
 АБРАМ СААКЯН

ХУДОЖНИК И КНИГА (История вопроса)

Задолго до изобретения книгопечатания, уже в эпоху создания первых манускриптов, проявился комплекс проблем, связанных с оформлением книги, которые так и не удалось решить до сих пор. Речь идет о степени самостоятельности художника, участвующего в создании книги, его праве эмансипироваться от текста, интерпретировать его смысл и содержание. Проблема эта, при кажущейся умозрительности, является отнюдь не сферой теоретических споров, а неизменно требует выработки определенной позиции от всех сторон, причастных к созданию книги – от автора, заказчика (иногда это одно и то же лицо), художника и – шире – общества. Так как каждая эпоха формирует свои требования к книжному искусству в зависимости от моды, вкусов, технических возможностей и т.д., то и вопрос об авторстве художника наравне или вслед за писателем ставится и решается по-новому.

С тех пор, как стали создаваться первые манускрипты, книга воспринималась, как один из краеугольных камней культуры (в частности, известно трепетное отношение к рукописям в Армении). Сам процесс создания книги был в значительной мере освящен, поскольку «прежде всего, перевели и стали переписывать Библию, и естественно, что уже в это раннее время должна была явиться потребность в ее иллюстрировании». Сакрализация, связанная с тем, что первые манускрипты представляли собой Священное Писание, коснулась многих этапов книжного искусства: перевода, написания текста, создания миниатюр и оформления в целом.

Почитание книги как целостного культурного феномена, интегрирующего в себе текст и весь комплекс оформления, – глубоко укоренившаяся в христианской культуре традиция. Рукописная книга представляла собой уникальный артефакт, единственное в своем роде произведение искусства, продукт коллективного творчества, над которым работала группа создателей – каллиграфов, художников, переплетчиков, ювелиров. И хотя сакрализация книги исходила из литературного первоисточника – Священного Писания, труд художника, который придавал зримое воплощение библейским образам, также почитался боговдохновенным.

¹ И.Р. Драмлян, Э.М. Кохмазян. Художественные сокровища Матенадарана. М., «Искусство», 1976, с. 39

Прослеживается прямая аналогия труда художника книги, и иконописца, создающего самостоятельное, фактически - станковое произведение на тему библейских сюжетов.

Проблема эмансипации художника, писавшего миниатюры, включавшиеся в рукописную Библию, нашла решение путем формирования некоего канона, который претерпевал изменения со временем, но при этом сохранял стабильность в своих основных положениях. Со временем сложилась и традиция написания того или иного образа, вплоть до жестов, цвета и покроя одежды, различных атрибутов и символов. Таким образом, свобода художника была достаточно жестко ограничена многочисленными предписаниями, однако их рамки все же оставляли возможность для проявления индивидуальности художника. Высоко эстетичные произведения особенно талантливых авторов, в свою очередь, развивали канон и уже сами становились образцами, на которые равнялись последователи.

Еще более регламентированным, чем в Армении и в других восточнохристианских странах (Сирии, Палестине, Месопотамии, Каппадокии)², было искусство Византии. Уже в III веке (Плотин) были разработаны принципы, которые стали «обоснованием художественного языка раннехристианского и византийского искусства». В рамках этих принципов живопись, в том числе и книжная миниатюра, должна была избегать изменений «уменьшения величины и потускнения цветов предметов, находящихся вдали, перспективных деформаций, изменения облика вещей, вследствие различия освещения... все следует изображать на первом плане, во всех подробностях и локальными красками».³ Непременно предписывалось изображать поверхность вещей так, чтобы она излучала сияние, которое было проявлением блеска внутренней сущности вещи, то есть — красотой. Как отмечает В.В.Бычков, эти и другие принципы «легли в основу не только средневековой эстетики, но вдохновляли на творческие подвиги десятки поколений художников» в более поздние эпохи. В Византии, наряду с миниатюрой, к символизму и аллегоризации тяготели и другие изобразительные искусства, параллельно развивались приемы толковательного описания, которое являлось связующим звеном между все более трудно понимаемым символическим изображением и реальностью. Таким образом, самостоятельность художника, ограничивалась довольно тесными рамками догматики, от иллюстрации же помимо всех этих предписаний, требовалось еще и буквальное соответствие тексту манускрипта.

Книжная миниатюра в Византии достигла высочайшего уровня, по сути, оставаясь в рамках вышеуказанных принципов, и стала объектом для

² В.В.Бычков Формирование основных принципов византийской эстетики, в кн. Культура Византии. т. I, М., «Наука», 1984 г., с. 510

³ Культура Византии., указ соч, с. 511

подражания в Европе на протяжении всего средневековья, в особенности при иллюстрировании манускриптов. Несравненно больше самостоятельности мог позволить себе художник, работая над книгами светского содержания. Они так же украшались миниатюрами, однако относительно свободная интерпретация сюжета, включение многочисленных бытовых деталей, попытки передачи естественных светотеней и глубины, не регламентированная правилами композиция листа, позволяла художнику значительную степень самовыражения.

Лучшие художники – миниатюристы – приобретали известность, руководили мастерскими, которые работали над заказами знати и высшего сословия. Так, во второй половине XV века иллюминация «Больших французских хроник» была поручена прославленному художнику Симону Мармиону, который «не только руководит работой по иллюминированию кодекса, но иллюстрирует сам наиболее важные сюжеты». Композиции этих миниатюр многосюжетны, в них нашла отражение история Франции: эпизоды многочисленных сражений, пейзажи, сцены светского содержания, примечательно, что лучшей миниатюрой в этой рукописи считается фронтиспис, «на котором изображены участники торжественного поднесения фолианта герцогу 1 января 1457 г.». Несмотря на то, что статус художника иллюминатора книги был высок, все же именно подробная визуализация сюжета была основным требованием к его работе. Однако это не является указанием ограниченности творческой свободы именно в книжной иллюстрации, поскольку все изобразительное искусство до Возрождения находилось примерно в равном положении, заказчик – духовное или светское лицо, неизменно ставил перед художником требование строгого соответствия сюжету, повествовательность изображения.

В начале XV века в Европе появилась бумага, а около 1440 года было изобретено книгопечатание, и вместе с ним – необходимость в графических иллюстрациях, пригодных для многократного воспроизведения, более всего для этих целей подходила ксилография (гравюра на дереве). Интересно отметить, что гравюры нередко применялись и как иллюстрации в рукописных книгах, взамен дорогостоящих миниатюр. С расширением тематики: печатанием книг не только религиозного, светского содержания, но и научных трактатов и учебников по различным областям знания, необходимость в соблюдении канона отпала, однако сохранялась жесткая привязка графического изображения к содержанию книги. Вместе с книжной гравюрой в эпоху Возрождения широко распространяется и станковая гравюра на отдельных листах, создаются «эстампы в подлинном смысле – самостоятельные графические произведения, над которыми

⁴ Т.Воронова. Миниатюры «Больших французских хроник». Л., «Аврора», 1980

работают крупнейшие художники»⁵. И в то же время гравюра начинает применяться для воспроизведения рисунков и живописных работ известных художников. С этого времени ведет отсчет деление графики на книжную и станковую, и в то же время – разделение самого процесса создания гравюры между художником и гравером. В рамках интересующей нас темы это и есть основной дефиниционный пункт. Впоследствии, несмотря на то, что многие известные художники интересовались гравюрой, а некоторые даже умели гравировать, начиная с XV века, твердо установилось разделение труда – художник и гравер-исполнитель очень редко соединялись в одном лице.

В XVI веке формируется так называемый «классический стиль». В истории книги гранью между двумя основными этапами графики обычно считают 1500 г. Мир в графическом изображении становится трехмерным, обретает глубину. Иллюстрации и текст составляют единое целое, наибольшей популярностью пользуется штриховая иллюстрация. При этом книжная графика все более размежевывается от других видов изобразительного искусства, несмотря на то, что в этой сфере работают замечательные художники, отношение ренессансного общества к иллюстратору и, например, живописцу, все более дифференцируется: статус последнего воспринимается как более высокий, не в последнюю очередь из-за более высокой степени творческой свободы.

В XVI веке книжное оформление начинает стремиться к живописной трактовке изображения, все чаще начинает использоваться гравюра на меди, появляются пышные изображения в этой технике, достигшей большого совершенства. В то же время, медная гравюра служит для графического воспроизведения известных образцов живописи, способствуя ее репродуцированию и популяризации. «Немалая доля заботы об оформлении переходит от художника к производственнику»⁶, что проявляется в стандартизации дизайна книги.

«Книга эпохи Возрождения – книга ксилографическая. В книге стиля барокко господствует гравюра на меди. Иллюстрация в книге рококо выполняется в основном при помощи офорта», – отмечает Б.М.Кисин, характеризуя технические особенности книжного оформления различных исторических периодов. Проблема иллюстрирования стала особенно актуальна со второй половины XVIII века, когда широко распространились и пользовались небывалым спросом романы сентиментального и дидактического характера. Происходит окончательное размежевание художника и гравера, за редким исключением – это уже разные люди. За гравером закрепляется функция исключительно техническая – перевод

⁵ А.П.Журов, Е.М.Третьякова, Гравюра на дереве. М., «Искусство», 1977г., с. 20

⁶ Б.М.Кисин. Графическое оформление книги, М., Гизлегпром, 1946 г. с. 39

художественного произведения в материал, с которого производится печать. «Целая плеяда художников (Буше, Фрагонар, Эйзен и др.) и граверов (Шоффар, Ле-Мир, Лонгей и др.) отдает свой талант книге»⁷, художник по возможности подробно изображал какой-либо отдельный эпизод сюжета, тщательно следуя описаниям автора, гравер столь же тщательно переводил рисунок в материал для печати, но главной задачей обоих было не иллюстрирование книги, а ее украшение. По выражению Кисина, «страница книги не строится, а украшается». Однако необходимо отметить, что разделение труда художника и гравера, который решал специфические полиграфические задачи, привело к возникновению и развитию целого ряда графических техник, которые достигли исключительного качества и разнообразия, таким образом, чрезвычайно пополнился арсенал графики в целом. Достижения граверов и книжных оформителей впоследствии сказались на станковой графике, которая получила в свое распоряжение целый набор новых средств и приемов.

Изменение концепции книжного дизайна в XIX веке было связано с достижениями техники, но еще больше — с необходимостью удовлетворить спрос нового потребителя. Издатель, заинтересованный в увеличении тиража все больше внимания уделяет внешнему оформлению книги, иллюстрация переходит на обложку, фактически становясь рекламным продуктом.

Потребность в удешевлении издания способствует поиску новых полиграфических технологий, самым существенным новшеством в этой области было открытие литографии Алоизием Зенефельдом (Германия) на рубеже XVIII и XIX веков. Несмотря на то, что литографические иллюстрации печатались отдельно от текста, они получают большое распространение в связи с тем, что предоставляют художнику-графику недоступные прежде возможности. Литография приближает изображение к живописи и в некотором смысле является предшественницей фотографии. Распространяется и новая техника ксилографии, резьба производится на торцовой доске. Показательно, что и эта техника была изобретена в конце XVIII века, за несколько лет до литографии, что само по себе говорит об интенсивности поиска новых технических средств. Ксилография XIX века в полной мере является «иллюстрацией», «на всем пути литературного произведения художник сопутствует автору, зачастую выражая при помощи изобразительных средств, то, что не может быть выражено словесными средствами»⁸.

В отличие от предыдущих эпох, художник окончательно освобождается от канона. В первой половине XIX века воцаряется романтический

⁷ Б.М.Кисин. указ. соч. с.40

⁸ Б.М.Кисин. указ. соч. с.50

стиль с характерным для него вниманием к индивидуальности персонажа, его переживаниям, важность придавалась и особенностям обстановки, в которой происходило действие, которая в согласии с романтической интенцией нередко была экзотической. Изображение в книге располагается свободно, вкрапления в текст образуют своего рода «лирический беспорядок». Однако, несмотря на значительную свободу, которую приобрела иллюстрация, главным требованием и признаком хорошей иллюстрации была именно тщательность воспроизведения облика персонажей книги и обстановки, среди которой разворачивался сюжет. Отмечается доминирование иллюстративности над декоративностью: художник, работающий над книгой в XIX веке, – прежде всего иллюстратор, целостной композиции книги придается второстепенное значение. Вопреки бесспорному приоритету текста, который оставлял художнику ограниченное пространство для творческого самовыражения, именно в этот период художник книги возвращает себе статус, утраченный со времен создания манускриптов. Немалую роль в этом сыграло творчество Гюстава Доре, иллюстрации которого являются результатом сотрудничества художника с группой гравёров. Графические работы этого художника, несмотря на явно иллюстративный характер, обладали настолько высоким качеством, что «их можно рассматривать как самоценные произведения большого искусства»⁹. Несмотря на это, показательно, что признание Доре в качестве крупного художника произошло в Англии и Германии: «Его соотечественники – французы видели в нем *только* (выделено нами) иллюстратора, сам же он, создавая гигантские по размерам холсты, считал себя живописцем «большого стиля»»¹⁰, пишет Дьяконов.

В это время меняется стиль иллюстрации, возрастает точность передачи тонового рисунка методом торцовой ксилографии, одновременно идет механизация производства гравюр. К концу XIX века гравюра перестает быть искусством и превращается в ремесленный способ репродуцирования любого оригинала – от живописи до репортерских фотографий, репродукционный характер гравюры особенно усилился с изобретением тоновой цинкографии в 80-х годах XIX века. Несмотря на то, что мастерство многих книжных графиков было поразительно высоким, они стояли несравненно ниже художников в общественном мнении: роль художника нередко уравнивалась с ролью полиграфиста – печатника.

Значительные изменения в представлении общества об искусстве книги – соотношении иллюстрации и литературного произведения, произошли на рубеже XX века. В течение его первых десятилетий утвердилась совершенно иная концепция книжного дизайна.

⁹ Л.А. Дьяконов. Гюстав Доре. М., «Искусство», 1983, с. 130

¹⁰ Л.А. Дьяконов., указ. соч., с. 5