графика. [Альбом. Вступит. ст. П. Гудинас]. Вильнюс, Госполитнауциздат, 1960. [10] стр.; XXVIII отд. л. илл. 3000 экз. — Текст на литов. и рус. яз.

ЛАЗУРСКИЙ В. В.

Кузанын П. Творческий вечер В. В. Лазурского. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь; *Лазурский* Вадим Владимирович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 55—59.

ЛАНСЕРЕ Е. Е.

Евгений Евгеньевич Лансере. [Альбом. Предисл. Н. Шантыко. М., «Советский художник», 1959]. 4 стр.; 24 л. илл. на отд. табл. в папке. 2000 экз.; *Масхарашвили Г.* Закавказье в произведениях Е. Е. Лансере. — «Искусство», 1960, № 11, стр. 29—36; *Лансере* Евгений Евгеньевич. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 60—62.

ЛЕБЕДЕВ В. В.

Сушанская В. В. В. В. Лебедев как художник детской книги. — В кн.: О литературе для де-

тей. Вып. 3. (Дом детской книги). Л., Детгиз, 1958, стр. 139—162; *Ляхов В.* Мастер иллюстрации детской книги. — «Дошкольное воспитание», 1959, № 8, стр. 66—67; *Молдавский Дм.* Юность. Сила. Мастерство. — «Нева», 1960, № 6, стр. 180—185; *Левин А.* Цирковые рисунки В. В. Лебедева. — «Советский цирк», 1960, № 9, стр. 16.

ЛИСИЦКИЙ Л. М.

Харджиев Н. Памяти художника Лисицкого. [Выставка в Москве. 1960]. — «Декоративное искусство СССР», 1961, № 2, стр. 29—31.

ЛИТВИНЕНКО В. Г.

Валентин Гаврилович Литвиненко. [Альбом. Предисл. Е. Зингер. М., «Советский художник», 1959]. [3] стр. с илл.; 10 отд. л. илл. в папке. 1750 экз.; *Валентин Литвиненко.* [Альбом. Предисл. Г. Портнова]. Киев, Изомузгиз, 1959. 12 стр.; 44 отд. л. илл. в папке. 3000 экз. — Текст. парал. на укр. и рус. яз.

ЛИТВИНЧУК Ю. З.

Данченко А., Ламах В. и Лобановский Б. Работы Ю. Литвинчука. — «Творчество», 1959, № 10, стр. 16—17.

ЛИТВИШКО И. А.

Литвишко Иван Андреевич. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 63—64.

ЛОСИН В. Н.

Балаховская И. С. Художники-иллюстраторы книг для детей. (О творчестве В. Лосина и В. Гальба). — «Дошкольное воспитание», 1960, № 4, стр. 77—84.

МАВРИНА Т. А.

Каталог выставки живописи и графики Т. А. Мавриной. 1959. [Вступит. ст. И. Грабаря, В. Лидина. М., 1959]. 30 стр. с илл.; 8 л. илл. (СХ СССР. Оргком-т СХ РСФСР. МОСХ). 1000 экз.; *Грабарь И.* Дневник художницы. — «Литературная газета», 1959, 26 сент.; *Шмаринов Д.* Поэтическое искусство. — «Московский художник», 1959, № 21, дек.; *Мурина Е.* Яркий веселый талант. — «Творчество», 1959, № 12,

стр. 15—16; *Костин В.* Певец русской сказки. (На выставке работ Т. Мавриной). — «Декоративное искусство СССР», 1960, № 1, стр. 13—14; *Алпатов М.* Живой родник творчества. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

МАКУНАЙТЕ А.

Литовские художники А. Гудайтис, А. Макунайте, А. Савицкас, В. Юркунас. Выставка к дням литовской поэзии в Москве. Каталог. [Сост. П. Гудинас и С. Якштас]. Вильнюс, 1960. 8 стр.; 8 л. илл. (М-во культуры Литов. ССР. СП Литов. ССР. Вильнюсский гос. худож. музей). 1000 экз.

МАЛЬТ С. А.

Мюнц М. В. С. А. Мальт. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 116—118; *Выставка* графических работ художника С. А. Мальта. 60 лет со дня рождения, 30 лет творческой деятельности. Каталог. [Сост. и предисл. Л. В. Шостко]. Ташкент, 1960. 22 стр.; 4 л. илл. (СХ Узбекистана. Худож. фонд УзССР). 200 экз.

МАНУЙЛОВ Г. И.

Мануйлов Георгий Иванович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 65—66.

МЕРЕГА Е. Н.

Выставка произведений Евгения Никитича Мереги. 50 лет со дня рождения, 25 лет творческой деятельности. Каталог. [Вступит. ст. М. Лившиц]. Кишинев, 1960. 21 стр.; 13 л. илл. (СХ Молдавии). 300 экз.

МЕЧЕВ М.

Ганкина Э. Два пути решения. [Об иллюстрациях М. Мечева к «Калевале» и А. Оя к «Калевипоэгу»]. — «Творчество», 1958, № 3, стр. 15—17; *Кушнеровская Г.* Работы шести графиков. — «Художник», 1960, № 11, стр. 31—35.

МИЛАШЕВСКИЙ В. А.

Милашевский В. В содружестве. [О работе над иллюстрациями к книге А. Барбюса «Золя» и о встречах с писателем]. — «Московский художник», 1960, № 9, май

МИТРОХИН Д. И.

Коган Евг. Д. И. Митрохин — мастер гравюры и графики. — «Московский художник», 1958, № 17, 15 сент.; *Митрохин* Дмитрий Исидорович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 67—71.

МИТУРИЧ М. П.

Серьезный творческий разговор. (Обсуждение выставки художников-графиков М. Митурича, Б. Свешникова, Л. Токмакова и скульптора Э. Неизвестного). — «Московский художник», 1959, № 21, дек.

МИХАЛЕВ А. Н.

Андрей Николаевич Михалев. Каталог выставки. К 50-летию со дня рождения и 20-летию творческой деятельности. Фрунзе, 1960. 22 стр.; 9 л. илл. (СХ Киргиз. ССР). 200 экз.

МОГИЛЕВСКИЙ А. П.

К 100-летию со дня рождения А. П. Чехова. Советские художники рассказывают. [А. Могилевский о работе над иллюстрациями к произведениям А. П. Чехова]. — «Художник», 1960, № 1, стр. 35; *Могилевский* Александр Павлович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 72—73.

МООР Д. С.

Дмитрий Стахивич Моор. Избранные произведения. [Альбом. Вступит. ст. М. Иоффе. М., «Советский художник», 1958]. [5] стр.; 12 отд. л. илл. в папке. 3000 экз.; *Иоффе М. Д. Моор.* — «Художник», 1959, № 1, стр. 59—60; *Пророков Б.* Уроки Моора. — «Творчество», 1959, № 1, стр. 18—19; *Корецкий В. и Халаминский Ю.* Наследие Д. С. Моора. — «Искусство», 1959, № 2, стр. 53—60.

МУРАТОВ Н. Е.

Николай Евгеньевич Муратов. Иллюстрации, журнальные рисунки, «Боевой карандаш», скульптура, воображаемые портреты, зарисовки. Авт. текста Г. Павлов. Л., «Художник РСФСР», 1959. 64, [11] стр. с илл. 10 000 экз.; *Николай* Евгеньевич Муратов. Каталог выставки. [Вступит. статья В. Петрова. Сост. Н. А. Жаравина]. Л., «Художник РСФСР», 1959. 31 стр.;

6 л. илл. (ЛССХ). 1000 экз.; *На выставке работ Николая Муратова*: М. Дудин. Сердце художника. М. Мазрухо. Грозное и смелое оружие. — «Ленинградская правда». 1959, 22 окт.; *Носкович В.* Альбом художника. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», [1959], стр. 28—30.

НЕПРИНЦЕВ Ю. М.

Выставка работ заслуженного деятеля искусств РСФСР, члена-корреспондента АХ СССР Юрия Михайловича Непринцева. [Каталог. Предисл. И. Мямлина]. М., 1960. 14 стр.: 3 л. илл. (Оргком-т СХ РСФСР). 1000 экз.

НИВИНСКИЙ И. И.

Выставка графики Игнатия Игнатьевича Нивинского. 1881—1933. Офорты, рисунки, работы для театра. Каталог-проспект. [Вступит. ст.]. М., 1960. 8 стр. с илл. (МОССХ, ГМИИ). 1000 экз.

НИКИФОРОВ Б. С.

Никифиров Борис Семенович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 74—78.

НИКОЛАЕВЦЕВ И. Г.

Памяти И. Г. Николаевцева. — «Московский художник», 1960, № 13—14, июль.

ОКАС Э.

Каталог выставки произведений заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР профессора Эвальда Окаса. [Вступит. ст. Ф. Матта]. Таллин, 1958. 70 стр.; 23 л. илл. (СХ Эстон. ССР. Эстон. респ. отд-ние Худож. фонда СССР). 550 экз. Текст парал. на эстон. и рус. яз.: *Энст Б.* Вместе с народом. — «Советская Эстония», 1958, 29 марта; *Выставка произведений заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР профессора Эвальда Окаса.* Каталог. [Предисл. Ф. Матта]. М., 1960. 22 стр.; 12 л. илл. (СХ СССР. СХ Эстон. ССР). 700 экз.

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П.

Рыбакова Л. П. Дар А. П. Остроумовой-Лебедевой. — Сообщ. Гос. Русского музея, VI, 1959, стр. 63—67.

ОШЕЙКО А. К.

Ткаченко К. Ф. А. К. Ошейко. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 142—143.

ОЯ А.

Ганкина Э. Два пути решения. [Об иллюстрациях М. Мечева к «Калевале» и А. Оя к «Калевипоэгу»]. — «Творчество», 1958, № 3, стр. 15—17; *Васильев А.* Рождение героя. — «Земля родная», 1959, № 21, стр. 49—56; *Васильев А.* Это твоя победа. [О работе А. Оя над литографиями к «Калевипоэгу»]. — «Советская Эстония», 1959, 25 окт.; *Иванова В.* Мир романтических героев. — «Литература и жизнь», 1960, 10 янв.

ПАУКОВ А. И.

Выставка работ художника Алексея Ивановича Паукова. Пригласительный билет-каталог. М., 1958, 4 стр. (Моск. гор. объединение художников книги, графики и плаката).

ПАХОМОВ А. Ф.

Ганкина Э. З. Алексей Федорович Пахомов. М., «Советский художник», 1958. 121 стр. с илл. 5000 экз.; *Гор Г.* Образы детей. — «Нева», 1958, № 7, стр. 177—178; *Кузнецов Э. Д.* Алексей Федорович Пахомов. — «Дошкольное воспитание», 1959, № 11, стр. 70—74; *О детях — детям.* [О выставке работ А. Ф. Пахомова в Москве. 1960]. — «Литература и жизнь», 1960, 21 окт.; *Журавлева Г. Б.* Большая жизнь художника. — «Ленинградская правда», 1960, 26 ноября.

ПАХОМОВ В. В.

Виктор Васильевич Пахомов. [Некролог]. — «Полиграфическое производство», 1960, № 7, стр. 32.

ПЕТРОВЫ Л. Г. и В. В.

Павлова Н. Большие темы современности. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», 1960, стр. 40—41.

ПИМЕНОВ Ю. И.

Бескин О. М. Юрий Пименов. [М.], «Советский художник», 1960. 135 стр. с илл.; 9 л. илл. 3700 экз.

ПИСКАРЕВ Н. И.

Памяти Н. И. Пискарева. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь; *Соболев Ю. А.* Николай Иванович Пискарев (1882—1959). — «Полиграфическое производство», 1959, № 6, стр. 27—29; *Пискарев Николай Иванович.* — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 79—82.

ПОДЛЯССКАЯ Л. П.

Подлясская Л. Иллюстрации к «Педагогической поэме». — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», [1959], стр. 16.

ПОЖАРСКИЙ С. М.

Пожарский Сергей Михайлович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 83—87.

ПОКРОВСКАЯ Т. А.

Татьяна Александровна Покровская. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

ПОЛЯКОВ А. И.

Александр Иванович Поляков. Каталог выставки. Скульптура, графика. [Сост. С. Ивенский]. Вологда, 1960. 63 стр. с илл. (Управл. культуры Вологод. облсполкома. Вологод. картинная галерея). 500 экз.

РАДИЩЕВ А. П.

Радищев Александр Петрович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 88—90.

РАЧЕВ Е. М.

Рачев Е. Про моих героев. — «Огонек», 1958, № 8, стр. 24; *Ляхов В. Н.* Художник-сказочник Е. М. Рачев. — «Дошкольное воспитание», 1959, № 5, стр. 67—72; *Толстой В.* Евгений Михайлович Рачев. М., «Советский художник», 1960, 167 стр. с илл.: 4 л. илл. 6000 экз.

РЕЙНДОРФ Г.

Викторов И. Вдохновенное мастерство. — «Советская Эстония», 1959, 24 янв.; *Гюнтер Рейндорф.* Избранные произведения. [Альбом]. Авт. текста Б. Бернштейн. М., Изд-во АХ СССР, 1960. 24 стр.; 31 л. илл. 3000 экз.; *Ляги Х.*

Гюнтер Рейндорф. Таллин, «Искусство Эстон. ССР», 1960, 37 стр. с илл.; 38 л. илл. 5000 экз. — Текст парал. на эстон. и рус. яз.

РЕЙХ М. В.

Мюнц М. В. М. В. Рейх. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 153—155.

РЕРБЕРГ И. Ф.

Рерберг Иван Федорович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 91—95.

РИФТИН Г. М.

Рифтин Григорий Миронович. В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 96—98.

РОДИОНОВ М. С.

Выставка произведений профессора Михаила Семеновича Родионова (1885—1956). Каталог. [Предисл. А. Чегодаева. Сост. Е. А. Вишняк, Р. А. Глуховская]. М., 1958. 29 стр.; 9 л. илл. (СХ СССР. МССХ) 600 экз.; *Эдельштейн К.* Ясное и обаятельное искусство. — «Московский художник», 1958, № 13, 15 июля.

РОДЧЕНКО А. М.

Родченко А. Вместе с Маяковским. — «Неделя» (прилож. к газ. «Известия»), 1960, 3—9 апр., стр. 6.

РОТОВ К. П.

Ротов К. Юмористические рисунки. [Предисл. Л. Ленча]. М., «Правда», 1959. 67, [12] стр. с илл. 215 000 экз.; *Денисов Б. А.* Жизнерадостный талант. — «Дошкольное воспитание», 1960, № 7, стр. 62—65.

РЫБАЧУК А. Ф. и МЕЛЬНИЧЕНКО В. В.

Местечкин Г. Мечты и планы. — «Советская Украина», 1960, № 1, стр. 174—176.

РЫБЧЕНКОВ Б. Ф.

Рыбченков Б. История двух писем А. С. Макаренку. [О работе над иллюстрациями к «Педагогической поэме»]. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.

РЫЛОВ А. А.

Федоров-Давыдов А. А. Аркадий Александрович Рылов. М., «Советский художник», 1959. 218 стр. с илл. 3000 экз.

САВИЦКАС А.

Литовские художники А. Гудайтис, А. Макунайте, А. Савицкас, В. Юркунас. Выставка к дням литовской поэзии в Москве. Каталог. [Сост. П. Гудинас и С. Якштас]. Вильнюс, 1960. 8 стр.; 8 л. илл. (М-во культуры Литов. ССР. СП Литов. ССР. Вильнюсский гос. худож. музей). 1000 экз.

САРЬЯН М. С.

Михайлов А. Мартирос Сергеевич Сарьян. М., «Советский художник», 1958. 100 стр. с илл.; 4 л. илл. 5000 экз.

САХНОВСКАЯ Е. Б.

Миляева Л. Елена Сахновская — гравер. — «Искусство», 1959, № 12, стр. 32—34.

СВЕШНИКОВ Б.

Серьезный творческий разговор. (Обсуждение выставки художников-графиков М. Минтурича, Б. Свешникова, Л. Токмакова и скульптора Э. Неизвестного). — «Московский художник», 1959, № 21, дек.

СЕЛИВАНОВ И. М.

Владич Л. Образ положительного героя. [О гравюрах И. Селиванова к роману А. Головки «Бурьян»]. — «Творчество», 1960, № 4, стр. 17—18.

СЕРЕБРЯНСКИЙ Б. И.

Мешкерис В. А. «Шахнаме» в иллюстрациях Б. И. Серебрянского. — Труды (Истории Таджикистана). Т. XXIX. 1960, стр. 225—258.

СИМАНОВИЧ-ЕФИМОВА Н. Я.

Выставка произведений народного художника РСФСР Ивана Семеновича Ефимова (80 лет со дня рождения) и художника Нины Яковлевны Симанович-Ефимовой (1877—1948). Каталог. [Предисл. Е. Тагер. Сост. Е. А. Вишняк, Р. А. Глуховская]. М., 1959. 40 стр.; 16 л. илл. (СХ СССР. МССХ). 750 экз.

СМЕЛОВА Г. В.

Смелова Галина Васильевна. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 99—100

СМИРНОВ Б. В.

Выставка произведений Бориса Васильевича Смирнова (1881—1954). Пригласительный билет-каталог. МОСХ. М., Учпедгиз, 1959. 15 стр. 1200 экз.

СОКОЛОВ В. И.

Круглова О. Владимир Иванович Соколов. М., «Советский художник», 1958. 77 стр. с илл. 2200 экз.

СОКОЛОВ Г. М.

Круковская С. М. М. Я. Щировский и Г. М. Соколов. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 202—205.

СОКОЛОВ-СКАЛЯ П. П.

Ястребов И. И. Павел Петрович Соколов-Скаля. М., «Советский художник», 1959. 87 стр. с илл.; 18 л. илл. 2500 экз.; *Выставка произведений действительного члена АХ СССР народного художника РСФСР Павла Петровича Соколова-Скаля.* К 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности. Каталог. [Вступит. ст. М. Сокольников. Сост. Е. А. Звиногородская]. М., Изд-во АХ СССР, 1959. 31 стр.; 20 л. илл. (М-во культуры СССР. М-во культуры РСФСР. АХ СССР. СХ СССР. Оргком-т СХ РСФСР. МОСХ). 2500 экз.; *Решетников Ф.* Вдохновенный мастер. (Заметки о выставке картин П. П. Соколова-Скаля). — «Литература и жизнь», 1959, 25 сент.; *Сидоров А.* Романтика революции. (На выставке произведений П. Соколова-Скаля). — «Советская культура», 1959, 13 окт.

СПИЦЫН С. Н.

Павлова Н. Книги об Африке. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», [1959], стр. 21.

СТРОНК Г. А.

Кушнеровская Г. Работы шести графиков. — «Художник», 1960, № 11, стр. 31—35.

СУВОРОВ П. И.

Суворов Петр Иванович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 101.

СУТЕЕВ В. Г.

Денисов Б. А. Художник-затейник. — «Дшкольное воспитание», 1959, № 10, стр. 72—76.

ТАРАНОВ М. А.

Богданов А. М. А. Таранов. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», [1959], стр. 23—24.

ТАРХАН-МОУРАВИ Р.

Тархан-Моурави Р. Мой первый отчет. Слово художников Грузии. [О своем творчестве. К декаде искусства и литературы Грузии в Москве]. — «Заря Востока», 1959, 19 марта.

ТЕЛИНГАТЕР С. Б.

Телингатер Соломон Бенедиктович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 102—106.

ТИТОВ Б. Б.

Титов Борис Борисович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 107—111.

ТОКМАКОВ Л. А.

Серьезный творческий разговор. (Обсуждение выставки художников-графиков М. Митурича, Б. Свешникова, Л. Токмакова и скульптора Э. Нензвестного). — «Московский художник», 1959, № 21, дек.; *Два письма из Италии.* [Д. Родари об иллюстрациях Л. Токмакова к его книге «Джельсолино в стране лжецов». М., «Молодая гвардия», 1960]. — «Литературная газета», 1960, 16 июля; *Писатель* — художнику. [Письмо Д. Родари — Л. Токмакову]. — «Московский художник», 1960, № 15, авг.

ТОЛОКОННИКОВ А. А.

Толоконников Анатолий Алексеевич. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 112—113.

УРМАНЧЕ Б. И.

Каталог выставки произведений художника Баки Идрисовича Урманче. [Вступит. ст. Е. Микульской Сост. Л. Плахотная]. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1959. 73 стр. с илл. 500 экз.

УСАЧЕВ А. И.

Каталог выставки произведений Алексея Ивановича Усачева. (1891—1957). [Вступит. ст. Л. Варшавского]. М., Моск. заоч. полиграф. ин-т, 1958. 23 стр.; 11 л. илл. 600 экз.

УШАКОВА Н. А.

Наталья Абрамовна Ушакова. — «Московский художник», 1960, № 3, март.

УШИН А. А.

Попова Н. Молодой гравер. — «Творчество», 1958, № 10, стр. 17—18; *Петербург* Достоевского. Гравюры А. Ушина. — «Нева», 1959, № 6, стр. 179—182; *Выставка* гравюр А. Ушина. [Ленинград, ГРМ, 1960]. Проспект выставки. [Вступит. ст. Е. Ковтуна]. 6 стр. с илл. 10 000 экз.; *Гришина Е.* Гравюры Андрея Ушина. — «Ленинградская правда», 1960, 21 сент.; *Пророков Б.* В содружестве с художником. [О кн. «Четвертая зона». Стихи М. Дудина. Линогравюры А. Ушина. Л., «Художник РСФСР», 1960]. — «Литературная газета», 1960, 15 дек.

ФАВОРСКИЙ В. А.

В. А. Фаворский. Избранные произведения. [Альбом. Предисл. Т. Гурьевой. М., «Советский художник», 1959]. [8] стр.; 16 отд. л. илл. в папке. 2000 экз.; *Новикова Ю.* Мастер книги. — «Комсомольская правда», 1960, 7 авг. (воскрес. прил.); *Фаворский* Владимир Андреевич. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 119—123.

ФИЛИППОВСКИЙ Г. Г.

Иванова Н. Вечер одной книги. [Обсуждение иллюстраций Г. Филипповского к роману К. Федина «Города и годы» в МОСХе]. — «Московский художник», 1959, № 12—13, июнь.

ФИШЕР Г. И.

Фишер Георгий Иванович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 114—118.

ФОМИНА И. И.

Ираида Ивановна Фомина. — «Московский художник», 1960, № 3, март; *Фомина* Ираида Ивановна. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 124—127.

ХАРШАК А. И.

Мельникова Л. Зрелое мастерство. — «Ленинградская правда», 1958, 18 июля; *Харшак А.* Моя работа над современной темой. — В сб.: Художники Ленинграда. Л., «Художник РСФСР», [1959], стр. 20.

ХМЕЛЕВСКАЯ Н. С.

Хмелевская Нина Степановна. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 128—130.

ЧАРУШИН Е. И.

Чарнецкий Я. Я. Е. И. Чарушин — иллюстратор детской книги. — В кн.: О литературе для детей. Вып. 3. (Дом детской книги). Л., Детгиз, 1958, стр. 163—182; *Денисов Б. А.* Художник и писатель. — «Дошкольное воспитание», 1959, № 9, стр. 73—77; *Чарнецкий Я. Кузнецов Э.* Евгений Иванович Чарушин. Л., «Художник РСФСР», 1960. 63 стр. с илл.; 7 л. илл. на отд. табл. 5000 экз.

ЧАХИРЬЯН С. П.

Чахирьян Сергей Павлович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 131—132.

ЧЕРНЕЦОВ В. С.

Выставка работ художника Владимира Семеновича Чернецова. Пригласительный билет-каталог. [М.], 1960. 10 стр. (МОСХ). 750 экз.

ШАВАРШ О.

Азнаурян Г. Мастер иллюстраций. — «Коммунист» (Арм. ССР), 1959, 18 окт.

ШАРЛЕМАНЬ И. А.

Гордезиани Б. И. А. Шарлемань. Пер. с груз. Г. Долидзе. Тбилиси, «Заря Востока». 1958. 37 стр. с илл.; 14 л. илл. 3000 экз.

ШВАРЦ Б. В.

Шварц Борис Владимирович. — В кн.: Искусство шрифта. М., «Искусство», 1960, стр. 133—136.

ШИРОКОРАД Б. Н.

Каталог выставки произведений Б. Н. Широкограда, посвященный 50-летию со дня рождения. [Сост. М. И. Соколов]. Кишинев, 1958. 10 стр. с илл. (М-во культуры Молд. ССР. СХ Молдавии. Гос. худож. музей Молд. ССР. Молд. отд-ние Худож. фонда СССР). 500 экз.

ШИШЛОВСКИЙ Н. А.

Иванова Н. Вечер Н. Шишловского. — «Московский художник», 1959, № 4, апр.

ШМАРИНОВ Д. А.

Пушкарев В. Об иллюстрациях Д. А. Шмаринова к повести А. М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина». — Материалы и исследования (ГТГ), II, [М.], «Советский художник», 1958, стр. 233—246; *Кузнецова С.* Творчество Д. А. Шмаринова. (Метод. пособие для лекториев худож. музеев.) М., 1959. 12 стр. (М-во культуры РСФСР. Науч.-исслед. ин-т музееведения. ГТГ). 1000 экз.; «*Война и мир*» Л. Н. Толстого в иллюстрациях Д. Шмаринова. [Вступит. ст. Д. Шмаринова и Ю. Халаминского]. М., Изд-во АХ СССР, 1960. 128 стр. с илл. 7000 экз.; *Халаминский Ю. Д. А. Шмаринов.* [М., «Советский художник», 1959]. 246 стр. с илл. 5000 экз. — Рец.: *Холодовская М.* Интересная монография. — «Творчество», 1960, № 1, стр. 23—24.

ШТЕРЕНБЕРГ Д. П.

Выставка произведений художника, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Давида Петровича Штеренберга

(1881—1948). Пригласительный билет-каталог. [Вступит. ст.]. 1959. 15 стр. (МОСХ). 1000 экз.; *Вечер* памяти Д. П. Штеренберга. — «Московский художник», 1960, № 1, янв.

ЩИРОВСКИЙ М. Я.

Круковская С. М. М. Я. Щировский и Г. М. Соколов. — В кн.: Художники Советского Узбекистана. Ташкент, Гослитиздат УзССР, 1959, стр. 202—205.

ЭЛЬКОНИН В. Б.

Выставка произведений художников В. Н. Вакидина, А. Е. Зеленского. Е. А. Малениной, Н. А. Удальцовой, В. Б. Эльконина. Каталог. [Сост. Е. А. Вишняк, Р. А. Глуховская]. М., 1958. 58 стр.; 30 л. илл. (МССХ). 1000 экз.; *Тагер Ел.* Четыре разных художника. — «Московский художник», 1958, № 21, 30 ноября.

ЮДОВИН С. Б.

Эткинд М. Графика С. Юдовина. — Ленинградский художник. (Информ. бюллетень). Л., «Художник РСФСР», [1958], стр. 46—47

ЮНКЕР А.

Калнынь Эд. Мастер гравюры. — «Правда», 1958, 28 июля; *Каталог* выставки гравюр на дереве Александра Юнкера. [Вступит. ст.

М. Иванова. Сост. А. Дукур]. Рига, 1959. 22 стр.; 9 л. илл. (СХ Латв. ССР. Музей истории Латв. ССР). 1000 экз. — Текст парал. на латыш. и рус. яз.

ЮПАТОВ А. И.

Книжные знаки Алексея Юпатова. М., 1960. [14] стр.; 30 л. илл. 250 экз. — Текст парал. на латыш. и рус. яз.

ЮРКУНАС В.

Витаутас Юркунас. Гравюры. [Альбом. Вступит. ст. И. Кузминска]. Вильнюс, Госполитнауциздат, 1958. [12] стр.; 32 отд. л. илл. 3000 экз. На литов., рус., англ. и нем. яз.; *Гудинас П.* Взыскательный, ищущий художник. — «Советская Литва», 1960, 1 июня; *Литовские* художники А. Гудайтис, А. Макунайте, А. Савицкас, В. Юркунас. Выставка к дням литовской поэзии в Москве. Каталог. [Сост. П. Гудинас и С. Якштас]. Вильнюс, 1960. 8 стр.; 8 л. илл. (М-во культуры Литов. ССР. СП Литов. ССР. Вильнюсский гос. худож. музей). 1000 экз.

ЯКУПОВ Х.

Черкасова Н. Харис Якупов. М., «Советский художник», 1960. 76 стр. с илл.; 5 л. илл. 3200 экз.

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран. [Москва, 1958, декабрь]. Каталог. М., 1958. 326 стр.; 24 л. илл. 10 000 экз.; *Выставка* произведений изобразительного искусства социалистических стран. Москва. 1958—1959. [Альбом. Сост. сектором зарубежного искусства Ин-та теории и истории изобраз. искусств АХ СССР]. М., Изогиз, 1960. XVI стр.; 85 л. илл. 10 000 экз.

Шицгал А. Г. Современные рисунки типографских шрифтов СССР и зарубежных стран. [Обзор отечеств. и иностр. литературы]. Под ред. В. В. Попова. М., 1958. 34 стр.; 16 л. илл. (Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полиграф. пром-сти М-ва культуры СССР. Отд. техн. информации. Информ. материалы. Вып. 16.) 1500 экз.

Сидоров А. А. и *Шицгал А. Г.* Оформление современных зарубежных изданий. Книги по

изобразительному искусству, энциклопедии и словари. М., 1960. 108 стр. с илл.; 2 л. илл. (М-во культуры СССР. Всесоюз. науч.-исслед. ин-т полиграф. пром-сти. Отд. техн. информации. Информ. материалы. Вып. 26). 1000 экз.

АНГЛИЯ

Попов В. В. На выставке книжного оформления и в английских типографиях. (Впечатления о поездке в Англию в сентябре 1957 г.) М. [«Искусство»], 1958. 84 стр. с илл. (Науч.-техн. о-во полиграфии и издательств. Центр. правл.). 5000 экз.

Британские книги и журналы. [Каталог выставки в Москве. 1959. Предисл. сэра Патрика Райли]. 1959. 272 стр. (Британский Совет). — Текст парал. на англ. и рус. яз.; *Попоз В. В.* и

Телингатер С. Б. Заметки об оформлении английских книг. (По материалам выставки в Москве). — «Полиграфическое производство», 1960, № 1, стр. 22—23.

Б Е Л Ь Г И Я

МАЗЕРЕЕЛЬ Ф.

Мазереель. Сборник статей о творчестве. Сост. и пер. с нем. Н. Бунина. Предисл. Е. Кибрика. Ред. В. Фрязинов. М., ИЛ, 1959. [Статьи: С. Цвейг. Франс Мазереель. Человек и художник. — Р. Роллан. Франс Мазереель. — Г. Циллер. Франс Мазереель. — Основные даты жизни и творчества Мазерееля. — Библиогр.]. 190 стр. с илл.; *Лихачева В.* За сорок лет. — «Нева», 1958, № 5, стр. 181—184; *Гончаров А.* Франс Мазереель. (К семидесятилетию со дня рождения мастера). — «Искусство», 1960, № 2, стр. 57—59.

В Е Н Г Р И Я

Венгерская книга. Проспект выставки. [Москва, 1958]. Будапешт, Главн. упр. изд-в, 1958. [Статьи: Венгерское книгоиздательство на новых путях. — Советская книга в Венгрии. — Венгерские книги на иностранных языках. — Красивые венгерские книги]. 24 стр.; 15 л. илл.; *Чернышев А. А.* Выставка венгерской книги. — «Полиграфическое производство», 1958, № 12, стр. 25—27.

Ланни О. Венгерская книга. (К открытию выставки в Таллине.) — «Советская Эстония», 1958, 3 дек.

Г Д Р

Выставка немецкой графики. 1880—1957. [Москва, 1958]. Каталог. [Вступит. ст. О. Нагеля и Г. Поммеранц-Лидтке]. М., 1958. 71 стр.; 14 л. илл. (М-во культуры СССР. АХ СССР. М-во культуры ГДР. Нем. акад. искусств). 2000 экз.

ГРУНДИГ Г.

Ганс Грундиг. Леа Грундиг. Каталог. [Вступит. ст.]. Л.—М., 1959. 25 стр.; 5 л. илл. (М-во культуры СССР. СХ СССР. СХ ГДР. ГМИИ). 2000 экз.; *Левитин Е.* В борьбе с фашизмом. — «Творчество», 1959, № 10,

стр. 18—19; *Зернов Б.* Выставка произведений Леи Г. и Ганса Грундига. 27 февр.—27 марта 1959 г. [Л.], 1959. 8 стр. (Гос. Эрмитаж). 3000 экз.

ЛИНГНЕР М.

Крюков Р. Макс Лингнер — художник рабочего класса. — «Искусство», 1959, № 10, стр. 47—53; *Макс Лингнер.* Моя жизнь и моя работа. [Пер. с нем. Н. Бунина]. Предисл. М. Кашена и П. Ванделя. М., «Искусство», 1960. 93 стр. с илл.; 47 л. илл. 8000 экз.

ХАРТФИЛЬД Д.

Боевое искусство Джона Хартфильда. — «Иностранная литература», 1958, № 1, стр. 252—258; *Выставка произведений художника Джона Хартфильда.* Фотомонтаж, книжная графика, театральное оформление. Каталог. [Вступит. ст. Бодо Узе]. М., 1958. 44 стр.; 29 л. илл. (СХ СССР. СХ Германии. Нем. акад. искусств). 2000 экз.; *Житомирский А.* Наш друг Джон Хартфильд. — «Советская культура», 1958, 24 июля; *Орлов Д.* Языком плаката. — «Труд», 1958, 6 авг.; *Членов А.* Джон Хартфильд. — «Новое время», 1958, № 30, стр. 24—25; *Телингатер С.* Джон Хартфильд — художник-трибун. — «Московский художник», 1958, № 18, 30 сент.; *Халаминский Ю.* Публицистика Джона Хартфильда. — «Творчество», 1958, № 11, стр. 24—25.

И З Р А И Л Ь

КНИСПЕЛ Г.

Богданов А. Графика Гершона Книспела. — «Искусство», 1958, № 10, стр. 57—59.

К И Т А Й

Глухарева О. Н. Искусство народного Китая. Живопись, графика, скульптура, прикладное искусство. М., «Искусство», 1958. 227 стр. с илл. 6000 экз.

Кравченко К. Встречи с друзьями. — «Искусство», 1959, № 7, стр. 43—50.

Червова Н. Современная китайская гравюра. 1931—1958. М., Изд-во вост. лит-ры, 1960. 171 стр. с илл. (АН СССР. Ин-т Китаеведения). 2200 экз.

МЕКСИКА

Фрид Н. Графика Мексики. [Пер. с чешск. Р. Разумовской]. М., «Искусство», 1960. 236 стр. с илл. 2500 экз.

ПОЛЬША

Выставка польской книги. [Москва — Ленинград, 1958]. Каталог. Варшава, Гос. науч. изд-во, 1958. [Статьи и обзоры: Издательства Народной Польши в 1944—1958 гг. — Политическая литература. — Советская литература в Польше. — Польские издательства]. 199 стр. с илл. 10 000 экз.; *Соболев Ю. А.* Выставка польской книги. — «Полиграфическое производство», 1958, № 9, стр. 22—24.

Выставка польской книжной графики. [Москва, 1959]. Каталог. М., «Советский художник», 1959. 52 стр. с илл. (СХ СССР. СХ ПНР). 1000 экз.; *Прокофьева Н.* Художники талантливые, интересные. (Выставка польской книжной графики). — «Советская культура», 1959, 25 июня; *Тананаева Л.* Польская книжная графика. — «Творчество», 1959, № 8, стр. 9—11; *Покровский И.* Польская книжная графика. [Выставка в Ленинграде]. — «Ленинградская правда», 1959, 19 авг.

ВИТЦ И.

Витц И. О том, что я люблю. [О работе над иллюстрациями к произведениям русских классиков и советских писателей]. — «Комсомольская правда», 1959, 11 янв.

ПУЭРТО-РИКО

Графика Пуэрто-Рико. [Выставка в Москве, 1960]. Каталог. [Вступит. ст.]. М., 1960. 15 стр. с илл. (СХ СССР. Сов. асс-ция дружбы и культ. сотрудн. со странами Лат. Америки. Маст. нар. графики Мексики). 2000 экз.; *Членов А.* Графика «Богатой гавани». — «Новое время», 1961, № 8, стр. 24—26.

РУМЫНИЯ

Станковая графика, гравюра, иллюстрация и карикатура РНР. Выставка. [Кишинев, 1958]. Каталог. [Вступит. ст. М. Дяка]. Кишинев, Госиздат Молдавии, 1958. 51 стр. с илл. (М-во

культуры Молд. ССР). 2000 экз.; *Васильев Ал.* Талантливые мастера графики. (Дни румынской культуры в Молдавии). — «Советская Молдавия», 1958, 29 авг.

Говдя П. Богатая выставка. Дни румынской культуры на Украине. — «Правда Украины», 1958, 28 сент.

Кузьмина М. Книга и графика румынских друзей. [Выставка в Москве]. — «Советская культура», 1958, 30 окт.

БАБА К.

Замбахчан К. Корнелиу Баба. — «Иностранная литература», 1959, № 8, стр. 250—256; *Кузьмина М.* Корнелиу Баба. М., Изд-во АХ СССР, 1960. 33 стр.; 30 л. илл. 3000 экз.; *Полевой Б.* В гостях у Корнелиу Бабы. — «Огонек», 1960, № 6, стр. 14—15.

КОРДЕСКУ Ф.

Выставка «Два мира» — два цикла иллюстраций Флорики Кордеску. [Выставка в Москве, 1960]. Пригласительный билет-каталог. [Вступит. ст.]. 1960. 8 стр. с илл. (СХ СССР. О-во сов.-рум. дружбы. МОСХ). 600 экз.; *Левитин Е.* Выставка Флорики Кордеску. — «Творчество», 1960, № 9, стр. 11—13.

ПЕРАХИМ Ж.

Богза Д. «Пословицы» Жюля Перахима. — «Иностранная литература», 1959, № 2, стр. 253—259; *Ляхов В.* Дух времени, ритм революции. [О линогравюрах Ж. Перахима к книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир»]. — «Творчество», 1959, № 3, стр. 16—17; *Перахим Ж.* Великие события Октября. [О работе над линогравюрами к книге Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир»]. — «Творчество», 1960, № 4, стр. 3.

США

Чегодаев А. Д. Искусство Соединенных Штатов Америки от войны за независимость до наших дней. М., «Искусство», 1960. 323 стр. с илл.; 16 л. илл. (АХ СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств). 20 000 экз.

КЕНТ Р.

Выставка произведений Рокуэлла Кента. Живопись, графика, книги. Каталог. [Ред. и

вступит. ст. А. Д. Чегодаева]. М., 1960. 28 стр. с илл.; 4 л. илл. (М-во культуры СССР. Союз сов. обществ дружбы и культ. связи с зарубежн. странами. АХ СССР. СХ СССР. ГМИИ); *Сололова Н.* Добрый талант. (На выставке Р. Кента). — «Советская культура», 1960, 1 дек.; *Болотников Н.* Читая Рокуэлла Кента. — «Литературная газета», 1960, 6 авг.; *Голомшток И.* Ясная цель. (Работы Р. Кента). — «Творчество», 1961, № 2, стр. 14—16.

Ф И Н Л Я Н Д И Я

Пангсепп Р. К. Выставка финской книги в Таллине. — «Полиграфическое производство», 1958, № 11, стр. 24—25.

Ф Р А Н Ц И Я

МАРКЕ А.

Выставка произведений Альбера Марке. 1875—1947. Картины, акварели, рисунки, гравюры, книжные иллюстрации из собрания Марсель Марке во Франции и музеев СССР. Каталог. [Вступит. ст. А. Н. Замятиной. Сост. Т. А. Боровая, А. Н. Замятина, О. Д. Никитюк, А. Т. Барская]. М.-Л., 1958. 32 стр. с илл. (О-во «СССР — Франция», М-во культуры СССР. ГМИИ). 3000 экз.; *Выставка* Альбера Марке. Март — апрель 1959 г. Гос. Эрмитаж. [Каталог. Вступит. ст. и сост. Ю. А. Русакова]. Л., 1959. 15 стр. 3000 экз.

МАТИСС А.

Матисс. Сборник статей о творчестве. Под ред. и с предисл. А. Владимировского. [Пер. с франц. и нем. И. М. Глозмана и Ю. И. Штейнбок]. М., ИЛ, 1958. 126 стр. с илл.; 20 л. илл. [Сод.: Как я делал свои книги и др.].

ПИКАССО П.

Голомшток И. и Синяевский А. Пикассо. М., «Знание», 1960. 63 стр. с илл. 9 л. илл. 100 000 экз.

ТАСЛИЦКИЙ Б.

Наджафов А. Иллюстрации французского художника к произведениям Садридина Айни. — «Коммунист Таджикистана», 1959, 7 ноября.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословацкая книга. [Проспект выставки в Москве, 1958]. 72 стр. с илл.; *У друзей* не худо поучиться. (На выставке чехословацкой книги в Москве). — «Советская культура», 1958, 16 дек.; *Соболев Ю. А.* Выставка чехословацкой книги. — «Полиграфическое производство», 1959, № 2, стр. 21—23.

Виноградов Г. А. Полиграфическая литература Чехословакии. — «Полиграфическое производство», 1959, № 2, стр. 28—29.

Шицгал А. Г. Шрифты чехословацкой книги. — «Полиграфическое производство», 1959, № 5, стр. 28—29.

Жадова Л. Ташкент — Прага. [Выставка чехословацкой книжной иллюстрации, Ташкент]. — «Правда Востока», 1959, 4 июня.

Главачек Л. Современная чешская графика. — «Творчество», 1960, № 5, стр. 21—24.

ГЛОЖНИК В.

Касиян В. И. Талантливый художник. (На выставке произведений художника Винченца Гложника). — «Правда Украины», 1958, 4 дек.

ЛАДА Я.

Георгиевская Е. Йозеф Лада. — «Искусство», 1958, № 4, стр. 54—57; *Верейский О.* Йозеф Лада. — «Иностранная литература», 1958, № 5, стр. 232—242.

ФИЛАЛА В.

Вацлав Фиала. Каталог выставки. [Вступит. ст. В. Я. Бродского. Сост. В. М. Шведова]. Л., «Ленинградский художник», [1958]. 19 стр. 300 экз.; *Кибрик Е.* Иллюстрации Вацлава Фиалы. — «Творчество», 1959, № 1, стр. 30.

ЧИЛИ

ВЕНТУРЕЛЛИ Х.

Отеро Р. Творчество Хосе Вентурелли. — «Смена», 1958, № 20, стр. 23; *Неруда П.* Хосе Вентурелли. — «Иностранная литература», 1958, № 6, стр. 248—256; *Прокофьева М.* Образы страдающего и борющегося народа. — «Искусство», 1960, № 4, стр. 50—53.

- Абакелия* Тамара (1905—1953) 38.
- Абашидзе Г. 93, 94.
- Абашидзе И. 91.
- Абрамова А. 418.
- Агия* Александр Андреевич (1817—1875) 376.
- Агуэро* Торрес (Torres Agüero). Аргентина 323.
- Адамов Е. Б. 405, 406.
- Адамович* Сергей Фаддеевич (р. 1922). Украинская ССР, Киев 17, 42, 79, 80, 81; 81.
- Адан А. 395.
- Адарюков В. Я. 126, 369.
- Азнаурян Г. 429.
- Айни С. 433.
- Акимов* Николай Павлович (р. 1901). Ленинград 416.
- Акопян А. 274.
- Аксаков С. Т. 130.
- Алас А. 418.
- Александрян-Шахазиз Н. Н. 411.
- Алексеев* Владимир Григорьевич (р. 1932). Москва 40; 41.
- Алексеева В. В. 412.
- Алексейчик Н. 408.
- Алиев Р. 407.
- В указатель включены все имена, встречающиеся в основном тексте и библиографии. Имена иллюстраторов и художников-оформителей выделены курсивом, с указанием некоторых дополнительных сведений. Цифры, набранные курсивом, указывают страницы, на которых помещены иллюстрации.
- Алова О. 414.
- Алонсо* Карлос (Carlos Alonso). Аргентина 52, 54, 56, 323, 325—326, 329; 324—329.
- Алпатов М. В. 381, 424.
- Алтоа Л. и Райгна Х. 21.
- Алфеевский* Валерий Сергеевич (р. 1906). Москва 416, 419.
- Алькафорато М. (Marianna Alcaforado) 182.
- Альтман* Натан Исаевич (р. 1889). Ленинград 198, 346, 416; 71, 347.
- Алякринский* Петр Александрович (1892—1961) 341, 406, 416.
- Алямовская Г. В. 411, 414.
- Алямовская Г. В. и Лебедева Р. А. 411.
- Амбур П. М. 408.
- Амирановили Ш. 419.
- Ананд М.-Р. 87.
- Анайя* Лопес (Lopez Anaia). Аргентина 323.
- Ангелушев* Борис (Boris Angelushev; р. 1902). Болгария, София 295, 304.
- Андерсен Г.-Х. 192, 241, 246.
- Андерсен-Нексе М. 160.
- Андреев Н. А. 123.
- Андрей Рублев 49, 374.
- Андриевич* Валентин Валентинович (р. 1908). Москва 416.
- Андроников И. Л. 418.
- Анянков* Юрий Павлович (р. 1889) 55, 255, 351, 355; 55.
- Антокольская* Наталья Павловна (р. 1921). Москва 416.
- Антонов С. П. 64, 399, 400, 419.
- Антропов А. П. 383.
- Арагон Л. 179.
- Араужо* Октавио Феррейра де (р. 1926). 52.
- Арбатов П. — см. Барто П. Н.
- Аргези Т. 310.
- Арп Г. 150, 151, 159.
- Арсеньев В. К. 258.
- Арутюнян В. 421.
- Архипенко А. 152.
- Асеев Н. Н. 156, 166.
- Асламазян Е. 416, 419.
- Асламазян М. 416, 419, 421.
- Астапов* Иван Степанович (р. 1905). Ленинград 416; 77.
- Ауд И. 151.
- Ауэзов М. 195, 408.
- Афанасьев А. Н. 265.
- Афанасьева* Елена Александровна (р. 1900). Москва 416.
- Ашбе А. 270.
- Баба* Корнелиу (Corneliu Baba; р. 1906). Румыния, Бухарест 294, 432.
- Бадалова Т. 413.
- Бажанов* Дмитрий Андреевич (1902—1945) 406, 416.
- Баженов В. И. 375.
- Базилевич* Анатолий Дмитриевич (р. 1926). Украинская ССР, Киев 80, 81, 82, 86, 416; 82.

- Бакст* Лев Самойлович (1866—1924) 276.
Бакунц А. 270.
Балаховская И. С. 418, 423.
Бальцер Ганс (Hans Baltzer; р. 1900). ГДР, Берлин 295.
Бандзеладзе Александр (р. 1927). Грузинская ССР, Тбилиси 42, 90, 91, 93, 94; 94, 96.
Банникова Галина Андреевна (р. 1901). Москва 410.
Барабощин Сергей Иванович (р. 1906). Ленинград 72; 74.
Баранов Константин Яковлевич (р. 1910). Казахская ССР, Алма-Ата 193.
Баранов П. 71.
Барбюс А. 424.
Баренбаум И. Е. и Давыдова Т. Е. 405.
Барская А. Т. 433.
Барто А. Л. 249, 385.
Барто П. Н. 265.
Басалдрия (Н. Basaldria). Аргентина 323.
Баскервилль Джон (John Baskerville; 1706—1775) 332.
Басов Бениамин Матвеевич (р. 1913). Москва 60, 68, 300, 416; 60.
Батиг Н. 422.
Бах Айно (р. 1901). Эстонская ССР, Таллин 416.
Бегунек Иржи (Jiří Běhounek; р. 1929). Чехословакия, Прага 333.
Бедросян (Бедросов) Рубен (р. 1905). Армянская ССР, Ереван 406, 416.
Белецкий П. 376, 377.
Белозуб В. 414.
Бельский Михаил Леонтьевич (р. 1921). Белорусская ССР, Минск 406.
Бельчиков И. Ф. 405.
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) 248, 350, 355, 392, 394—395, 416; 393—395.
Бердзенишвили М. К. 411.
Бердслей Обри Винсент (Aubrey Vincent Beardsley; 1872—1898) 191, 376.
Берзина К. 413.
Беридзе В. 92, 93.
Бернардский Евстафий Ефимович (1819—1889) 376.
Бернштейн Б. М. 410, 416, 426.
Бершадский Григорий Соломонович (р. 1895). Москва 406, 416.
Бескин И. 407.
Бескин О. М. 425.
Бехер И. 303.
Бехтев Владимир Георгиевич (р. 1878). Москва 40, 408, 416.
Беюл 363.
Бёлль Г. 69.
Бианки В. В. 352, 361.
Билибин Иван Яковлевич (1876—1942) 270, 350, 377.
Билый М. и Грабовецкий В. 17, 87.
Билюнас И. 217.
Бинкис К. 217.
Бирюков А. 406, 409.
Бисти Дмитрий Спиридонович (р. 1925). Москва 16, 42, 44, 68; 39.
Блинов П. 413.
Блок А. А. 55, 262, 376, 382.
Боборыкин П. Д. 187.
Бобров С. П. 403.
Богаевский К. Ф. 126, 140, 141, 142.
Богазов У. А. 414.
Богдан И. Т. 412.
Богданов А. 428, 431.
Богданов В. 410.
Богдеско Илья Трофимович (р. 1923). Молдавская ССР, Кишинев 417.
Богза Д. 432.
Бодлер Ш. 170, 176, 182
Бодони Джамбаттиста (Giambattista Bodoni; 1740—1813) 332.
Боим Соломон Самсонович (р. 1899). Москва 417.
Бойко М. А. 422.
Боккаччо Д. 294, 319.
Болотников Н. 433.
Большаков К. 146.
Бонтя Е. П. 414.
Бонч-Бруевич В. Д. 340.
Борнхёз Э. 102.
Боров А. И. 420.
Боровая Г. А. 433.
Боровская Анна Казимировна (р. 1901). Москва 417.
Боровский Давид Борисович (р. 1926). Ленинград 417.
Борхерт В. 32.
Борхес Нора (Norah Borges) Аргентина 323.
Брехт Б. 222, 225, 227.
Бродаты Лев Григорьевич (1889—1954). 40, 44, 417.
Бродерзон М. 147.
Бродская Л. 262.
Бродский Борис Иосифович (р. 1926). Украинская ССР, Киев 84.
Бродский В. 407.
Бродский В. Я. 433.
Бродский И. А. 418.
Броневский В. 303, 310.
Брунинг Р. 225.
Бруни Иван Львович (р. 1920). Москва 62, 68, 417.
Бруни Лев Александрович (1894—1948) 254—256, 258, 260—261, 417, 422; 255—261.
Бубеннов М. С. 382.
Бубнов Александр Павлович (р. 1908). Москва 417.
Булгаков Борис Петрович (р. 1893). Москва 406, 417.
Бунин Н. Н. 431.
Бунин Павел Львович (р. 1927). Москва 417.
Бургункер Евгений Осипович (р. 1906). Москва 42, 44, 68, 222, 224—225, 227, 297, 301, 408; 223—227.
Бурлюк Давид Давидович (р. 1882) 166.
Бутов Константин Михайлович (р. 1915). Москва 412, 414.
Буслаев Ф. И. 370.
Буторин Дмитрий Николаевич (1891—1960) 407.

- Буторина Е. 414, 416.
 Быкова Т. А. 371.
Былина Михал (Michal Bylina; р. 1904). Польша, Варшава 295.
 Бэне А. 150, 152.
- Вааранди Д. 108.
 Важа Пшавела 98, 100.
 Вайнгебер И. 309.
 Вайнштейн М. 406.
Вакидин Виктор Николаевич (р. 1911). Москва 417, 430.
 Валлес Ж. 247.
 Ван Гог — см. Гог ван.
 Вандель П. 431.
 Вандровская Е. Б. 412.
 Ванюков М. 407.
 Вапцаров Н. 303.
 Варбанец Н. Б. и Лукьяненко В. И. 371.
Варе Веллин (р. 1929). Эстонская ССР, Таллин 106, 112.
 Вартанов А. С. 406, 413.
 Варшавский Л. Р. 373—375, 405, 428.
 Васильев А. 425.
 Васильев Ал. 432.
Васильев Николай Иванович (р. 1922). Ленинград 78.
 Васильев П. В. 375.
Васильев Юрий Борисович (р. 1911). Москва 406, 417.
Васин Александр Андреевич (р. 1915). Москва 42, 44, 62, 68, 406, 417; 37.
Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) 276.
Васнецов Юрий Алексеевич (р. 1900). Ленинград 72, 360, 364, 417; 73.
 Введенский А. И. 352.
 Вебер Т. Г. 406, 407.
 Веерт Г. 315.
Вентурелли Хосе (José Venturilli; р. 1924). Чили 294, 433.
 Верба В. М. 414.
 Верба И. И. 414.
- Вергеланд Г. 305.
 Верейский Г. С. 196.
Верейский Орест Георгиевич (р. 1915). Москва 38, 62, 368, 407, 417—418, 419, 433; 62.
 Верещагин В. А. 375.
Верещагина Надежда Васильевна (1900—1956) 418.
 Вертов Д. А. (Дзига Вертов) 161.
 Вестгайм П. 151.
Вийральт Эдуард (1898—1954) 418.
 Вийроя Л. 421.
 Викторов И. 426.
 Вилли К. 229.
 Вильде Э. 102.
 Виноградов Г. А. 371, 414, 433.
Винокуров Борис Константинович (р. 1907). Москва 418.
Витсур Хенрик (1911—1962) 113, 408.
 Виттвер Г. 151.
Витц Игнацы (Ignacy Witz; р. 1919). Польша, Варшава 432.
 Вишня О. 80.
 Вишняк Е. А. 417, 419, 426, 427, 428, 430.
 Владимиров Л. 370.
 Владимирский А. 433.
 Владич Л. 416, 427.
 Власов И. 372.
Влодарчик-Даровска Софья (Zofia Włodarczyk-Darowska). Польша, Краков 306.
 Волков А. М. 408.
 Волков Н. 414.
 Волкова П. Д. 412.
 Волкова П. и Павлов П. 413.
Волковинская Зинаида Владимировна (р. 1915). Украинская ССР, Киев 86.
 Вольтер Ф.-М.-А. 319.
 Вольф М. О. 350.
Воронецкий Борис Владимирович (р. 1907). Ленинград 72.
 Воронько П. 84.
 Врона И. 406.
- Врубель* Михаил Александрович (1856—1910) 145, 146, 254, 369, 392.
Вундерлих Герд (Gert Wunderlich). ГДР, Лейпциг 293.
 Вштуни А. 270, 273, 274.
Вяльвял Сильви (р. 1928). Эстонская ССР, Таллин 21.
- Габашвили* Давид (р. 1914) Грузинская ССР, Тбилиси 90, 92, 93; 92.
Габашвили Иосиф (р. 1908) Грузинская ССР, Тбилиси 90, 100; 93.
 Габибов Н. 413.
Гавриленко Григорий Иванович (р. 1927). Украинская ССР, Киев 83, 86.
 Гайдар А. 17, 258, 398, 399.
 Галинский Е. М. 407.
Гальба Владимир Александрович (р. 1908). Ленинград 418, 423.
Ган Алексей Михайлович 167.
 Ганзелка И. и Зикмунд М. 71.
 Ганкина Э. З. 377—379, 407, 420, 424, 425.
Ганнушкин Евгений Александрович (р. 1925). Москва 21; 23.
 Гар М.-Р. дю 72, 319.
 Гастев А. 407, 414.
 Гашек Я. 81, 396.
Хегар (Хегар) Милан (Milan Heger; р. 1921). Чехословакия, Прага 333, 334 — см. также Хегар М. и Кар Д.
Гейдрих Андржей (Andrzej Heidrich; р. 1928). Польша, Варшава 310.
 Гейне Г. 72, 238.
Гельмс Эрнст Брунович (р. 1912). Татарская АССР, Казань 418.
 Гельпернас Д. Б. 411.
 Генри О. 396.
 Георгиевская Е. 433.

- Герасимов* Сергей Васильевич (р. 1885). Москва 38, 102, 265, 418.
- Герман* М. Г. 412, 420.
- Герман* Ю. и *Фарфель* С. 72.
- Герценберг* В. Р. 422.
- Герчук* Ю. 407.
- Гельдерлин* Ф. 308.
- Гёте* И.-В. 52, 303, 304, 305, 309, 382.
- Гилева* Екатерина Владимировна (р. 1907). РСФСР, Свердловск 418.
- Гильен* Н. 100.
- Гильо* Г. Г. 409.
- Гимадеева* А. Х. 414.
- Главачек* Л. 433.
- Главаз* Олдржих (Oldřich Hlavsa; р. 1909). Чехословакия, Прага 26, 304; 312.
- Гладков* Борис Николаевич (р. 1904). Москва 407.
- Глебова* Л. 421.
- Гликман* А. 409.
- Гложник* Винцент (Vincent Hložník; р. 1919). Чехословакия, Братислава 295, 303, 433.
- Глоzman* И. М. 183, 433.
- Глухарева* О. Н. 431.
- Глуховская* Р. А. 417, 419, 422, 426, 427, 430.
- Глуховцев* Александр Ерофеевич (р. 1910). РСФСР, Краснодар 17.
- Говдя* П. 422, 432.
- Гог* Винсент ван 151, 329.
- Гоголь* Н. В. 16, 68, 79, 80, 187, 195, 248, 275, 276, 376, 380, 417.
- Голиков* Иван Иванович (1886—1937) 407, 408.
- Головин* А. Я. 392.
- Головина* С. А. 406.
- Головки* А. 82, 427.
- Голомшток* И. 433.
- Голомшток* И. и *Синявский* А. 433.
- Голоушев* С. 123.
- Голубева* О. 372.
- Гольдони* К. 394.
- Гольц* Ника Георгиевна (р. 1925). Москва 418.
- Голяховская* Алина Евгеньевна (р. 1927). Москва 44, 408.
- Гомер* 16, 71, 172, 382.
- Гончар* О. 79.
- Гончаров* Андрей Дмитриевич (р. 1903). Москва 38, 42, 44, 49, 60, 68, 109, 296, 299, 367, 374, 379, 382, 405, 407, 408, 409, 418, 431; 68.
- Гончаров* А., *Ляхов* В. 417, 422.
- Гончарова* Наталья Сергеевна (1881—1962) 166.
- Гор* Г. 425.
- Гордезиани* Б. 423, 429.
- Горделадзе* Г. 90.
- Гори* (Агори) В. 113.
- Горький* А. М. 119, 160, 199, 265, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 280, 355, 406, 408, 419, 422, 423, 429.
- Горяев* Виталий Николаевич (р. 1910). Москва 38, 42, 245, 409; 38.
- Готтлиб* Ф. 304.
- Готуа* Л. 93.
- Гофман* Э.-Т.-А. 255.
- Гофмейстер* Адольф (Adolf Hoffmeister; р. 1902). Чехословакия, Прага 295, 296.
- Грабарь* И. Э. 392, 409, 423.
- Грабовецкий* В. — см. *Билый* М. и *Грабовецкий* В.
- Гречихо* Г. 407, 409.
- Григолия* Ладо (р. 1903). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 92; 93.
- Григорьев* А. 414, 417.
- Григорьев* (Гри) Виктор Михайлович (р. 1903). Украинская ССР, Киев 86.
- Григорьев* Михаил Александрович (1899—1960) 418.
- Григорьянц* Патвакан Петросович (р. 1899). Ленинград 77, 419.
- Гришавили* И. 92, 101.
- Гришин* Николай Ильич (р. 1921). Москва 42, 62, 68.
- Гришина* Е. 428.
- Грозевский* Борис Валериянович (1899—1955) 406, 419.
- Громан* Дмитрий Семенович (р. 1924). Москва 40; 41.
- Гропиус* В. 151.
- Гросс* Жорж (Георг) (Georg Grosz; 1893—1959) 150
- Грундиг* Ганс (Hans Grundig; 1901—1958) 431.
- Грундиг* Л. 431.
- Гудайтис* А. 424, 427, 430.
- Гудиаивили* Ладо (р. 1896). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 91, 94, 408, 419; 95.
- Гудинас* П. 414, 423, 424, 427, 430.
- Гуковский* М. А. 72.
- Гумбольдт* А. 22.
- Гумилев* Н. С. 254, 256.
- Гургенидзе* В. М. 411.
- Гурро* (Каспарян И.) (р. 1907). Грузинская ССР, Тбилиси 90.
- Гурьева* Т. Г. 379, 405, 422, 428.
- Гусейнов* А. 413.
- Гутенберг* Иоганн (Johann Gutenberg; ум. 1468) 140, 163, 164, 166.
- Гюго* В. 308, 398.
- Давыдова* Т. Е. — см. *Баренбаум* И. Е. и *Давыдова* Т. Е.
- Дадье* Б. 87.
- Далецкий* П. 407.
- Дали* Сальватор (Salvador Dalí; р. 1904). Испания 323.
- Далькевич* Мечислав Михайлович 276.
- Данте* 369, 380, 417.
- Данченко* Александр Григорьевич (р. 1926). Украинская ССР, Киев 83.
- Данченко* А., *Ламах* В., *Лобановский* Б. 423.
- Данько* Е. Я. 351, 355.
- Дауман* Григорий Абрамович (р. 1924). Москва 40; 41.

- Дейнека* Александр Александрович (р. 1899). Москва 49, 57, 419; 47.
- Делекторская* Л. Н. 169.
- Демкуте* Бируте (р. 1924). Литовская ССР, Вильнюс 17.
- Демосфенова* Г. Л. 411, 422.
- Денисов* Б. А. 417, 420, 426, 428, 429.
- Дерегус* Михаил Гордеевич (р. 1904). Украинская ССР, Киев 79.
- Десбург* Тео ван (Theo van Doesburg; 1883—1931) 148, 150, 155.
- Дехтерев* Борис Александрович (р. 1908). Москва 17, 407, 416, 419.
- Джанберидзе* Н. — см. Карбелашвили М., Кинцурашвили С., Джанберидзе Н.
- Джойс* Д. 172, 182.
- Джолос* Любовь Ивановна (р. 1913). Украинская ССР, Харьков 83.
- Джонсон* Памела Х. — см. Сноу Чарльз П. и Джонсон Памела Х.
- Дидро* Д. 319.
- Диккенс* Ч. 297, 380, 398.
- Дисней* У. 387.
- Дмитриев* Гордиан Васильевич (р. 1929). Москва 21.
- Дмитриев* Н. 372.
- Добров* Матвей Алексеевич (1877—1958) 419.
- Добровольский* И. 371.
- Добужинский* Мстислав Валерианович (1875—1957) 240, 351.
- Довгалло* Г. 405.
- Долгоносова* Е. 420.
- Долидзе* Г. 429.
- Долинова* Е. 418.
- Домогацкий* В. 123.
- Донелайтис* К. 300.
- Доре* Гюстав (Gustave Doré; 1832—1883) 255, 323, 325, 369.
- Дорохов* А. А. 17.
- Достоевский* Ф. М. 60, 68, 248, 276, 299, 428.
- Драк* А. М. 414.
- Драмлян* Р. Г. 421.
- Дружинин* С. Н. 418.
- Дружков* А. и *Фролов* И. 420.
- Дубинский* Давид Александрович (1920—1960) 17, 38, 42, 64, 368, 396, 398—402, 419; 38, 397—401.
- Дувидов* Виктор Аронович (р. 1932). Москва 68.
- Дудин* М. 425, 428.
- Дукур* А. 430.
- Дульский* П. М. 126.
- Думбадзе* Н. 100.
- Дурса* И. 372.
- Дьяков* Б. 407.
- Дюма-сын* А. 408.
- Дюрер* Альбрехт (Albrecht Dürer; 1471—1528) 332, 376.
- Дяк* М. 432.
- Дячкин* Андрей Андреевич (р. 1930). Казахская ССР, Алма-Ата 192.
- Егоров* Яков Дмитриевич (1904—1954) 406, 419.
- Елкин* Василий Николаевич (р. 1897). Москва 167.
- Епифанов* Геннадий Дмитриевич (р. 1900). Ленинград 16, 38, 42, 71, 72, 296, 300, 415, 419; 75.
- Ермолаев* Адриан Михайлович (р. 1900). Москва 419.
- Ермолаева* Вера Михайловна (1893 — ум. после 1937 г.) 352, 364; 363.
- Ершов* Игорь Иванович (р. 1916). Ленинград 72.
- Ершов* П. П. 130.
- Есенин* С. А. 382.
- Ефимов* Б. Е. 396.
- Ефимов* Иван Семенович (1879—1959) 419, 427.
- Ефремов* И. А. 42.
- Жадова* Л. 433.
- Жаравина* Н. А. 424.
- Жерико* Т. 252.
- Жеромский* С. 106.
- Жиренчин* А. 412.
- Житков* Б. С. 352, 362, 363.
- Житомирский* А. 431.
- Жуков* Николай Николаевич (р. 1908). Москва 412, 419—420.
- Жуковская* Р. И. 407.
- Жуковский* В. 72.
- Журавлева* Г. Б. 425.
- Заболоцкий* Н. А. 352, 363.
- Забранский* Адольф (Adolf Zábanský; р. 1909). Чехословакия, Прага 295.
- Зайденштур* Э. Е. 406.
- Замятина* О. Н. 433.
- Замошкин* А. И. 415.
- Замятина* А. Н. 433.
- Запаско* Я. П. 370.
- Зарьян* Н. 274.
- Заславский* Д. И. 62.
- Захарова* Д. В. 423.
- Захарченко* В. 414.
- Збарский* Феликс (Лев) Борисович (р. 1931). Москва 40, 44, 68; 40, 67.
- Звиногородская* Е. А. 419, 422, 427.
- Зданевич* К. 419.
- Зедайн* В. К. 421.
- Зеленский* А. Е. 417, 430.
- Зенькович* Вера Владимировна (р. 1906). Ленинград 420.
- Зернов* Б. 431.
- Зернова* А. С. 370.
- Зикмунд* М. — см. Ганзелка И. и Зикмунд М.
- Зильберштейн* И. С. 392.
- Зингер* Е. А. 423.
- Зинченко* Григорий Дмитриевич (р. 1904). Украинская ССР, Киев 88.
- Зичи* Михай (Михаил Александрович) (Michaly Zichy; 1827—1906) 408.
- Зобнин* Павел Васильевич (р. 1908). Таджикская ССР, Душанбе 420.

- Зорьян Ст. 270.
 Зошенко М. М. 238.
Зубковский Георгий Семенович (р. 1921). Украинская ССР, Киев 83.
Зусман Леонид Павлович (р. 1906). Москва 297, 300, 406, 407, 420.
- Ибсен Г. 72.
 Иваненко О. Д. 83.
 Иванов А. А. 254.
Иванов Иван Алексеевич (1779—1848) 373, 374.
 Иванов М. 406, 430.
Иванов Михаил Иннокентьевич (1864—1962) 420.
 Иванова В. 425.
 Иванова Н. 422, 429.
 Ивантер Б. А. 265.
 Ивенский С. 426.
Ижакевич Иван Сидорович (1864—1962) 420.
 Изнар Н. С. 262, 417, 422.
Икрамов Искандер (р. 1904). Узбекская ССР, Ташкент 301, 413, 420.
 Ильин М. (Маршак И. Я.) 352.
Ильин Николай Васильевич (1894—1954) 403, 406, 420.
 Ильин-Женевский А. Ф. 282.
Ильина Лидия Александровна (р. 1915). Киргизская ССР, Фрунзе 38, 42, 408, 420.
 Ильф И. и Петров Е. 399.
 Ильченко А. 79.
 Инбер В. М. 265.
Иовлев Анатолий Михайлович (р. 1917). Украинская ССР, Киев 84.
Иогансен К. (Kjell Armand Johansen). Норвегия 305.
 Иоффе М. Л. 417, 424.
 Исаакян А. 274.
 Истрин В. А. и Шицгал А. Г. 407.
- Кабак* Илья Иосифович (р. 1933). Москва 21
 Казарян Н. 414.
Кайдалов Владимир Елпидифорович (р. 1907). Узбекская ССР, Ташкент 413, 420.
Калачев С. РСФСР, Воронеж 17.
 Каленик Д. З. 412.
 Каллак И. и Линц А. 21.
 Калнынь Эд. 430.
Калугин Константин Константинович (р. 1911). Украинская ССР, Киев 84, 377; 376.
Кальо Рихард (р. 1914). Эстонская ССР, Таллин 102, 103, 109; 105.
 Каменский А. А. 413, 417, 418, 419.
 Камкин О. А. 407.
Кангиласки Отт (р. 1911). Эстонская ССР, Таллин 110.
 Кандинский В. В. 152.
Каневский Аминадав Моисеевич (р. 1898). Москва 38, 42, 62, 68, 195, 296, 300, 420, 422.
Капитан Леонид Алексеевич (р. 1917). Украинская ССР, Киев 86.
Каплан Анатолий Львович (р. 1902). Ленинград 196, 198—199, 202, 204; 197, 200—201, 203.
Каплан Лев Борисович (р. 1899). Украинская ССР, Киев 84.
 Капнист В. В. 373.
Капр Альберт (Albert Karp; р. 1918). ГДР, Лейпциг 304, 308; 29.
 Капралов Б. 422, 423.
 Кар Д. — см. Хегар М. и Кар Д.
Караванский Николай Яковлевич (р. 1909). Москва 410.
Каразин Николай Николаевич (1842—1908) 375.
 Карахан Н. Г. 420.
 Карбелашвили М., Кинцурашвили С., Джанберидзе Н. 100.
- Кардовская Е. Д. 420.
Кардовский Дмитрий Николаевич (1866—1943) 263, 276, 396, 420.
 Каронин С. (Петропавловский) 416.
 Карпенко Б. П. 414.
 Картозия Т. А. 411.
Касиян Василий Ильич (р. 1896). Украинская ССР, Киев 79, 83, 303, 412, 414, 420, 433.
Кастаньино Хуан Карлос (Juan Carlos Castagnino; р. 1908). Аргентина 323.
 Катаев В. П. 398.
 Катерли Е. И. 70.
 Кашен М. 431.
 Квитко Л. М. 241, 252.
 Квитко-Основьяненко Г. 81, 416.
Кедрин Вениамин Николаевич (р. 1899). Узбекская ССР, Ташкент 413, 420.
Кейдель Карл (Carl Keidel). ФРГ, Штутгарт 308.
 Кейдун В. И. 414.
 Кеменов В. С. 422.
Кент Роквелл (Rockwell Kent; р. 1882). США 432—433.
 Кердиваренко В. 414.
 Кетлинская В. К. 71.
Кеэрэнд Аво (р. 1920). Эстонская ССР, Таллин 108.
 Киартано И. В. 414.
Кибрик Евгений Адольфович (р. 1906). Москва 17, 38, 102, 296, 300, 375, 409, 420, 431, 433.
 Кинцурашвили С. — см. Карабелашвили М., Кинцурашвили С., Джанберидзе Н.
 Киплинг Р. 42, 94, 256, 356.
 Кипренский О. А. 383.
 Киселев Н. П. 370, 371.
Киселев Юрий Николаевич (р. 1910). Ленинград 72; 71.
 Кисин Б. М. 407.
 Киуру Э. С. 413.
 Клементьев Д. 372.

- Клемке* Вернер (Werner Klemke; р. 1917). ГДР, Берлин 294, 315, 317, 319, 322; 316—318, 320—322.
- Клепиков* С. А. 372.
- Кликачев* А. 407.
- Климашин* Виктор Семенович (1912—1960) 421.
- Климова* М. А. 416, 419.
- Клуцис* Густав (1895 - - 1944) 167, 421; 48.
- Клячко* Марк Петрович (р. 1924). Москва 42, 44, 60, 68; 59.
- Книспел* Гиршон (р. 1934). Израиль 431.
- Князева* В. П. 422.
- Кобуладзе* Сергей (р. 1909). Грузинская ССР, Тбилиси 408, 421.
- Кобылянская* О. 17, 42, 80.
- Коваленская* Т. М. 423.
- Ковачев* Георгий (Georgi Kowatchev; р. 1920). Болгария, София 303.
- Ковпаненко* Георгий Сергеевич (р. 1927). Украинская ССР, Киев 88.
- Ковтун* Е. 428.
- Коган* Евгений Исаакович (р. 1906). Москва 22, 69, 301, 406, 407, 421, 424; 66.
- Коджоян* Акоп (1883—1959) 270, 273—274, 421; 271—274.
- Козинцев* Г. М. 416.
- Козловский* Константин Степанович (р. 1905). Украинская ССР, Киев 84.
- Кокорин* Анатолий Владимирович (р. 1908). Москва 16, 38.
- Колдобская* Б. Г. 412.
- Колло* Ж. 409.
- Коллом* Эрнст (р. 1908). Эстонская ССР, Таллин 107, 421.
- Колтунов* Владимир Ильич (р. 1930). Москва 68; 59.
- Колунич* 371.
- Кольбель* Иохим (Joachim Kõlbel). ГДР, Галле 308; 309.
- Комаров* Алексей Никанорович (р. 1879). РСФСР, Московская область 421.
- Комяхов* Александр Григорьевич (р. 1922). Украинская ССР, Киев 88.
- Конашевич* Владимир Михайлович (р. 1888). Ленинград 17, 38, 42, 44, 49, 72, 237—238, 240—242, 245—246, 280, 296, 300, 351, 352, 408, 421; 238—246.
- Кондратенко* А. А. — см. Резник М. Г. и Кондратенко А. А.
- Кондурушкин* С. 355.
- Кондюкова* П. 412.
- Коненко* В. 417.
- Коненков* С. 409.
- Константинов* Федор Денисович (р. 1910). Москва 42, 301, 415.
- Константиновский* Александр Иосифович (1906—1958) 38.
- Конторович* А. И. 407, 411.
- Копелян* Исаак Залманович (р. 1909). Ленинград 72; 75.
- Кордемский* Б. — см. Островский А. и Кордемский Б.
- Кордеску* Флорика (Florica Cordescu; р. 1914). Румыния, Бухарест 432.
- Корецкий* В. Б. и Халамни-ский Ю. Я. 424.
- Корицкая* Н. Ф. 406.
- Корнева* О. 407.
- Корнилов* П. Е. 421.
- Коровин* К. А. 392.
- Коровин* Ювеналий Дмитриевич (р. 1913). Москва 42, 300, 421; 39.
- Короленко* В. Г. 276, 403.
- Коростин* А. Ф. 369, 371.
- Короткин* Александр Давыдович (1908—1958) 421—422.
- Косснер* П. 308.
- Костин* В. И. 424.
- Костина* Е. 414, 416.
- Коцюбинский* М. М. 80.
- Кочережко* Нарцис Яковлевич (р. 1936). Украинская ССР, Киев 88.
- Кочнев* Д. 412.
- Козметс* Александр (р. 1912). Эстонская ССР, Таллин 113.
- Кравцов* Гиршон Абрамович (р. 1906). Москва 406, 422.
- Кравченко* Алексей Ильич (1889—1940) 49, 107, 123, 205, 240, 273.
- Кравченко* Виталий Семенович (р. 1924). Украинская ССР, Киев 79.
- Кравченко* К. С. 405, 412, 413, 416, 417, 420, 422, 431.
- Кравченко* Лина Алексеевна (р. 1911). Москва 42; 36.
- Кравченко* П. 421.
- Краевский* Б. 417.
- Краснов* Б. и Сагал Г. 411.
- Красный* Юрий Михайлович (р. 1925). Москва 44; 67.
- Крейцвальд* Фр. 110.
- Крейцер* Борис Генрихович (р. 1905). Ленинград 74.
- Кректышев* Н. Б. 262.
- Кречетова* Ел. 418.
- Кричевский* Илья Давыдович (р. 1907). Москва 406, 409, 422.
- Круглова* О. 427.
- Круглый* И. А. 406.
- Круковская* С. М. 420, 427, 430.
- Крученых* А. А. 151, 158, 166.
- Крылов* И. А. 192, 276, 364, 380.
- Крымов* Н. П. 290.
- Крюков* Р. 431.
- Кубанейшвили* Теймураз (р. 1924). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 98.
- Кубилинскас* К. 217.
- Кублановский* Л. 417.
- Кузаян* Павел Михайлович (р. 1901). Москва 406, 422, 423.
- Кузминскис* Ионас (р. 1906). Литовская ССР, Вильнюс 430.
- Кузнецов* Э. Д. 367, 368, 405, 407, 421, 425 - см. также Чарнецкий Я., Кузнецов Э. Кузнецова С. 429.

- Кузьмин* Николай Васильевич (р. 1890). Москва 16, 44, 68, 187—188, 191, 297, 301, 422; 188—191.
- Кузьмина* М. 432.
- Кузьминский* К. 384.
- Кукрыниксы* (Куприянов Михаил Васильевич, р. 1903; Крылов Порфирий Никитич, р. 1902; Соколов Николай Александрович, р. 1903) 38, 102, 269, 409, 422.
- Кульчицкая* Елена Львовна (р. 1877). Украинская ССР, Львов 86, 87, 422; 80.
- Купер* Ф. 265, 268.
- Купрянов* Николай Николаевич (1894—1933) 40, 240, 254, 262—263, 265, 268—269, 417, 422; 262—269.
- Куприн* А. И. 42, 401.
- Курдов* Валентин Иванович (р. 1905). Ленинград 364.
- Курьшев* Ю. 414.
- Кустодиев* Борис Михайлович (1878—1927) 275—277, 280, 282, 392, 422—423; 276—282.
- Кутателадзе* Давид (1901—1959) 90, 423.
- Куткин* Владимир Сергеевич (р. 1926). Украинская ССР, Киев 83.
- Кучас* Антанас (р. 1909). Литовская ССР, Вильнюс 17, 217, 423.
- Кушнерев* И. 123.
- Кушнеровская* Г. 424, 428.
- Кыштымов* Борис Петрович (р. 1927). Москва 17, 408.
- Кязимов* Р. 413.
- Лаарман* Мярт (р. 1896). Эстонская ССР, Таллин 108.
- Лавренев* Б. А. 41, 62.
- Лада* Иозеф (Josef Lada; 1887—1957) 81, 433.
- Ладовский* Н. А. 152.
- Лазурский* Вадим Владимирович (р. 1909). Москва 69, 294, 297, 299, 300, 308, 406, 423; 310.
- Лайго* Аркадио (1901—1944) 107.
- Ламах* В. — см. Данченко А., Ламах В., Лобановский Б.
- Ламм* Леонид Израилевич (р. 1928). Москва 68.
- Ланни* О. 431.
- Лансере* Евгений Евгеньевич (1875—1946) 375, 392, 406, 423.
- Лапина* И. 422, 423.
- Лаптев* Алексей Михайлович (р. 1905). Москва 403.
- Лапишин* Николай Федорович (1888—1942) 352, 363, 364; 363.
- Ларетей* Хельдур (р. 1932). Эстонская ССР, Таллин 106; 104.
- Ларчев* А. 407.
- Лебедев* Владимир Васильевич (р. 1891). Ленинград 38, 44, 49, 240, 280, 296, 300, 352, 355—356, 358, 360—361, 362, 363, 364, 378, 423; 353—355, 357, 359.
- Лебедев* Г. Е. 383—384.
- Лебедева* В. 416.
- Лебедева* Р. А. — см. Алямовская Г. В. и Лебедева Р. А.
- Леберехт* Г. 104.
- Левин* А. 423.
- Левитан* И. И. 392.
- Левитин* Е. С. 419, 431, 432.
- Ле Корбюзье* Ш. 152.
- Ленин* В. И. 24, 116, 148, 282, 339—341, 344, 346, 347, 375.
- Ленч* Л. 426.
- Лео* Александр Николаевич (1868—1942?) 339—340; 342.
- Леонардо да Винчи* 128, 143.
- Леонидзе* Г. 92.
- Леонидова* Е. 416.
- Леонов* Л. М. 240.
- Ленн* Эско (р. 1906). Эстонская ССР, Таллин 108; 108.
- Лермонтов* М. Ю. 275, 276.
- Лесков* Н. С. 187, 255, 268, 275, 280.
- Леся Украинка* 84.
- Лешуков* Т. 410.
- Ливанов* Андрей Павлович (р. 1910). Москва 42, 59—60, 68; 63.
- Лившиц* М. Я. 414, 417, 424.
- Лидин* Вл. 409, 411, 422, 423, 424.
- Лидова* А. Л. 414.
- Лийберг* Сильви (р. 1933). Эстонская ССР, Таллин 104; 103.
- Лингнер* Макс (Max Lingner; 1888—1959) 431.
- Линнат* Ильмар (р. 1914). Эстонская ССР, Таллин 102.
- Линц* А. — см. Каллак П. и Линц А.
- Лисенко* Тамара Афанасьевна (р. 1928). Ленинград 408.
- Лисицкая* С. Х. 146, 152, 157, 160.
- Лисицкий* (Эль Лисицкий) Лазарь Маркович (1890—1941) 145—148, 150—152, 154—161, 163, 309, 423; 146—147, 149—151, 153—159, 161—162, 165—168.
- Литвиненко* Валентин Гаврилович (р. 1908). Украинская ССР, Киев 80, 86, 423; 80.
- Литвинчук* Юрий Захарович (1930—1957) 80, 423.
- Литвишко* Иван Андреевич (р. 1904). Москва 406, 423.
- Лихачева* В. 431.
- Лобановский* Б. — см. Данченко А., Ламах В., Лобановский Б.
- Лолуа* Мамия (Джамал) (р. 1932). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 100; 98.
- Ломоносов* М. В. 375.
- Лонберг-Холм* К. 152.
- Лонг* 408.
- Лонгфелло* Г. 222.
- Лопатин* П. И. 403.
- Лопухова* Надежда Иосифовна (р. 1928). Украинская ССР, Киев 86, 87.

- Лосин* Вениамин Николаевич (р. 1931). Москва 418, 423.
Лоусон Г. 42.
Луговской П. 421.
Лукьяненко В. И. — см. Варбанец Н. Б. и Лукьяненко В. И.
Луначарский А. В. 56, 124, 142, 263.
Лутс О. 102.
Лухтейн Паул (р. 1909). Эстонская ССР, Таллин 405; 112.
Луцкая Е. 416.
Львов И. 413, 414.
Льюис С. 41, 42.
Людовико Вицентино (Ludovico Vicentino; XVI в.). 332.
Ляндерс С. 408.
Ляти Х. 418, 426.
Ляхов В. Н. 367, 368, 405, 408, 415, 426, 432 — см. также Гончаров А., Ляхов В.
- Маврина* Татьяна Алексеевна (р. 1900). Москва 17, 68, 283—284, 286—287, 289—290, 296, 300, 423—424; 284—289.
Мазереель Франс (Frans Masegeel; р. 1889). Бельгия 86, 294, 431.
Мазрухо Матвей Борисович (р. 1911). Ленинград 425.
Майсаар Эндель (р. 1922). Эстонская ССР, Таллин 109; 104.
Макаренко А. С. 71, 426.
Макаров В. К. 371.
Маковский Владимир Егорович (1846—1920) 276.
Маковский С. 237.
Макунайте Альбина (р. 1926). Литовская ССР, Вильнюс 17, 42, 217—218, 221, 424, 427, 430; 218—221.
Малазония Нодар (р. 1929). Грузинская ССР, Тбилиси 90.
Маларме С. 172, 182, 183.
- Малевиц* К. С. 147, 154, 166.
Маленна Е. А. 417, 430.
Малышко А. 84.
Мальт Семен Адольфович (р. 1900). Узбекская ССР, Ташкент 413, 420, 424.
Малявин Ф. А. 145.
Мамаджанян А. 408.
Мандельштам О. 363.
Манн Г. 160.
Ман Рей 150, 159.
Мануйлов Георгий Иванович (р. 1909). Москва 406, 407, 415, 424.
Манцу Дж. 294.
Мар Е. 21.
Марке Альбер (Albert Marquet; 1875—1947) 433.
Маркевич Борис Анисимович (р. 1925). Москва 41, 44, 62, 68, 303, 304, 408; 65, 304—305.
Маркс К. 116, 308.
Марло К. 398.
Маршак С. Я. 16, 62, 240, 245, 253, 280, 300, 352, 358, 385, 404, 408.
Маршак С., Чуковский К. 421.
Маршалл А. 301.
Масаутов Рафаил Зиннурович (р. 1934). Украинская ССР, Киев 86, 87.
Маслаков Олег Иванович (р. 1928). Ленинград 78.
Масхарашвили Г. 423.
Матафанов В. 421.
Матисс Анри (Henri Matisse; 1869—1954) 169—172, 176, 179—182, 183, 433; 170—171, 173—182.
Матт Ф. 425.
Маттеер-Нейштадт Урсула (Ursulla Matteur-Neustädt; р. 1926). ГДР, Лейпциг 303.
Маттье Гельмут (Helmut Mattieue). ГДР, Лейпциг 309.
Маца И. Л. 419.
Маяковский В. В. 46, 57, 150, 156, 157, 158, 160, 166, 167, 294, 300, 303, 305, 308, 319, 378.
- Медакович* Д. 371.
Медовый С. 415.
Мезерницкий Юрий Полиенович (р. 1907). Ленинград 72, 407.
Мейер Х. 151.
Мельникова Л. 429.
Мельниченко Владимир Владимирович (р. 1932). Украинская ССР, Киев 86, 88; 88—см. также *Рыбачук* А. Ф. и *Мельниченко* В. В.
Менхарт Олдржих (Oldrich Menhart; 1897—1962) 295.
Мерега Евгений Никитич (р. 1910). Молдавская ССР, Кишинев 424.
Мериме П. 56, 382.
Меркульева К. 407.
Местечкин Г. 426.
Метсанурк М. 109.
Мечев Мюд Маринович (р. 1929). РСФСР, Петрозаводск 42, 424, 425.
Мешкерис В. А. 427.
Миес Ван дер Рое 150, 151.
Микеланджело 146.
Микешин Михаил Осипович (1835—1896) 276.
Миколайтис-Путинас В. 217.
Миккульская Е. 428.
Милашевский Владимир Алексеевич (р. 1893). Москва 424.
Милле Ж.-Ф. 329.
Миллер А. 40.
Милотворская М. Б. 419.
Миляева Л. 427.
Миньковский А. 418.
Мирзашвили Тенгиз (р. 1934). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 91.
Мирзашвили Т. и *Эристави* Д. 100.
Митрохин Дмитрий Исидорович (р. 1883). Москва 237, 351, 352, 406, 424.
Митурич Май Петрович (р. 1925). Москва 424, 427, 428.
Митурнич П. В. 254, 262, 417, 422.

- Михайлов А. И. 427.
Михалев Андрей Николаевич (р. 1910). Киргизская ССР, Фрунзе 424.
 Михалков С. В. 101, 192, 385, 386—387.
 Мицкевич А. 415.
 Мовсесян Н. 416.
Могилевский Александр Павлович (р. 1885). Москва 406, 424.
Моголи-Наги Ласло (Laslo Moholy-Nagy; 1895—1946) 150, 157, 159.
 Можаяева И. И. 414.
Мозалевский Иван Иванович Симферополь 377.
 Молдавский Дм. 418, 423.
 Молева Н. М. 412.
 Моложавенко В. С. 408.
 Мольер Ж.-Б. 212, 394.
 Мондриан П. 150, 151.
Мозалевский Иван Иванович (р. 1925). Москва 87.
 Монтерлан А. де 170, 172, 182, 183.
 Монтескье Ш. 319.
Моор (Орлов) Дмитрий Стахневич (1883—1946) 424.
Моранья Мануэль (Manuel Morán). Аргентина 323.
 Моцарт В. 212.
Мугасто Хандо (1907—1937) 107.
Музыка Франтишек (František Muzika; р. 1900). Чехословакия, Прага 330, 332—336; 331.
Муратов Николай Евгеньевич (р. 1908). Ленинград 424.
 Мурина Е. Б. 423.
 Мюнц М. В. 412, 424, 426.
 Мюссе А. де 258.
 Мямлин И. 425.
 Мьянд Х. 104.
- Навои А. 301.
 Нагель К. 418.
 Нагель О. 431.
- Наджафов А. 408, 433.
 Наджафов М. 413.
Нарбут Георгий Иванович (1886—1920) 270, 350, 374—377, 391.
 Невлер Л. 408.
 Непзвестный Э. 424, 427, 428.
Нейгебауэр Фридрих (Friedrich Neugebauer). Австрия 309; 311.
 Некрасов А. И. 369.
 Некрасов А. С. 385.
 Некрасов Н. А. 192, 265, 269, 275, 276, 277, 280.
 Некрасова Т. И. 406.
Немтинов Борис Михайлович (р. 1922). РСФСР 407.
Непринцев Юрий Михайлович (р. 1909). Ленинград 425.
 Нерис С. 217.
 Неруда П. 433.
Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942) 276, 392.
Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881—1933) 49, 52, 273, 425; 54.
 Низами 254, 258, 260—261.
 Никитюк О. Д. 433.
 Никифораки Н. А. 408, 419, 423.
Никифоров Борис Семенович (1903—1953) 406, 425.
 Никогосян Н. Б. 416, 419.
 Николаевский П. Ф. 371.
Николаевцев Иван Григорьевич (1902—1960) 425.
 Никулина О. Р. 420.
 Ноаковский С. 123.
Новиков Михаил Ефремович (р. 1923). Ленинград 78.
 Новиков Н. И. 375.
 Новикова Ю. 209, 428.
 Новосельская М. Н. 412.
Нодия Динара (р. 1931). Грузинская ССР, Тбилиси 101.
Нойберт Ганс (Hans Neubert). ГДР 25.
 Носкович В. 425.
 Ноха Я. 304.
 Ньютон И. 124.
- Овчинникова М. Ю. 422.
 Огнев К. 415.
 Озеров В. 373.
Окас Эвальд (р. 1915). Эстонская ССР, Таллин 38, 102, 109, 110, 425; 109.
 Олдридж Дж. 40.
 Олейников Н. М. 352.
 Олеша Ю. К. 351.
 Ольбрих И. 146.
 Ольшевский В. И. 419.
 Орбелиани С. 91.
 Орешкин Д. М. 412.
 Орлеанский Ш. 179, 182.
 Орлов Д. 431.
 Осипов И. 413.
 Островский А. и Кордемский Б. 21.
 Островский А. Н. 275, 277.
 Островский Н. А. 17, 79.
Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955) 123, 124, 263, 392, 425.
 Отеро Р. 433.
Очиаури Георгий (р. 1927). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 94; 94.
Ошейко Анатолий Кузьмич (р. 1913). Узбекская ССР, Ташкент 413, 425.
 Оя Альфред Альфредович (р. 1924). РСФСР, Пенза 110, 424, 425.
- Паас А. 104.
 Павленко П. А. 419.
 Павлов Г. 417, 424.
Павлов Иван Николаевич (1872—1951) 124, 344; 345.
 Павлов Н. 415.
 Павлов П. 419 — см. также Волкова П. и Павлов П.
 Павлова Н. А. 412, 425, 427.
Павловская Оксана Георгиевна (р. 1928). Украинская ССР, Киев 86.
 Пангсепп Р. К. 433.
 Пантелеев Л. 378.
 Парве Р. 108.

- Пастернак Б. Л. 269.
Пасынков Л. П. 265.
Пауков Алексей Иванович (р. 1923). Москва 425.
Пахомов Алексей Федорович (р. 1900). Ленинград 38, 42, 364, 377, 378, 379, 425; 76, 348.
Пахомов Виктор Васильевич (1897—1960) 403—404, 425.
Пацалюк Павел Матвеевич Украинская ССР, Киев 88; 84.
Пейкова Милка (Milka Peikova; р. 1919). Болгария, София 303.
Пеледа Л. 217.
Пельц Антонин (Antonin Pelc; р. 1895). Чехословакия, Прага 295.
Перажим Жюль (Jules Perahim; р. 1914). Румыния 295, 432.
Первомайский Л. С. 86.
Перегудов А. В. 265.
Песков В. 421.
Петефи Ш. 303.
Петров В. Н. 412, 421, 424.
Петров Е. — см. Ильф И. и Петров Е.
Петров-Водкин Козьма Сергеевич (1878—1939) 263, 352.
Петрова Е. 416.
Петровы Л. Г. и В. В. (Петров Леонид Григорьевич, р. 1919; Петрова Валентина Владимировна, р. 1922). Ленинград 70, 425.
Пикассо Пабло (Pablo Ruiz Picasso; р. 1881). Франция 294, 326, 329, 433.
Пиков Михаил Иванович (р. 1903). Москва 38, 42.
Пильняк Б. А. 381.
Пименов Юрий Иванович (р. 1903). Москва 253, 425.
Пинкисевич П. 420.
Пиранделло Л. 60.
Пискарев Николай Иванович (1892—1959) 123—131, 406, 426; 125—130, 135—138, 144, 368.
Писсарро К. 329.
Планас Батл (Battle Planas). Аргентина 323.
Плахотная Л. Г. 412, 428.
Плетенецкий Е. 275.
Плотников В. 413.
Подлясская Лидия Петровна (р. 1929). Ленинград 71, 426.
Подольский Лев Борисович (р. 1923). Москва 44, 68.
Пожарская М. 418.
Пожарский Сергей Михайлович (р. 1900). Москва 16, 69, 406, 426; 404.
Покровская Татьяна Александровна (р. 1903). Москва 426.
Покровский А. А. 371.
Покровский И. 432.
Полевой Б. Н. 432.
Полтавец Виктор Владимирович (р. 1925). Украинская ССР, Киев 80, 86.
Полупанов К. П. 413.
Поляков Александр Иванович (р. 1921). Ленинград 426.
Поммеранц-Лидтке Г. 431.
Пономаренко Анатолий Федорович (р. 1922). Украинская ССР, Киев 84.
Попов В. В. 26, 408, 411, 430.
Попов В. В. и Телингатер С. Б. 411, 430—431.
Попов П. 408.
Попова Любовь Сергеевна (1889—1924). 166, 167.
Попова Н. 428.
Портнов Г. С. 423.
Правдухин В. 258.
Прево В. 238.
Пристли Дж.-Б. 40.
Прица И. М. 412.
Прокофьев С. С. 69.
Прокофьева М. 433.
Прокофьева Н. 432.
Пророков Борис Иванович (р. 1911). Москва 38, 424, 428.
Прохоров Н. Д. 341.
Прудников П. 88.
Пудов Ю. П. 414.
Пунин Н. Н. 356.
Пуссен Н. 150.
Пустьовит Гавриил Михайлович (1900—1947) 38.
Пушкарев В. А. 419, 429.
Пушкин А. С. 16, 17, 45, 51, 56, 123, 129, 150, 187, 191, 205, 206—207, 214, 216, 247, 248, 249, 253, 263, 275, 277, 289, 297, 299, 301, 303, 308, 373, 380, 381, 394, 395, 396, 403, 417, 422.
Пэн Ю. 145.
Пээбо Эде (р. 1934). Эстонская ССР, Таллин 110; 107.
Рабле Ф. 319.
Радин Михаил Петрович (р. 1901). РСФСР, Краснодар 408.
Радищев Александр Петрович (р. 1898). Москва 406, 426.
Радлов Николай Эрнестович (1889—1942) 237, 396.
Раздобреева И. 413.
Разулевич Михаил Иосифович (р. 1904). Ленинград 72; 74.
Разумовская Р. 432.
Райгна Х. — см. Алтоа Л. и Райгна Х.
Райли П. 430.
Ракузин Евгений Викторович (р. 1921). Москва 408.
Рауд Кристьян (1865—1943) 110.
Рахилло И. 422.
Рачев Евгений Михайлович (р. 1906). Москва 296, 300, 419, 426.
Реверди П. 176, 182, 184.
Резник М. Г. и Кондратенко А. А. 411.
Резниченко Абрам Исаакович (р. 1916). Украинская ССР, Киев 79, 86.
Рейндорф Гюнтер (р. 1889). Эстонская ССР, Таллин 418, 426.
Рейнхольм В. 414.
Рейтер Х. 319.

- Рейх* Михаил Владимирович (р. 1904). Узбекская ССР, Ташкент 413, 426.
- Ремарк* Э.-М. 40.
- Рембрандт* 49.
- Ренар* Ж. 68.
- Репин* Илья Ефимович (1844—1930) 275, 394.
- Рерберг* Иван Федорович (1892—1957) 205, 406, 426.
- Рерих* Н. К. 392.
- Решетников* Ф. П. 427.
- Резвезэр* Паул (р. 1918). Эстонская ССР, Таллин 408.
- Ржепецкая* Т. Г. 406, 422.
- Рид* Д. 432.
- Ритвельд* 151.
- Рифтин* Григорий Миронович (1905—1955) 406, 426.
- Рихтер* Г. 150.
- Рихтер* К. 163.
- Ровенский* Михаил Григорьевич (р. 1902). Москва 409, 410.
- Ровинский* Д. А. 369.
- Рогинская* Ф. С. 418.
- Родари* Дж. 428.
- Родионов* Михаил Семенович (1885—1956) 38, 247—251, 253, 426; 248—253.
- Родриан* Ф. 322.
- Родченко* Александр Михайлович (1891—1956) 160, 167, 426.
- Розанова* Н. Н. 413.
- Розанова* Ольга Владимировна (1886—1918) 166.
- Роллан* Р. 416, 431.
- Романов* С. 192.
- Ронсар* П. 170, 179, 180, 182, 184.
- Роот* Э. 152.
- Ростовцева* И. Т. 423.
- Ротов* Константин Павлович (1902—1959) 385, 388, 390—391, 426; 386—390.
- Роттердамский* Э. 297, 300.
- Рохт* Р. 106.
- Рубинштейн* Л. Е. 422.
- Рудаков* Константин Иванович (1891—1949) 38, 375.
- Русаков* Ю. А. 433.
- Руссо* Ж.-Ж. 128.
- Руссо* Рауль (Raul Russo). Аргентина 323.
- Руставели* Ш. 254, 408.
- Рыбакова* Л. П. 425.
- Рыбачук* Ада Федоровна (р. 1931). Украинская ССР, Киев 86, 87.
- Рыбачук* Ада Федоровна и *Мельниченко* Владимир Владимирович. Украинская ССР, Киев 86, 426; 87.
- Рыбникова* М. 407.
- Рыбченков* Борис Федорович (р. 1899). Москва 426.
- Рылов* Аркадий Александрович (1870—1939) 427.
- Рыльский* М. Ф. 84, 376.
- Савинов* А. И. 378.
- Савицкас* Аугустинас (р. 1919). Литовская ССР, Вильнюс 424, 427, 430.
- Сагал* Г. — см. *Краснов* Б. и *Сагал* Г.
- Сагритс* Рихард (р. 1910). Эстонская ССР, Таллин 110.
- Салениек* А. 414.
- Салтыков-Щедрин* М. Е. 56, 195, 275, 280, 420.
- Сальдре* Альфред (р. 1921). Эстонская ССР, Таллин 112.
- Самокиш* Николай Семенович (1860—1944). 375.
- Самохвалов* Александр Николаевич (р. 1894). Ленинград 375.
- Самсонадзе* Тенгиз (р. 1928). Грузинская ССР, Тбилиси 101; 99.
- Сарабьянов* Д. В. 417.
- Сарьян* Мартирос (р. 1880). Армянская ССР, Ереван 427.
- Сас* Эндре (Endre Szász) Венгрия, Будапешт 294.
- Сахновская* Елена Борисовна (1902—1958) 427.
- Свенцицкая* В. 422.
- Светлов* М. 252.
- Свешникоз* Борис Петрович (р. 1927). Москва 424, 427, 428.
- Свешникова* Н. А. 414.
- Свирин* А. Н. 370.
- Свичюлене* П. 406.
- Седельников* Николай Александрович (р. 1905). Москва 167.
- Сейфуллина* Л. Н. 238.
- Селиванов* Иван Михайлович (р. 1924). Украинская ССР, Киев 80, 82, 83, 427; 83.
- Сельвинский* И. Л. 159.
- Семашкова* Ольга (Olga Siemaszkowa). Польша, Варшава 295.
- Семенов* Б. 407, 418.
- Семенов* И. 409, 418.
- Семенов* М. 422.
- Семенова* Т. 417.
- Семпер* И. 108, 418.
- Сенив* И. В. 422.
- Сенькин* Сергей Яковлевич (р. 1894). Москва 167.
- Сепинг* М. 108.
- Серафимович* А. С. (Попов А. С.) 124, 125, 126, 276.
- Сервантес* М. 54, 323, 325.
- Сервис* Р. 310.
- Сергеев* Б. С. 412.
- Сергеев* М. А. 413.
- Сергий* Леонид Борисович (р. 1931). Украинская ССР, Киев 88.
- Серебрянский* Борис Иванович (р. 1920). Таджикская ССР, Душанбе 427.
- Серов* В. А. 392.
- Серов* Иван Семенович (р. 1903). Ленинград 72.
- Серяков* Л. А. 376.
- Сидоренко* А. И. 412.
- Сидоркин* Евгений Матвеевич (р. 1930). Казахская ССР, Алма-Ата 192—195, 296, 301; 193—195.
- Сидоров* А. А. 369, 370, 379, 407, 409, 415, 418, 419, 427.
- Сидоров* А. А. и *Шицгал* А. Г. 430.

- Силантьева В. 417, 421.
Симагин Николай Николаевич (р. 1915). Москва 21.
Симанович-Ефимова Нина Яковлевна (1877—1948) 419, 427.
 Симони П. К. 370, 372.
 Синезубов Н. В. 290.
 Синсы 408.
 Синявский А. — см. Голомшток И. и Синявский А.
Скиббе Бруно (Bruno Skibbe). ФРГ, Брауншвейг 303.
Склятовский Лазарь Григорьевич (р. 1914). Украинская ССР, Киев 84.
 Скляренко С. 79.
 Скотт В. 247.
 Словацкий Ю. 84.
Смарт Лесли (Leslie Smart). Канада, Торонто 310; 312.
Смелова Галина Васильевна (р. 1909). Москва 406, 427.
Смирнов Борис Васильевич (1881—1954) 427.
 Смирнова Е. И. 413.
 Смоллет Т. 382.
 Смоляк И. Н. 414.
 Снегирев Б. И. 414.
 Сноу Чарлз П. и Джонсон Памела Х. 415.
 Собко Н. П. 369.
 Соболев Н. — см. Чернихов Я. и Соболев Н.
 Соболев Ю. А. 405, 408, 426, 432, 433.
Сойфертис Леонид Владимирович (р. 1911). Москва 60.
 Соколина Т. М. 421.
Соколов Владимир Иванович (1872—1946) 427.
Соколов Георгий Матвеевич (р. 1907). Узбекская ССР, Ташкент 413, 427, 430.
 Соколов М. И. 429.
Соколов Петр Петрович (1821—1898) 276.
 Соколов-Микитов И. С. 265.
Соколов-Скаля Павел Петрович (1899—1961) 427.
 Соколова М. А. 412.
 Соколова Н. И. 415, 418, 422, 433.
 Сокольников М. П. 422, 427.
 Соллертинский И. И. 77.
 Сосюра В. 84.
 Спасский С. 380.
Спицын Сергей Николаевич (р. 1923). Ленинград 41, 71, 427.
Сроковский Ежи (Jerzy Srokowski; р. 1910). Польша, Варшава 295.
 Стальбаум Б. 411, 418.
 Стам М. 151.
 Станевичус С. 17.
 Станиславский К. С. 394.
 Старикова К. И. 413.
 Стасов В. В. 370.
 Стендаль 60.
Степанова Варвара Федоровна (1894—1958) 167.
 Стернин Г. Ю. 409.
Стефановский Александр (Aleksander Stefanowski; р. 1920) Польша, Варшава 310.
Стеценко Василий Кондратьевич (р. 1901). Украинская ССР, Киев 84.
 Стравинский И. 395.
Стронк Георгий Адамович (р. 1910). Карельская АССР, Петрозаводск 428.
Суворов Петр Иванович (р. 1901). Москва 406, 428.
 Султанов М. 413.
Суреньяц Вардгес Яковлевич (1860—1921) 270.
 Суриков В. И. 383.
Сутеев Владимир Григорьевич (р. 1903). Москва 428.
 Сушанская В. 356, 423.
 Сытин И. Д. 123, 350.
 Сытова А. А. 421.
 Табачникова А. 419.
 Тагер Е. Е. 417, 418, 419, 427, 430.
Тагиров Фаик Шакерджанович (р. 1906). Москва 370, 409—410.
Тайге Карел (Karel Teige, 1900—1951) 152, 157.
 Таммсааре А. 110.
Тан Ши-Фа. Китай 295.
 Тананаева Л. 432.
 Таптун К. 409.
 Тарабрин И. 416.
Таранов Михаил Афанасьевич (р. 1909). Ленинград 428.
Тархан-Моурави Реваз (р. 1923). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 91, 98, 100, 428; 99.
Таслицкий Борис (Boris Taslitzky; р. 1911). Франция 433.
Татлин Владимир Евграфович (1885—1953). 352.
 Таут Б. 148.
 Ташчан Л. 412.
 Твардовский А. Т. 57.
 Твен М. 396.
 Теккерей В. 398.
 Телепнев Е. 372.
Телингатер Соломон Бенедиктович (р. 1903). Москва 21, 69, 156, 167, 296, 297, 299, 301, 305, 405, 406, 409, 410, 428, 431, 11 — см. также Попов В. В. и Телингатер С. Б.
 Тельман И. 88.
 Теремецкая А. А. 409.
 Терпигорев С. (Атава) 187, 188.
Тетера Антон Кириллович (р. 1927). Украинская ССР, Киев 86.
Тимм Василий Федорович (1820—1895) 375.
 Тирсо де Молина 256.
Титов Борис Борисович (1897—1951) 341, 406, 428.
 Тихомиров А. И. 410.
 Тихонов Н. С. 362.
 Тихонов Р. 372.
 Ткаченко К. Ф. 413, 426.
Тондзе Иракий (р. 1902) Грузинская ССР, Тбилиси 408.
 Тойганбаев А. 412.
Токмаков Лев Алексеевич (р. 1928). Москва 424, 427, 428.

- Толли Вийве* (р. 1928). Эстонская ССР, Таллин 104; 106.
- Толоконников Анатолий Алексеевич* (р. 1897). Москва 406, 428.
- Толстой В. П.* 426.
- Толстой Л. Н.* 16, 46, 123, 127, 128, 130, 158, 192, 247, 248, 252, 275, 276, 280, 299, 406, 409, 430.
- Толстой Федор Петрович* (1783—1873) 374, 376.
- Тоотс Виллу* (р. 1916). Эстонская ССР, Таллин 406, 408; 112.
- Топурия М.* 419.
- Третьяков П. М.* 392.
- Третьяков С. М.* 152.
- Третьяков Ю.* 17.
- Трнка Иржи (Jiří Trnka)*; р. 1914). Чехословакия, Братислава 295.
- Труханова Н. С.* 412.
- Туглас Ф.* 108.
- Тулуз-Лотрек А.* 329.
- Тумановский Р. Ф.* 411.
- Туманян О.* 412.
- Тургенев И. С.* 275, 276, 406.
- Туров С.* 421.
- Тцара Т.* 182.
- Тыниссон Вяйно* (р. 1925). Эстонская ССР, Таллин 108; 103.
- Тынянов Ю. Н.* 240.
- Тырса Николай Андреевич* (1887—1942) 280, 352, 361—362, 363, 364, 378; 361—362.
- Тычина А.* 410.
- Уайт Ч.* 294.
- Удальцова Н. А.* 417, 430.
- Узе Б.* 431.
- Улас Пээтер* (р. 1934). Эстонская ССР, Таллин 106.
- Ульрих В.* 25.
- Умаров А.* 405.
- Упит Петер* (р. 1899). Латвийская ССР, Рига 375.
- Урбанек Иван (Ivan Urbánek)*; р. 1933). Чехословакия, Прага 304; 312.
- Урманче Баки Идрисович* (р. 1897). Казахская ССР, Алма-Ата 428.
- Усачев Алексей Иванович* (1891—1957) 428.
- Уфимцев В. И.* 420.
- Ухова Т. Б.* 370.
- Учелло, Паоло* 146.
- Ушакова М. Н.* 410.
- Ушакова Наталья Абрамовна* (р. 1899). Москва 428.
- Ушин Андрей Алексеевич* (р. 1927). Ленинград 428; 77.
- Фаворский Владимир Андреевич* (р. 1886). Москва 16, 38, 42, 44, 49, 51, 52, 56, 68, 107, 109, 123, 126, 205—210, 212—216, 242, 263, 273, 293, 299, 303, 375, 379, 380, 381, 382, 403, 406, 408, 409, 428; 50, 52—53, 61, 207, 210—216, 306.
- Фаворский Никита Владимирович* (1915—1941) 249.
- Фадеев А. А.* 265.
- Фалилеев В. Д.* 124.
- Фальк Р. Р.* 290.
- Фарфель С.* — см. Герман Ю. и Фарфель С.
- Фатальчук В. Д.* — см. Юнак О. И. и Фатальчук В. Д.
- Федин К. А.* 16, 62, 238, 240, 429.
- Федоров Г. В.* 290.
- Федоров Иван* (ум. 1583) 140, 370, 372.
- Федоров-Давыдов А. А.* 427.
- Федорченко С. З.* 265.
- Федотов П. А.* 401.
- Фейхтвангер Л.* 72, 160, 408.
- Фег А. А.* 128, 237, 238.
- Фиала Вацлав (Vazlav Fiala)*; р. 1896). Чехословакия, Прага 433.
- Филатов Георгий Павлович* (р. 1932). Украинская ССР, Киев 88.
- Филлиповский Григорий Георгиевич* (р. 1909). Москва 16, 62, 300, 429; 37, 63.
- Фирдоуси* 258.
- Фишарт И.* 319.
- Фишер Григорий Иванович* (р. 1906). Москва 406, 429.
- Флекель М. И.* 409.
- Фомина Ираида Ивановна* (р. 1906). Москва 69, 296, 299, 406, 429; 66.
- Фонвизин Д. И.* 192, 396.
- Фортинский С.* 410.
- Франко И.* 79.
- Франс А.* 382.
- Фрид Н.* 432.
- Фридендер Генри (Henri Friedlender)*. Израиль 309, 310; 313.
- Фролов И.* — см. Дружков А. и Фролов И.
- Фрязинов В.* 431.
- Фрязинов Е.* 372.
- Фурманов Д. А.* 59.
- Халаминский Ю. Я.* 21, 406, 409, 413, 414, 420, 421, 429, 431 — см. также Корецкий В. Б. и Халаминский Ю. Я.
- Харджиев Н. И.* 423.
- Хармс Д. И.* 240, 352.
- Хартфильд Джон (John Heartfield)*; р. 1891). ГДР, Берлин 431.
- Харшак Александр Исаакович* (р. 1908). Ленинград 71, 429.
- Хачутавили Дмитрий* (р. 1927). Грузинская ССР, Тбилиси 101.
- Хачатрян Е. К.* 421.
- Хегар М. и Кар Д.* 405.
- Хегенбарг Иозеф (Josef Hegenbarth)*; р. 1884). ГДР, Дрезден 295, 303, 304.
- Хейердал Т.* 42.
- Хемингуэй Э.* 42.

- Хемницер И. И. 373.
Хёни Г.-П. 319.
Хижинский Леонид Семенович (р. 1896). Ленинград 42, 72, 415; 75.
Хийр Э. 108.
Хильберсеймер Л. 150, 151.
Хлебников В. 166, 255.
Хмелевская Нина Степановна (р. 1907). Москва 406, 429.
Хогарт П. 415.
Хойдре Ало (р. 1916). Эстонская ССР, Таллин 102, 110.
Холодовская М. З. 417, 429.
Хоменко Василий Иосифович (р. 1912). Украинская ССР, Киев 79.
Хотинок Исаак Павлович (р. 1908). Украинская ССР, Киев 84; 84.
Хохлов Н. П. 112.
Хрущев Н. С. 296.
Хуан Юн-юй. Китай 295.
Хуссар В. 151.
Хярм Лилян (р. 1927). Эстонская ССР, Таллин 21.
- Цадкин О. 146.
Цапф Герман (Hermann Zapf; р. 1918). ФРГ, Франкфурт-на-Майне 31.
Царевич Иван Викентьевич (р. 1908). Москва 407.
Царегородцева Елена Николаевна (р. 1908). Москва 410.
Цвейг С. 431.
Цвирка П. 17, 217, 218.
Цейтлин Наум Иосифович (р. 1909). Москва 422.
Цехановский Михаил Михайлович (р. 1889). Москва 364.
Циллер Г. 431.
Цимеринов А 341; 346.
Циммерман Пауль (Paul Zimmermann) ГДР, Лейпциг 304; 307.
Цуцкиридзе Леван (р. 1926). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 98; 97.
- Чавчавадзе И. 92, 98.
Чайковский П. И. 395.
Чапек К. 408.
Чаренц Е. 270, 273.
Чарнецкий Я. Я. 429.
Чарнецкий Я., Кузнецов Э. 429.
Чарушин Евгений Иванович (р. 1901). Ленинград 38, 364, 429.
Чаушанский Д. Н. 371, 409.
Чахирьян Сергей Павлович (р. 1907). Москва 406, 429.
Чегодаев А. Д. 416, 419, 422, 426, 432, 433.
Чезза Л. А. 409.
Чемко К. П. 396.
Червова Н. А. 431.
Черепнин Н. Н. 395.
Черкасова Н. 430.
Чернецов Владимир Семенович (р. 1907). Москва 429.
Чернихов Я. и Соболев Н. 405.
Чернуха Валентин Дмитриевич (р. 1929). Украинская ССР, Харьков 86.
Чернышев А. А. 431.
Чехов А. П. 60, 68, 134, 192, 238, 275, 276, 399, 400, 413, 417, 419, 424.
Чехонин Сергей Васильевич (1878—1937) 270, 351, 355, 391.
Чистяков Виктор Иванович (р. 1925). Москва 407.
Чихольд Ян (Jan Tschichold; р. 1902). Швейцария 157.
Членов А. 431, 432.
Членова Е. В. 413, 416, 419, 422.
Чуковский К. И. 240, 351, 355, 385, 388, 390, 408 — см. также Маршак С., Чуковский К.
- Шаварш* Ованес. Армянская ССР, Ереван 429.
Шавыкин Дмитрий Николаевич (р. 1902). Украинская ССР, Киев 86, 87.
Шагал М. 145, 147, 152.
- Шайхет А. 160.
Шантыко Н. И. 423.
Шаншейн Михаил Давыдович (р. 1911). Украинская ССР, Киев 84.
Шарлемань Иосиф Адольфович (1880—1957) 429.
Шафранова В. 412.
Шваб Ярослав (Jaroslav Svab; р. 1906). Чехословакия, Прага 304; 307.
Шварц Борис Владимирович (р. 1906). Москва 406, 429.
Шварц Е. Л. 352.
Шведова В. М. 412, 414, 418, 433.
Швиммер Макс (Max Schwimmer; 1895—1960) 104.
Швиттерс Курт (Kurt Schwitters; 1887—1948) 151, 160.
Шевченко А. 420.
Шевченко Т. Г. 22, 79, 83, 89, 375, 376.
Шекспир В. 16, 49, 56, 60, 109, 299, 382.
Шервинский С. В. 256.
Шерман С. С. 422.
Ширококорд Борис Николаевич (р. 1907). Молдавская ССР, Кишинев 429.
Шицгал А. Г. 370, 405, 406, 430, 433 — см. также Истрин В. А. и Шицгал А. Г.; Сидоров А. А. и Шицгал А. Г.
Шишков В. Я. 106, 280.
Шишловский Николай Александрович (р. 1907). Москва 429.
Шишмарева Татьяна Владимировна (р. 1905). Ленинград 364.
Шлеев В. 414.
Шаринов Дементий Алексеевич (р. 1907). Москва 38, 42, 102, 265, 269, 296, 299, 409, 411, 413, 415, 417, 423, 429; 35.
Шмелев И. 263.
Шмидт Г. 151.
Шолок Э. М. 409.

- Шолом-Алейхем 196, 198, 199, 202.
Шолохов М. А. 17, 62, 81, 82, 300.
Шостко Л. В. 420, 424.
Шпаков А. 420.
Шраг В. 409.
Штейнбок Ю. И. 433.
Штеренберг Давид Петрович (1881—1948). 429—430.
Шторм Г. П. 51, 380.
Штумпе Курт (Kurt Stumpe). ГДР 310.
Шухаев Н. 378.
- Шеглов* Валериан Васильевич (р. 1901). Москва 21.
Щепкин В. Н. 370.
Щетинин Георгий Александрович (р. 1916). Москва 68; 60.
Щировский Мстислав Яковлевич (р. 1896). Узбекская ССР, Ташкент 413, 427, 430.
- Эвдошвили И. 94.
Эвенбах Е. К. 413.
Эверест Ф. 229.
Эггелинг В. 150, 155.
Эглит А. Ф. 421.
Эдельштейн К. 426.
Эйзенштейн С. М. 52.
Эйнманн Эд. 418.
- Эйнштейн К. 151.
Эйхлер Х. Аргентина 323.
Эльконин Виктор Борисович (р. 1910). Москва 68, 417, 430.
Энгельс Ф. 116.
Энст Б. 418, 425.
Эрдели Иоганн (Johann Erdélyi). Венгрия, Будапешт 303.
Эренбург И. Г. 150, 158, 160, 167.
Эристави Дмитрий (р. 1931). Грузинская ССР, Тбилиси 90 — см. также *Мирзашвили Т. и Эристави Д.*
Эрнесакс Г. 418.
Эстерен К. ван 150.
Эткинд М. Г. 416, 423, 430.
Элма Херальд (р. 1934). Эстонская ССР, Таллин 106, 110; 111.
- Юдин* Лев Александрович (1903—1941) 364.
Юдовин Соломон Борисович (1892—1954) 430.
Юнак О. и Фатальчук В. Д. (Юнак Ольга Ивановна; р. 1905 и Фатальчук Валентин Дмитриевич; р. 1903). Украинская ССР, Киев 83, 84; 88.
Юнкер Александр Михайлович (р. 1899). Латвийская ССР, Рига 375, 430.
- Юпатов* Алексей Илларионович (р. 1911). Латвийская ССР, Рига 410, 430.
Юренас Э. 406.
Юркунас Витаутас (р. 1910). Литовская ССР, Вильнюс 38, 296, 300, 424, 427, 430.
Юрчишин Владимир Иванович (р. 1935). Украинская ССР, Киев 84.
Юхневич М. Э. 418.
- Яблонская* Елена Ниловна (р. 1918). Украинская ССР, Киев 86, 87; 86.
Яголим Б. С. 371.
Якобсон А. 103.
Яковенко Г. 412.
Яковлева Р. С. 412.
Якубич Валентин Иванович (р. 1927). Украинская ССР, Киев 80.
Якупов Харис (р. 1919). РСФСР, Казань 430.
Якутович Георгий Вячеславович (р. 1930). Украинская ССР, Киев 17, 42, 80, 84, 86, 87; 85.
Якштас С. 414, 424, 427, 430.
Янкошвили Нателла (р. 1920). Грузинская ССР, Тбилиси 90, 91, 100.
Янонис Ю. 17.
Ястребов И. И. 428.

<i>С. Б. Телингатер.</i> Суперобложка книги «Москва. Планировка и застройка города. 1945—1957». М., Госстройиздат, 1958 11	Суровое испытание. Вид с моста». М., «Искусство», 1960 40
Лучшие книги СССР 1958 года 12—13, 15	<i>Г. А. Дауман.</i> Титульный разворот.
Лучшие книги СССР 1959 года 18—20	Э.-М. Ремарк «Жизнь взаимы». М., ИЛ, 1960 41
<i>Е. А. Ганнушкин.</i> Суперобложка альбома фотографий «Владимир Ильич Ленин». М., Изогиз, 1960 23	<i>Д. С. Громан.</i> Титульный разворот.
Лучшие книги СССР 1960 года ... 25—27	Дж.-Б. Пристли «Ракитовая аллея». М., ИЛ, 1960 41
<i>А. Капр.</i> Переплет книги «АВС — Основы правильного письма». Fachbuchverlag, Leipzig, 1958 29	<i>В. Г. Алексеев.</i> Титульный разворот.
Лучшие книги Чехословакии, ГДР, Венгрии 30	Дж. Олдридж «Герои пустынных горизонтов». М., ИЛ, 1958 41
Лучшие книги ФРГ, США 31	<i>А. А. Дейнека.</i> Иллюстрация, 1936.
<i>Д. А. Шмаринов.</i> Иллюстрация, 1959—1961. В. Шекспир «Ромео и Джульетта». М., Детгиз, 1962 35	В. Маяковский «Левый марш» 47
<i>Л. А. Кразченко.</i> Переплет. Фернандо де Рохас «Селестина». М., Гослитиздат, 1959 36	<i>Г. Клуцис.</i> Плакат «Выполним план великих работ», 1930 48
<i>Г. Г. Филипповский.</i> Разворотная иллюстрация. К. Федин «Города и годы». М., Гослитиздат, 1959 37	<i>В. А. Фаворский.</i> Иллюстрация.
<i>А. А. Васин.</i> Обложка к «Бразильским рассказам». М., Гослитиздат, 1959 37	Г. Шторм «Труды и дни Михаила Ломоносова». ГИХЛ, 1932 50
<i>Д. А. Дубинский.</i> Иллюстрация, 1959—1960. А. Куприн «Поединок». М., Гослитиздат, 1962 38	<i>В. А. Фаворский.</i> Иллюстрации и разворот, 1922—1929. А. Пушкин «Домик в Коломне». Издание РОДКа, 1929 52—53
<i>В. Н. Горяев.</i> Иллюстрация, 1960. М. Твен «Приключения Гекльберри Финна». М., Детгиз, 1962 38	<i>И. И. Нивинский.</i> Офорт на фронтисписе. В. Гёте «Римские элегии». М.—Л., «Academia», 1933 54
<i>Д. С. Бисти.</i> Гравюра на шмуцтитуле. И. Стоун «Жажда жизни». М., Гослитиздат, 1961 39	<i>Ю. П. Анненков.</i> Рисунок на фронтисписе. А. Блок «Двенадцать». Пб., «Алконост», 1918 55
<i>Ю. Д. Коровин.</i> Обложка. Д. Родари «Чем пахнут ремёсла? Какого цвета ремёсла?» М., Детгиз, 1958 39	<i>М. П. Клячко.</i> Иллюстрация, 1959.
<i>Ф. Б. Збарский.</i> Разворотный шмуцтитул. А. Миллер «Смерть коммивояжера.	Л. Пиранделло «Новеллы» 59
	<i>В. И. Колтунов.</i> Иллюстрация к старинной французской песне. (Музыкальный альбом для учащихся пианистов, вып. 1). М., Музгиз, 1960 59
	<i>Б. М. Басов.</i> Заставка. Ф. Достоевский «Белые ночи» (на англ. яз.). М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958 60
	<i>Г. А. Щегинин.</i> Обложка. Г. Бёльль «И не сказал ни единого слова...» М., ИЛ, 1958 60

В. А. Фаворский. Вариант обложки проспекта Всемирной выставки в Брюсселе, 1958	61	Л. Фейхтвангер «Успех». М., Гослитиздат, 1958	75
О. Г. Верейский. Иллюстрация, 1958.		Г. Д. Епифанов. Шмуцтитул. Г. Ибсен. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1956	75
М. Шолохов «Судьба человека»	62	А. Ф. Пахомов. Иллюстрация. Л. Толстой «Для маленьких». Л., Детгиз, 1954	76
Г. Г. Филипповский. Титульный лист.		А. А. Ушин. Иллюстрация к стихотворениям С. Есенина, 1957	77
К. Федин «Города и годы». М., Гослитиздат, 1959	63	И. С. Астапов. Иллюстрация. С. Каронни (Н. Е. Петропавловский) Сочинения. Л., Гослитиздат, 1958	77
А. П. Ливанов. Титульный разворот.		В. Г. Литвиненко. Иллюстрация, 1958.	
Д. Фурманов «Чапаев». М., Гослитиздат, 1960	63	И. Крылов «Басни»	80
Б. А. Маркевич. Суперобложка. Б. Лавренев «Сорок первый» (на англ. яз.). М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958	65	Е. Л. Кульчицкая. Иллюстрация к «Украинским басням» (на укр. яз.). Киев, «Молодь», 1957	80
Е. И. Коган. Вариант суперобложки, 1958—1959. Дж. Боккаччо «Декамерон».	66	С. Ф. Адамович. Фронтиспис и иллюстрация. О. Кобылянская «Земля». Киев, Гослитиздат УССР, 1960	81
И. И. Фомина. Титульный разворот.		А. Д. Базилевич. Иллюстрация, 1960.	
С. Прокофьев «Александр Невский». М., Музгиз, 1959	66	М. Шолохов «Тихий Дон»	82
Ф. Б. Збарский. Иллюстрация, 1957.		И. М. Селиванов. Иллюстрация. А. Головки «Бурьян». Киев, Гослитиздат УССР, 1960	83
В. Сароян «60 миль в час»	67	П. М. Пацалюк. Переплет сборника «Полезные ископаемые Украины» (на укр. яз.). Киев, Гостехиздат УССР, 1960	84
Ю. М. Красный. Суперобложка. Шолом-Алейхем «Заколдованный портной» (на испан. яз.). М., Издательство литературы на иностранных языках, 1958	67	И. П. Хотинюк. Переплет. Ю. Словацкий «Избранные произведения» (на укр. яз.). Киев, «Советский писатель», 1959 ...	84
А. Д. Гончаров. Иллюстрация. Стендаль «Итальянские хроники» (Собрание сочинений, т. 1. М., «Правда», 1959)	68	Г. В. Якутович. Иллюстрация. М. Билый, В. Грабовецкий «Как Довбуш карал панов» (на укр. яз.). Киев, Детиздат УССР, 1960	85
Н. И. Альтман. Вариант суперобложки к альманаху «Театральный Ленинград», 1957	71	Е. Н. Яблонская. Разворотная иллюстрация к книге «Марушка в семи кожушках» (на укр. яз.). Киев, Детиздат УССР, 1959	86
Ю. Н. Киселев. Обложка. В. Жукровский «Похищение в Тютюрлистане». Л., Детгиз, 1956	71	А. Ф. Рыбачук, В. В. Мельниченко. Разворотная иллюстрация. Н. Трублинни «Рассказы о Дальнем Севере» (на укр. яз.). Киев, Детиздат УССР, 1959	87
Ю. А. Васнецов. Иллюстрация к сказке «Сорока-белобока». М., Детгиз, 1958	73	В. В. Мельниченко. Обложка. И. Тельман «Кладбище тайн на ватиканском холме» (на укр. яз.). Киев, Госполитиздат УССР, 1960	88
Б. Г. Крейцер. Суперобложка. Н. Макьявелли «Мандрагора». Л., «Искусство», 1958	74	О. И. Юнак, В. Д. Фатальчук. Суперобложка, 1958. Леся Украинка «Лесная песня»	88
М. И. Разулевич. Переплет сборника «Русские драматурги». Л., «Искусство», 1957	74	Д. Габашвили. Титульный разворот.	
С. И. Барабошин. Переплет. Ю. Герман, С. Фарфель «Этих дней не смолкнет слава!», Л., Детгиз, 1957	74		
Л. С. Хижинский. Гравюра на фронтисписе. Е. Финкельштейн «Пьер Бомарше». Л.—М., «Искусство», 1957	75		
И. З. Копелян. Титульный лист.			

В. Беридзе «Архитектура Тбилиси. 1801—1917 годы» (на груз. яз.). Тбилиси, «Сабчота сакартвело», 1960	92	нений, на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961	105
<i>Л. Григолия.</i> Титульный лист к книге «И. Чавчавадзе. Портреты и иллюстрации» (на груз. яз.). Тбилиси, Детюниздат, 1959	93	<i>В. Толли.</i> Обложка. А. Хинт «Сын Вессе» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1960	106
<i>И. Габашвили.</i> Иллюстрация к книге «Детям» (на груз. яз.). Тбилиси, Детюниздат, 1960	93	<i>Э. Пээбо.</i> Разворот к сказке «Чертова кузница» (на эстон. яз.). Таллин, Издание Художественного института Эстонской ССР, 1960	107
<i>А. Бандзеладзе.</i> Суперобложка. Л. Готуа «Удел героев» (на груз. яз.). Тбилиси, «Сабчота сакартвело», 1960	94	<i>Э. Лепп.</i> Гравюра на шмуцтитуле. А. Каал «Избранные стихотворения» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961	108
<i>Г. Очиаури.</i> Страница. Сборник стихов «Моей матери» (на груз. яз.). Тбилиси, Детюниздат, 1960	94	<i>Э. Окас.</i> Иллюстрация к «Калевипоэгу» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961	109
<i>Л. Гудиашвили.</i> Переплет. «Грузинские народные сказки» (на груз. яз.). Тбилиси, Детюниздат, 1959	95	<i>Х. Ээлма.</i> Иллюстрация. А. Таммсааре «Правда и право», ч. 1 (на эстон. яз.). Таллин, Издание Художественного института Эстонской ССР, 1959	111
<i>А. Бандзеладзе.</i> Иллюстрация. Л. Готуа «Удел героев» (на груз. яз.). Тбилиси, «Сабчота сакартвело», 1960	96	<i>П. Лухтейн.</i> Суперобложка. Гомер «Илиада» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1960	112
<i>Л. Цуцкиридзе.</i> Иллюстрация. Важа Пшавела «Алуда Кетелаури» (на груз. яз.). Тбилиси, Детюниздат, 1961	97	<i>В. Тоотс.</i> Страница из книги «Старый Таллин» (на эстон., рус. и нем. яз.). Издательство «Искусство Эстонской ССР», 1959	112
<i>М. Лолуа.</i> Заставка. Н. Думбадзе «Сельский мальчик» (на груз. яз.). Тбилиси, «Хеловнеба», 1960	98	Фотографии к статье Г. Виноградова «Павильон «Советская книга» ... 114, 117—119	
<i>Т. Самсонадзе.</i> Иллюстрация к сборнику стихов «Бирюзово-изумрудный край мой» (на груз. яз.). Тбилиси, Детюниздат, 1961	99	<i>Н. И. Пискарев.</i> Иллюстрация. А. Луначарский «Освобожденный Дон-Кихот». М., ГИЗ, 1922	125
<i>Р. Тахран-Моурави.</i> Иллюстрации к народным песням Грузии. 1959—1960	99	<i>Н. И. Пискарев.</i> Заставка к повести «Ласарильо с Тормеса», 1926	126
<i>С. Лийберг.</i> Суперобложка. А. Паас «Кровный вклад в великое дело» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961	103	<i>Н. И. Пискарев.</i> Иллюстрация, 1927. А. Серафимович «Железный поток»	126
<i>В. Тыниссон.</i> Гравюра на шмуцтитуле. М. Сепинг «На звонком мосту» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961	103	<i>Н. И. Пискарев.</i> Заставка к «Истории гражданской войны», 1935	127
<i>Х. Ларетей.</i> Иллюстрация. У. Лахт «Птичье гнездо в стальной каске» (на эстон. яз.). Таллин, Госиздат Эстонской ССР, 1961	104	<i>Н. И. Пискарев.</i> Иллюстрация. Л. Толстой «Анна Каренина». The Limited Editions Club of New York, 1933	128
<i>Э. Майсаар.</i> Буквица. М. Месанурк «На реке Юмера» (на эстон. яз.). Таллин. Издание Художественного института Эстонской ССР, 1960	104	<i>Н. И. Пискарев.</i> Гравюра на фронтисписе. Ж.-Ж. Руссо «Исповедь». М.—Л., «Academia», 1935	129
<i>Р. Кальо.</i> Гравюра на шмуцтитуле. В. Шекспир «Ричард III» (Собрание сочи-		<i>Н. И. Пискарев.</i> Гравюра для пригла- сительного билета, 1929	130
		<i>Н. И. Пискарев.</i> Титульный лист. К. Богаевский «Автолитографии». М., ГИЗ, 1923	135
		<i>Н. И. Пискарев.</i> Буквицы. И. Ньютон. «Оптика». М.—Л., ГИЗ, 1927	135

<i>Н. И. Пискарев.</i> Алфавиты	136	<i>Л. М. Лисицкий.</i> Первоначальный эскиз разворота детской книги «4 действия», 1928	166
<i>Н. И. Пискарев.</i> Вариант наборного шрифта	136	Интерьер советского отдела Международной выставки печати в Кельне, 1927. Оформление <i>Л. М. Лисицкого</i>	167
<i>Н. И. Пискарев.</i> Обложка сборника «Мастера современной гравюры и графики». М.—Л., ГИЗ, 1928	137	<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка проспекта выставки «Японское кино», М., 1929	168
<i>Н. И. Пискарев.</i> Переплет. Леонардо да Винчи «Книга о живописи». М., Изогиз, 1935	138	<i>А. Матисс.</i> Разворот. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944	170
<i>Н. И. Пискарев.</i> Переплет. А. Луначарский «Освобожденный Дон-Кихот». М., ГИЗ, 1922	144	<i>А. Матисс.</i> Иллюстрация. С. Малларме «Стихи». 1932	171
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка каталога выставки произведений Эль Лисицкого в Берлине (на нем. яз.), 1924	146	<i>А. Матисс.</i> Обложка. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944	173
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка. «Сказ о двух квадратах». Берлин, 1922	147	<i>А. Матисс.</i> Иллюстрации. А. де Монтерлан «Пасифая». 1944	174—175
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка журнала «Вещь». Берлин, 1922. № 1—2	149	<i>А. Матисс.</i> Обложка и концовка. П. Реверди «Образы». 1946	176
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Страница журнала «Вещь». Берлин, 1922. № 1—2	150	<i>А. Матисс.</i> Иллюстрация. П. Реверди «Образы». 1946	177
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка альбома литографий «Проуны». Ганновер, 1923 ...	151	<i>А. Матисс.</i> Портрет Ш. Бодлера. 1930—1932	178
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Страница. В. Маяковский «Для голоса». Берлин, ГИЗ, 1923	153	<i>А. Матисс.</i> Иллюстрации. П. Ронсар «Стихи о любви». 1948	179—181
<i>Л. М. Лисицкий.</i> В. Маяковский «Для голоса». Фотография Л. Лисицкого	154	<i>А. Матисс.</i> Орнамент на обложке. П. Реверди «Образы». 1946	182
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Разворот. В. Маяковский «Для голоса»	155	<i>Н. В. Кузьмин.</i> Иллюстрация. С. Терпигорев (С. Атава) «Оскудение», т. 1. М., Гослитиздат, 1958	188
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка сборника ВХУТЕМАСа «Архитектура». М., 1927 ...	156	<i>Н. В. Кузьмин.</i> Суперобложка и иллюстрации. А. Пушкин «Граф Нулин». М., Гослитиздат, 1959	189
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка. В. Маяковский «Хорошо!». М., ГИЗ, 1927	157	<i>Н. В. Кузьмин.</i> Суперобложка и иллюстрации. Н. Гоголь «Записки сумасшедшего». М., Гослитиздат, 1960	190—191
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка журнала «Полиграфическое производство», 1927, № 8	158	<i>Е. М. Сидоркин.</i> Разворотная иллюстрация к «Казахскому эпосу». Алма-Ата, Гослитиздат Казахской ССР, 1958	193
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка журнала «Строительство Москвы», 1929, № 5	158	<i>Е. М. Сидоркин.</i> Иллюстрация к «Казахскому эпосу». Алма-Ата, Гослитиздат Казахской ССР, 1958	194
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка проспекта советского отдела Международной выставки гигиены в Дрездене (на нем. яз.). 1930	159	<i>Е. М. Сидоркин.</i> Иллюстрация. М. Ауэзов «Путь Абая». Алма-Ата, Гослитиздат Казахской ССР, 1960	195
<i>Л. М. Лисицкий, С. Б. Телингатер.</i> Обложка путеводителя Всесоюзной полиграфической выставки в Москве, 1927	161	<i>А. Л. Каплан.</i> Титульный лист. Шолом-Алейхем «Заколдованный портной». Л., Издание Художественного фонда СССР, 1957	197
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка каталога «Русской выставки (Книга. Графика. Театр. Фото)» в Цюрихе, 1929	162	<i>А. Л. Каплан.</i> Автолитографии. Шолом-Алейхем «Заколдованный портной».	
<i>Л. М. Лисицкий.</i> Обложка журнала «Журналист», 1929, № 2	165		

Л., Издание Художественного фонда СССР, 1957	200—201, 203
В. А. Фаворский. Иллюстрация. А. Пушкин «Скупой рыцарь» («Маленькие трагедии», М., Гослитиздат, 1961)	207
В. А. Фаворский. Гравюра на шмуцтитуле, концовка, иллюстрация. А. Пушкин «Моцарт и Сальери» («Маленькие трагедии», М., Гослитиздат, 1961)	210—211
В. А. Фаворский. Иллюстрация. А. Пушкин «Каменный гость» («Маленькие трагедии», М., Гослитиздат, 1961)	212—213
В. А. Фаворский. Разворотная иллюстрация. А. Пушкин «Пир во время чумы» («Маленькие трагедии», М., Гослитиздат, 1961)	214—215
В. А. Фаворский. Виньетка. А. Пушкин «Каменный гость» («Маленькие трагедии», М., Гослитиздат, 1961)	216
А. Макунайте. Обложка, страница, иллюстрация. П. Цвирка «Сказка» (на литов. яз.). Вильнюс, Гослитиздат Литовской ССР, 1960	218—219
А. Макунайте. Иллюстрации к «Литовским народным сказкам»	220—221
Е. О. Бургункер. Суперобложка к «Немецким народным балладам». М., Гослитиздат, 1959	223
Е. О. Бургункер. Иллюстрации к «Немецким народным балладам». М., Гослитиздат, 1959	224—225
Е. О. Бургункер. Суперобложка и заставка. Б. Брехт «Дела господина Юлия Цезаря». М., Гослитиздат, 1960.	226—227
Иллюстрации к статье В. Быковой «Об оформлении научно-технических изданий»	228—233
В. М. Конашевич. Иллюстрация к стихотворению А. Фета «Какая грусть! Конец аллен...» («Стихотворения», Пб., «Аквилон», 1922)	238
В. М. Конашевич. Заставка. Г. Гейне «Стихотворения». М.—Л., «Academia», 1931	239
В. М. Конашевич. Иллюстрация. Прево «Манон Леско». М.—Л., «Academia», 1932	239
В. М. Конашевич. Литография на фронтисписе. Л. Сейфуллина «Виринея». Издательство писателей в Ленинграде, 1932	240
В. М. Конашевич. Иллюстрация. 1932. К. Федин «Города и годы», ГИХЛ, 1934	241
В. М. Конашевич. Обложка. С. Маршак «Фома и Ерёма», ГИЗ, 1929	242
В. М. Конашевич. Иллюстрация к французским детским песенкам «Сюзон и мотылёк». М., Детгиз, 1959	242
В. М. Конашевич. Иллюстрация к английским детским песенкам «Плывёт, плывёт кораблик». М., Детгиз, 1956	243
В. М. Конашевич. Иллюстрация к французским детским песенкам «Сюзон и мотылёк». М., Детгиз, 1959	244
В. М. Конашевич. Иллюстрация к книге сказок народов Эфиопии и Судана «Приходи, сказка». Л., Детгиз, 1958	244
В. М. Конашевич. Разворотная иллюстрация к польским детским песенкам «Дедушка Рох». М., Детгиз, 1958	245
В. М. Конашевич. Иллюстрация. К. Чуковский «Муха-Цокотуха». М., Детгиз, 1960	246
М. С. Родионов. Иллюстрация. Л. Толстой «Холстомер». М.—Л., «Academia», 1934	248
М. С. Родионов. Разворотная иллюстрация. Л. Квитко «Когда я вырасту». М., Детиздат 1937	249
М. С. Родионов. Рисунок на обложке. А. Барто «Я с тобой». М., Детиздат, 1938	250
М. С. Родионов. Иллюстрации. Л. Толстой «Кавказский пленник». М.—Л., Детгиз, 1950	251, 253
М. С. Родионов. Иллюстрации. А. Пушкин «Полтава. Медный всадник». М.—Л., Детгиз, 1949	252
Л. А. Бруни. Иллюстрации. М. Сервантес «Дон-Кихот». М., «Красная Новь», 1924	255—256
Л. А. Бруни. Заставка. Фирдоуси «Шахнаме». М.—Л., «Academia», 1934 ...	257
Л. А. Бруни. Иллюстрация. Р. Киплинг «Сказки». М.—Л., ГИЗ, 1930	257
Л. А. Бруни. Рисунок на фронтисписе. Тирсо де Молина «Театр». М.—Л., «Academia», 1935	258
Л. А. Бруни. Иллюстрации, 1942. Низиами «Лирика» М., Гослитиздат, 1947	259—261
Н. Н. Купреянов. Обложка сборника «Мена всех». М., 1924	262
Н. Н. Купреянов. Заставка. А. Пушкин «Борис Годунов». М.—Пг., ГИЗ, 1923	263
Н. Н. Купреянов. Обложка. А. Луна-	

- чарский «Медвежья свадьба». М., ГИЗ, 1924 263
- Н. Н. Купреянов.* Разворот. «Дневники художника», 1931. М.—Л., «Искусство», 1937 264
- Н. Н. Купреянов.* Разворотная иллюстрация. Б. Пастернак «Зверинец». М., ГИЗ, 1929 264
- Н. Н. Купреянов.* Обложка. В. Инбер «Сыну, которого нет». М., ГИЗ, 1927 265
- Н. Н. Купреянов.* Обложка. Ф. Купер «Лев св. Марка». М., «Молодая гвардия», 1930 266
- Н. Н. Купреянов.* Обложка. И. Соколов-Микитов «Фурсик». ГИЗ, 1929 266
- Н. Н. Купреянов.* Иллюстрация, 1931. М. Горький «Мать» 267
- Н. Н. Купреянов.* Иллюстрация. А. Фадеев «Разгром». М., «Федерация», 1932 267
- Н. Н. Купреянов.* Иллюстрация. Н. Некрасов «Дед Мазай и зайцы». М.—Л., ГИЗ, 1930 268
- Н. Н. Купреянов.* Переплет. Ю. Тынянов «Черниговский полк ждет». М., «Молодая гвардия», 1932 269
- А. Коджоян.* Титульный лист. Е. Чаренц «Книга пути». Ереван, ГИЗ, 1933 ... 271
- А. Коджоян.* Рисунок для фронтисписа и иллюстрации к «Антологии армянской поэзии». 1936 272—273
- А. Коджоян.* Иллюстрация (фрагмент). А. Вштуни «Сочинения». Ереван, ГИЗ, 1934 274
- Б. М. Кустодиев.* Иллюстрация, 1919. А. Пушкин «Дубровский». М.—Пг., ГИЗ, 1923 276
- Б. М. Кустодиев.* Обложка и иллюстрация. Н. Лесков «Штопальщик». Пб., «Аквилон», 1922 276—277
- Б. М. Кустодиев.* Иллюстрация, заставка, обложка. «Шесть стихотворений Некрасова». Пб., «Аквилон», 1922 ... 278—279
- Б. М. Кустодиев.* Иллюстрация, 1923. Н. Лесков «Леди Макбет Мценского уезда». Издательство писателей в Ленинграде, 1930 280
- Б. М. Кустодиев.* Обложка. М. Горький «Дело Артамоновых». ГИЗ, 1927 281
- Б. М. Кустодиев.* Обложка книги «Русь». Пб., «Аквилон», 1923 282
- Т. А. Маврина.* Иллюстрация к сказке «Солнце, Месяц и Ворон Воронович». М., «Детский мир», 1960 284
- Т. А. Маврина.* Обложка к сказке «Пошучьему велению». М., Детгиз, 1958 284
- Т. А. Маврина.* Форзац 1955. А. Пушкин «У Лукоморья». М., «Советский художник», 1961 285
- Т. А. Маврина.* Обложка к сказке «Василиса Премудрая», Детгиз, 1961 286
- Т. А. Маврина.* Литография из альбома «Гори, гори ярко». М., Издание Художественного фонда СССР, 1957 287
- Т. А. Маврина.* Титульный лист к сказке «Солнце, Месяц и Ворон Воронович». М., «Детский мир», 1960 288
- Т. А. Маврина.* Супербложка. А. Пушкин «Руслан и Людмила». М., Гослитиздат, 1960 289
- Г. Вундерлих* (ГДР). Эмблема Международной выставки книжного искусства в Лейпциге 293
- Экспозиция советских книг на выставке в Лейпциге. Фотография 295
- Выставка книжной иллюстрации в Лейпциге. Фотография 296
- Выставка старой книги в Лейпциге. Фотография 297
- Б. А. Маркевич* (СССР). Титульный лист и разворот. (В. Маяковский «Война и мир»). 1959 304—305
- В. А. Фаворский* (СССР). Разворот. (С. Маршак «Урок родного языка»). 1959 306
- С. Владарчик-Даровска* (Польша). Разворот. (Т. Ружевич «В центре жизни»). 1959 306
- П. Циммерман* (ГДР). Разворот. (В. Гёте «Природа и искусство»). 1959 ... 307
- Я. Шваб* (Чехословакия). Разворот. (Ф. Готтлиб «Атом»). 1959 307
- И. Кольбель* (ГДР). Разворот. (Ф. Гёльдерлин «Воспоминание»). 1959 ... 309
- В. В. Лазурский* (СССР). Разворот. (А. Пушкин «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). 1959 310
- Ф. Нейгебауэр* (Австрия). Разворот. (И. Вайнгегер «Ода букве»). 1959 311
- Л. Смарт* (Канада). Разворот. (С. Сервис «Баллада о Клондайке»). 1959 312
- О. Главза* (оформление), *И. Урбанек* (рисунок). Титульный лист и разворот.

- (Я. Ноха «Вечные руки»). Чехословакия, 1959 312
- Г. Фридендер (Израиль). Разворот. («... И будет в последние дни...»). 1959 313
- В. Клемке. Разворот. Г. Хённ «Лексикон надувательств». Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1960 316
- В. Клемке. Титульный лист. П. Беранже «Песни». Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1959 316
- В. Клемке. Суперобложка. И. Фишарт «Приключения Гаргантюа». Rütten & Loening, Berlin, 1955 317
- В. Клемке. Футляр и заставка. Дж. Боккаччо «Декамерон». Aufbau-Verlag, Berlin, 1958 318
- В. Клемке. Иллюстрация. Вольтер «Кандид». Verlag Rütten & Loening, Berlin, 1958 318
- В. Клемке. Разворот из книги «Вознесение Алоиса Пёнтека». Henschel-Verlag, Berlin, 1956 320
- В. Клемке. Разворот. В. Маяковский «Хорошо». Verlag Volk und Welt, Berlin, 1957 320
- В. Клемке. Переплет и шмуцтитул. Я. Гашек «Школа юмора». Eulenspiegel-Verlag, Berlin, 1957 321
- В. Клемке. Суперобложка. И. Викрам «Дорожная книжечка». Eulenspiegel-Verlag, Berlin, 1957 321
- В. Клемке. Иллюстрация. Я. Гашек «Школа юмора». Eulenspiegel-Verlag, Berlin, 1957 322
- К. Алонсо. Иллюстрации. М. Сервантес «Дон-Кихот». Emecé Editores, Buenos Aires, 1958 324—329
- Ф. Музыка. «Красивый шрифт». Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha, 1958. Суперобложка 331
- Дополненный алфавит надписи Траяновой колонны в Риме, 113 г. н. э. Буквы Н, У, Z взяты из других римских надписей I—III веков. По «Corpus Inscriptionum Latinarum», vol. I—XVI, Berlin, 1863—1936; Diehl, E., «Inscriptiones Latinae». Вонп, 1912. Буквы J, K, U стилизованы. Оригинальный рисунок SFM (специализированная школа Ф. Музыки) 332
- Гуманистический маюскул и минускул (алфавит строчных букв) XVI века. Алфавит, составленный по опубликованным итальянским рукописям и каллиграфическим сборникам. По Silvestre, J. B., Paléographie universelle, vol. I—IV. Paris, 1839—1841. Wardrop, J. Pierantonio Sallando and Girolamo Pagliarolo, scribes to Giovanni II Bentivoglio. A Study in the later development of humanistic script, Signature 2. London, 1946. Cresci G. F., Il perfetto scrittore etc., Roma, 1570. Tagliente, G. A., Lo presente libro insegna la vera arte dell' eccellente scrivere etc., Venezia, 1524 и др. Оригинал — письмо ширококонечным пером SFM 333
- Ранний ренессансный маюскул (алфавит прописных букв) первой половины XV века. Алфавит, составленный на основе трех поясов надписей на кафедре для певчих скульптора Луки делла Роббна, 1431—1438 гг., в флорентийском соборе. Дополнен буквами Q, X и лигатурой Æ из надписи надгробия епископа Федерико работы того же скульптора, 1450 г., в церкви Сан Франческо ди Паола во Флоренции. Перерисовка SFM 333
- Курсив «италик» французского ренессансного типа XVII века работы Жана Жанно. Так называемый «caractères de l'Université» (Jannon J., Sedan, 1621) 334
- Французская антиква ренессансного типа XVI века работы Клода Гарамона. Алфавит, составленный по изданиям Роберта Этьена и по образцу шрифта, изданного Эгенольфом. (Egenolff C., Specimen characterum, 1592). Оригинальный фотомонтаж SFM 334
- Канцеляреска романа (cancellaresca gotiana — римский канцелярский почерк) XVI века работы Джованни Антонио Тальенте (Tagliente G. A., Lo presente libro Insegna La vera arte de lo Eccellente scrivere etc., Венеция 1524) Фото SFM с повторного издания 1550 г. 335
- Итальянская классицистическая антиква конца XVIII века, маюскул работы Дж. Б. Бодони. (По Bodoni, G. B. Manuale Tipografico, I—II, Parma, 1818) 335
- Обложка книги В. И. Ленина «Уроки революции». Пб., Издательство Петроград-

ского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1918	340	<i>В. В. Лебедев.</i> Иллюстрация. С. Маршак. «Цирк» Л.—М., «Радуга», 1925	355
Обложка книги В. И. Ленина «Две речи на 1-м Всероссийском съезде по внешкольному образованию». М., ГИЗ, 1919	340	<i>В. В. Лебедев.</i> Иллюстрация. С. Маршак. «Цирк» Л.—М., «Радуга», 1925	355
Обложка книги В. И. Ленина «Наше положение». Речь на Московской конференции РКП. Саратов, ГИЗ, 1920	341	<i>В. В. Лебедев.</i> Обложка. С. Маршак «Вчера и сегодня». М.—Л., «Радуга», 1925	357
Обложка книги В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи». Речь на 3-м Всероссийском съезде РКСМ. Саратов, ГИЗ, 1921	341	<i>В. В. Лебедев.</i> Иллюстрация. «Охота». М.—Л., «Радуга», 1925	359
<i>А. Н. Лео.</i> Обложка книги В. И. Ленина «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме». Пб., ГИЗ, 1920	342	<i>Н. А. Тырса.</i> Обложка. В. Каверин «Осада дворца». ГИЗ, 1926	361
Обложка книги В. И. Ленина «Международное положение. Что сказал вождь мировой революции на 2-м конгрессе 3-го Коммунистического интернационала». Саратов, ГИЗ, 1920	343	<i>Н. А. Тырса.</i> Обложка. Н. Тихонов «Воспные кони». ГИЗ, 1929, 2-е изд.	361
Обложка книги «Новые пути». (Речь тов. Ленина на II Всероссийском съезде Политпросветов). Царицын, ГИЗ, 1921 ...	344	<i>Н. А. Тырса.</i> Обложка. С. Маршак «Отряд». ГИЗ, 1930, 2-е изд.	362
Обложка книги В. И. Ленина «Чему учиться и как учиться». М., «Новая Москва», 1923	344	<i>Н. А. Тырса.</i> Иллюстрация. В. Бианки «Снежная книга». Л., ГИЗ, 1926	362
Титульный разворот (гравюра на фронтисписе <i>И. Павлова</i>) в книге В. И. Ленина «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов». М., «Московский рабочий» и «Новая Москва», 1923	345	<i>В. М. Ермолаева.</i> Обложка. И. Крылов «Зеркало и обезьяна». ГИЗ, 1930	363
Обложка Собрания сочинений В. И. Ленина, т. III. М., ГИЗ, 1923	345	<i>Н. Ф. Лапшин.</i> Обложка. М. Ильин «Солнце на столе». ГИЗ, 1926	363
<i>А. Цимеринов.</i> Обложка книги В. И. Ленина «Большевики должны взять власть». «Пролетарий», 1924	346	Сборник «Книга», 1. М., Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1959. Переплет <i>Н. И. Пискарева</i>	368
Обложка книги В. И. Ленина «Карл Маркс». М., «Красная Новь», 1922	346	Л. Варшавский «История графических искусств народов СССР». М., Московский заочный полиграфический институт, 1960	374
<i>Н. И. Альтман.</i> Обложка альбома рисунков «Ленин». Издание отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению. Пб., 1921	347	П. Белецкий. «Георгий Иванович Нарбут» (на укр. яз.). Киев, Изомузгиз, УССР, 1959. Переплет <i>К. К. Калугина</i>	376
<i>А. Ф. Пахомов.</i> Плакат «Детские книги ГИЗа», 1928	348	Э. Ганкина «Алексей Федорович Пахомов». М., «Советский художник», 1958. Суперобложка <i>В. М. Антипова</i>	378
<i>В. В. Лебедев.</i> Обложка. Р. Киплинг «Слонёнок». ГИЗ, 1929, 2-е изд. (1-е изд. Пб., «Эпоха», 1922)	353	В. А. Фаворский «Избранные произведения». М., «Советский художник», 1959. Папка альбома	380
<i>В. В. Лебедев.</i> Иллюстрация. Р. Киплинг «Слонёнок». Пб., «Эпоха», 1922	354	В. Фаворский «Иллюстрации к произведениям мировой литературы». Verlag der Kunst, Dresden, 1959. Переплет <i>В. Мейера</i>	381
		Андрей Дмитриевич Гончаров. М., «Искусство», 1960. Переплет <i>С. Барабаша</i>	381
		Г. Е. Лебедев «Русская книжная иллюстрация XIX в.». Л., «Искусство», 1958. Переплет <i>Т. А. Цинберг</i>	384
		<i>К. П. Ротов.</i> Переплет и разворотная иллюстрация. К. Чуковский «Сказки». М., Детгиз, 1935	386—387

<i>К. П. Ротов.</i> Обложка. А. Барто «Дом переехал». М., Детгиз, 1956	388	А. Гайдар «Голубая чашка». М., Детгиз, 1958	397
<i>К. П. Ротов.</i> Иллюстрация. С. Михалков «Три поросёнка». М., Детгиз, 1957	388	<i>Д. А. Дубинский.</i> Иллюстрация.	
<i>К. П. Ротов.</i> Иллюстрация. С. Михалков «Дядя Стёпа». М., Детгиз, 1957	389	В. Теккерей «Ярмарка тщеславия». М.—Л., Гослитиздат, 1947	398
<i>К. П. Ротов.</i> Разворотная иллюстрация. А. Барто «Дом переехал». М., Детиздат, 1938	390	<i>Д. А. Дубинский.</i> Иллюстрация. А. Гайдар «Чук и Гек» М.—Л., Детгиз, 1951	399
<i>А. Н. Бенца.</i> Фронтиспис, иллюстрация, концовка. А. Пушкин «Медный всадник». Издание Комитета популяризации художественных изданий. Спб., 1923	393—395	<i>Д. А. Дубинский.</i> Иллюстрация. С. Антонов «Дожди». М., Гослитиздат, 1953 ...	400
<i>Д. А. Дубинский.</i> Иллюстрация.		<i>Д. А. Дубинский.</i> Иллюстрация, 1959—1960. А. Куприн «Поединок». М., Гослитиздат, 1962	401
		В. В. Пахомов «Книжное искусство», т. 1. М., «Искусство», 1961. Суперобложка	
		<i>С. М. Пожарского</i>	404

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ	5
СТАТЬИ И ОБЗОРЫ	
<i>В. Попов.</i> О КОНКУРСАХ НА ЛУЧШИЕ КНИГИ	9
<i>А. Чегодаев.</i> ХУДОЖНИК И КНИГА	33
<i>В. Ляхов.</i> ИЛЛЮСТРАЦИЯ, КНИГА, ЛИТЕРАТУРА	43
<i>А. Каменский.</i> СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД И ТЕМА СОВРЕМЕННОСТИ	58
<i>М. Герман.</i> ВЫСТАВКА ЛЕНИНГРАДСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ	70
<i>Б. Лобановский.</i> КНИЖНАЯ ГРАФИКА НА УКРАИНЕ	79
<i>К. Глонти.</i> КНИЖНАЯ ГРАФИКА В ГРУЗИИ	90
<i>Л. Генс.</i> КНИЖНАЯ ГРАФИКА В ЭСТОНИИ	102
<i>Г. Виноградов.</i> ПАВИЛЬОН «СОВЕТСКАЯ КНИГА»	115
ХУДОЖНИКИ О КНИЖНОМ ИСКУССТВЕ	
<i>Н. Пискарев.</i> РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖНИКА В СОЗДАНИИ ШРИФТА (Вступительная статья «Н. И. ПИСКАРЕВ И КНИГА» <i>М. Холодовской</i>)	123
<i>Л. Лисицкий.</i> КНИГА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ — ВИЗУАЛЬНАЯ КНИГА. (Вступительная статья «ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ — КОНСТРУКТОР КНИГИ» <i>Н. Харджиева</i>)	145
<i>А. Матисс.</i> КАК Я ДЕЛАЛ СВОИ КНИГИ (Вступительная статья «О РАБОТЕ МАТИССА В КНИГЕ» <i>М. Алпатова</i>)	169
ЗАМЕТКИ О КНИГАХ	
<i>В. Костин.</i> НОВЫЕ РАБОТЫ Н. В. КУЗЬМИНА	187
<i>Ю. Халаминский.</i> ИЛЛЮСТРАЦИИ Е. СИДОРКИНА	192
<i>Б. Сурис.</i> «ЗАКОЛДОВАННЫЙ ПОРТНОЙ»: ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ И КАПЛАН	196
<i>Е. Левитин.</i> ГРАВЮРЫ В. ФАВОРСКОГО К «МАЛЕНЬКИМ ТРАГЕДИЯМ» ПУШКИНА	205
<i>В. Улоза.</i> ДЕТСКИЕ КНИГИ А. МАКУНАЙТЕ	217
<i>М. Герман.</i> КНИГИ С ГРАВЮРАМИ Е. БУРГУНКЕРА	222
<i>В. Быкова.</i> ОБ ОФОРМЛЕНИИ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ	228
ВЫСТАВКИ МАСТЕРОВ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ	
<i>Ю. Молок.</i> КОНАШЕВИЧ — ХУДОЖНИК КНИГИ	237
<i>А. Чегодаев.</i> РОДИОНОВ-ИЛЛЮСТРАТОР	247
<i>Ел. Тагер.</i> КНИЖНАЯ ГРАФИКА БРУНИ	254
<i>Н. Розанова.</i> КУПРЕЯНОВ И КНИЖНАЯ ГРАФИКА	262
<i>Р. Дрампян.</i> МАСТЕР АРМЯНСКОЙ ГРАФИКИ	270
<i>М. Эткинд.</i> МАСТЕР ГРАФИЧЕСКОГО РАССКАЗА	275
<i>Е. Мурина.</i> ХУДОЖНИЦА-СКАЗОЧНИЦА	283

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА КНИЖНОГО ИСКУССТВА
В ЛЕЙПЦИГЕ.

<i>Д. Шмаринов.</i> НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ ВЫСТАВКИ	293
НАГРАДЫ СОВЕТСКИМ МАСТЕРАМ КНИГИ	299
<i>Евг. Коган.</i> КОНКУРС НА ОФОРМЛЕНИЕ ЛУЧШЕГО СТИХО- ТВОРЕНИЯ СТРАНЫ	302
<i>Гюнтер Гесс.</i> ВЕРНЕР КЛЕММЕ И НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ КНИЖНАЯ ГРАФИКА	315
<i>Октавио Ф. де Араужо.</i> НОВЫЙ «ДОН-КИХОТ»	323
<i>В. Лазурский.</i> КНИГА И ШКОЛА ПРОФЕССОРА Ф. МУЗЫКИ	330

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

<i>С. Клепиков.</i> ОФОРМЛЕНИЕ СОЧИНЕНИЙ В. И. ЛЕНИНА. 1917—1924	339
<i>В. Петров.</i> ИЗ ИСТОРИИ ДЕТСКОЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ КНИГИ 1920-х годов	349

РЕЦЕНЗИИ

<i>Г. Стернин, Е. Немировский.</i> ПРОБЛЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ В СБОРНИКАХ «КНИГА»	367
<i>А. Сидоров.</i> КНИГИ ПО ИСТОРИИ ГРАФИКИ НАРОДОВ СССР	372
<i>Э. Кузнецов.</i> О ПОРТРЕТЕ ХУДОЖНИКА	377
<i>Е. Левитин.</i> ТРИ АЛЬБОМА ПО ГРАФИКЕ	379

<i>Э. Кузнецов.</i> Г. Е. ЛЕБЕДЕВ. 1903—1958 	383
<i>Т. Семенова.</i> К. П. РОТОВ. 1902—1959 	385
А. Н. БЕНУА. 1870—1960 	392
<i>К. Кравченко.</i> Д. А. ДУБИНСКИЙ. 1920—1960 	396
<i>В. Ляхов.</i> В. В. ПАХОМОВ. 1898—1960 	403
БИБЛИОГРАФИЯ	405
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	434
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	450

ИСКУССТВО КНИГИ

ВЫПУСК ТРЕТИЙ 1958—1960

Суперобложка, переплет, форзац
титульный лист и шмуцтитутлы С. Б. Телингатера

Редактор М. Е. Зархина. Художественный редактор В. П. Богданов
Технические редакторы И. Г. Румянцева и Г. Я. Шебалина
Корректоры Е. М. Станкевич и Г. Г. Харитонова

Сдано в набор 5/II 1962 г. Подписано в печать 18/X 1962 г. Формат бумаги 84×108/16
Печ. л. 28,75 (условных 47,15). Уч.-изд. л. 39,28. Тираж 10000 экз. «Искусство», Москва И-51
Цветной бульвар, 25, Издат. № 18969. А 01173. Заказ тип. 0088. Цена 3 р. 80 к.

Типография: Кустаннусосакеюhtiэ Юхтейстюэ, Хельсинки, Финляндия

