

КНИГА В РОССИИ

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

РУССКАЯ КНИГА

ОТ НАЧАЛА ПИСЬМЕННОСТИ

до 1800 года

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

В. Я. АДАРЮКОВА и А. А. СИДОРОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

М ДСССС XXIV

О Т П Е Ч А Т А Н О
в типографии Государственного Издательства
(Москва, Пятницкая, 71)
в количестве 3000 экземпляров
Гив. 5704. Галвант 18649.

А. А. С И Д О Р О В
КНИГА КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КНИГИ

1.



iber est lumen cordis, speculum corporis, virtutum magister, vitiorum depulsor, corona prudentium, comes itineris, domesticus amicus"...

Книга — светоч сердца; зеркало тела, учитель добродетелей, гонитель пороков, корона мудрых, спутник на пути, домашний друг...

Эти знаменитые слова Луки из Пенны⁽¹⁾ — одно из лучшего, что было о книге когда либо сказано, — как торжественный гимн и любовная поэма, чудесно свидетельствуют о роли, которую книга играет уже сколько времени в мировой культуре. „Позванная приходит, требуемая появляется, всегда готова, всегда услужлива; вопрошаемая, тотчас отвечает, открывает тайны"... Как последний парадокс и доказательство не имеющей равной скромности, не останется ли, что из многочисленных тайн, книгою открытых, чуть ли не последняя очередь падает на ту, которая скрыта в ней самой, в книге как таковой?

Последнее замечание легко может оказаться преувеличенным. Тот неиссякающий интерес и та любовь, которые с незапамятных времен человека привлекали к книге, создали целый ряд специальных дисциплин, книгою и книгами занимающихся. Мы имеем древнюю и славную многими именами исследователей библиографию; если термины библиогности и библиософии не привились, то библиология обладает уже несколькими значениями и, очевидно, уже не уступит своего места более популярной библиографии; отграничив специальную область библиотекведения, объемлющая наука книговедения как будто вполне исчерпывающе подходит к своей теме. Вопрос о „тайне книги“ оказывается риторическим, и, в лучшем случае, разговором о методе представляется наше мнение, что книга, как таковая, до сих пор объектом изучения почти не являлась и что выдвинуть ее в поле внимания точного знания есть обязанность как раз нашего времени.

Между тем более внимательное ознакомление с идеологией дисциплин, трактующих о книге, приводит к убеждению, что не все возможности организованного нашего о книге знания ими исчерпываются или даже предвидятся. Отдавая все должное предшественникам нашим в области изучения книги, попробуем

ознакомиться более внимательно с тем, как изучалась книга до сих пор и что осталось, увы, еще не изученным.

Проблемы „кигведения“, дисциплины, построенной наиболее широко и в силу этого наиболее пригодной для начальной в ней ориентировки, за последнее время разрабатывались у нас покойным профессором Н. М. Лисовским, отдать должное которому в самом же начале для нас есть исключительно приятная обязанность. В двух статьях, которые являются интересным образом оба раза вступительными лекциями к университетским курсам Петербургского и Московского историко-филологического факультетов, Н. М. Лисовский дает исключительно полное и четкое выражение своего подхода к книге. Изложение и сравнительный анализ обеих статей пионера новой русской науки о книге и должно быть для нас началом.

В первой статье 1913 г. (?) Н. М. Лисовский указывает, что „кигведение имеет целью всестороннее изучение книги, как таковой“, и поясняет это: „т.-е. ее зарождения... развития и современного состояния, а также способов производства книги, ее распространения и описания“. „Надо приобрести умение обращаться с книгой, разобраться в некоторых технических и теоретических вопросах: познать книгу, как таковую“. Н. М. Лисовский излагает историю термина, дает определения, полемизирует и, считая термин „кигведение“ совпадающим с „библиогносией“ и „библиологией“, полагает последние два ненужными в русском языке. Вместе с тем, совсем незаметно для автора и читателей, вместо пожелания „познать книгу, как таковую“, кигведение определяется дальше, как изучение „всего того, что относится к книге“, центр тяжести чуть сдвигается на окружение книги, как объекта изучения. Кигведение получает формулу, как „научная дисциплина, объединяющая технические, практические и теоретические познания, касающиеся книги, как таковой, в ее прошлом и настоящем, и имеющая целью выяснение условий возникновения, распространения и эксплуатации произведений письменности и печати, а также выяснение причин и следствий количественного состава этих произведений при различных обстоятельствах“. Необходимо сразу же подчеркнуть, что если целью кигведения оказываются „условия“, „причины“ и „следствия“, а самая дисциплина только „объединяет“, то обещание „познать книгу“ сменяется расплывающимся в общей

культурной истории интересом к проблемам чтения. Эта незаметная подмена одного объекта изучения другим очень характерна для всякой начинающейся дисциплины. Н. М. Лисовский в дальнейшем указывает на сходство и разность строимого им книговедения с палеографией (изучение рукописей), историей культуры и литературы, „поскольку последняя занимается также и внешней материальной формой“ (своих памятников), историей искусства („стиль внешней стороны книги“, украшение, шрифт). Самый курс книговедения делится Н. М. Лисовским на книгопроизводство, книгораспространение и книгописание. Первый, для нас, может быть, наиболее интересный, строится исторически; в конце статьи своей автор вынужден указать, что по существу в программе его „легко усмотреть три группы разнородных знаний, относящихся к деятельности: историка, юриста и техника“.

Каждая тема каждой науки неизбежно кладет свой отпечаток, определяет самый тип изучающего. Книгой занимались библиографы и библиофилы, „историки, юристы и техники“; мы бы ждали выработки особого типа „книговеда“, давно нужного специалиста, умеющего исчерпать в узкой своей области все вопросы, ее касающиеся. Из первой статьи Н. М. Лисовского явствовало весьма, что, чутко и правильно очертив свою тему, он все-таки взял ее в масштабе столь широком, что выделение некоего „специального книговедения“ из области „производства, распространения и описания“ представлялось бы уже неизбежным. И вот почему.

Не вдаваясь в области весьма нам чуждой философской методике, нам все-таки остается ясным, что истинное постижение, понимание („понятие“, как „по-ятие“, овладение) предмета требует имманентного метода. Памятник, любой объект любого изучения на известной ступени научного знания должен быть познан из себя, в себе, „пережит“ во всем своеобразии своем, как факт. А это, поскольку „ведение“, „знание“ есть точный отчет об опыте воспринимающего нашего аппарата, а не размышление „по поводу“ порядка метафизического, означает детальное ознакомление, изучение-понимание его формы. Не рассказом, как форма возникает, ибо самая лучшая техническая лекция может рассказать только о процессе, а не о результате,—а о тех закономерных ее особенностях, которыми она обладает, как данность. Так называемый „формальный метод“ есть одно из ценнейших и

важнейших завоеваний новой науки. Книга как объект изучения имеет право на свой формальный метод; вот вывод, к которому неизбежно придет всякий, для которого „книговедение“ сохранит в полной мере значение первой части столь четкой мысли Н. М. Лисовского: познание книги, как таковой, т.-е. своеобразия ее формального явления. В первой статье лишь робко проскользнула у Н. М. Лисовского самая мысль о „форме“ книги. История литературы, говорит он, также интересуется „внешней материальной формой“ своих произведений, памятников письменности. Но, думается, почтенный исследователь не имел здесь в виду того, что мы.

Тем более существенно отметить очень важный новый шаг, который сделан был покойным ученым во второй его — московской — лекции 1916 г. (3). Переход Н. М. Лисовского в Москву поставил его в связь с группой московских искусствоведов, объединявшихся вокруг кафедры теории и истории искусств Московского университета. Мы лично очень помним нашу встречу с крупнейшим из библиографов нашего недавнего прошлого, где Н. М. Лисовский на заседании кафедры искусств настаивал на родственности интересов историка изобразительного творчества и историка книги. Опубликованная лишь в 1922 году, его лекция дает весьма важный материал для сопоставления с идеями первой, нами рассмотренной, статьи.

В самом заглавии статьи 1916 г. подчеркивается предмет книговедения. „Книговедение... интересуется вопросами происхождения и постепенного развития книги со стороны ее формы.“ Это почти искомая нами формула (мы бы определили это „книговедение“, как дисциплину, интересующуюся вопросами книжной формы со стороны ее происхождения и постепенного развития). В остальном и вторая статья Н. М. Лисовского дает, однако, только приближение к „познанию книги, как таковой“. Подробный анализ мыслей покойного нашего предшественника поэтому весьма существенен. С самых же первых слов предстает перед нами одна — весьма обычная — особенность отношения к форме, которая грозит изначально извратить все течение формального метода. Особенность эта заключается в отождествлении „формы“ с „внешностью“. Понимаем Н. М. Лисовского. „Со стороны ее формы, которая, после многих изменений... дала, наконец, книге ее современный внешний вид“... Здесь „форма“ вполне правильно пони-

мается как определяющая причина „внешности“. „Внешность получилась благодаря многочисленным условиям, которыми обставлено производство книг“; возразить нечего. Но дальше: „внешний вид книги, т.е. ее форма“... Произошло смешение, весьма обычное для обыденного мышления. Тем более досадно, что тут же Н. М. Лисовский, говоря о том, что форма „служит для человека проводником всего того, что в книгах содержится“, „обладает большею или меньшею... проводимостью содержания книги в читательскую среду“, дает лучшее, какое только мыслится, обоснование интереса нашего к книжной форме именно — основной проблеме формального метода. Но только эта „форма“ не есть „внешний вид“.

Еще раз, принуждая себя остановиться и вновь себя удерживая от экскурса в область эстетики, попробуем определить, чем „внешний вид“ книги отличается от ее „формы“. Думается, ясно будет всем, что разница между „внешностью“ и „формой“ есть прежде всего разница между конкретным — эмпирическим, реальным, с одной стороны, и спекулятивным, идеальным — с другой. „Внешность“ всегда индивидуальна. Форма — типична. Внешность относится неизбежно всегда к тому или иному экземпляру книги. Она необходимо учитывает ее сохранность, ее чистоту, ее безупречность. Форма же не только книги, а любого произведения человеческого творчества, устанавливает известные принципиальные отношения между входящими в ее состав элементами; она есть замысел организационного порядка, к которому „внешность“ приближается далеко не всегда. Эпитетами для „внешности“ недаром могут быть „приятная“, „отвратительная“ — суждения вкуса; форма же приемлется или отвергается мировосприятием. „Внешность“ — продукт техники; „форма“ — художественного замысла. Внешность — одежда книги, если говорить для конкретности о книге только; сюда мы отнесем: обрезанные или нет поля, наличие или нет переплета, обертки, каких-либо папиросной бумаги прокладок перед иллюстрациями; наличие или нет порчи, пятен, надписей; консистенция бумаги и „изящество“ выполнения украшений; густоту (или обратное) печатной краски; брошюровку; все это неизбежно еле-еле варьируется во всех экземплярах завода. По внешности нет двух книг абсолютно идентичных. Но форма книги — это вывод из сравнения ряда аналогичных экземпляров; это некое общее наименьшее кратное всех выпущенных под одним

заглавием отдельных единиц одной книги; книжная форма — это закономерное в отношении страницы одна к другой, текста — к иллюстрациям, набора — к полям, шрифта — к украшениям. И поскольку о книжной внешности до сих пор говорили и говорят все, постольку же интерес к форме книги совсем не распространен. Он существует в среде тех немногочисленных еще деятелей книжного искусства, которые знают, чего они хотят, выпуская — строя — книгу именно так, а не иначе. Величайший из делателей книг нового времени — Уильям Моррис — знал это.

Статья Н. М. Лисовского, столь богатый возможностями отправной пункт размышлений наших, не есть конечно вполне оформившееся исследование. Многие в посмертном труде почтенного библиографа набросано только конспективно, и при дальнейшей обработке бесспорно было бы высказано и „скомпановано“ иначе. Так, придавая в начале истории книги как бы подсобное значение („история книги... может принести и существенную пользу, и ее следует изучать... с выяснением влияния внешности книг на их дальнейший жизненный успех“), он тут же вопросы внешности считает существенно важными, стоящими как бы отдельно. Бросается в глаза, как несравненно более уверен становится шаг исследователя, когда „книга получила уже свое техническое осуществление“.

Вновь ставятся вопросы распространения, библиотек, книгоописания. И новым во второй статье Н. М. Лисовского является указание на теоретическую сторону библиографии. „Содержание“ же „книговедения“ остается „главным образом историческим и статистико-библиографическим“. Тема получила более конкретные границы, но сужение, очевидно, обошло интерес к книжной форме. История книги изучается „в отношении ее производства, распространения, эксплуатации и усовершенствования приемов ее описания“. И если дальше говорится, что книговедение „не должно игнорировать познаний технических, теоретических и др.“, то, в чем именно заключены теоретические интересы книговедения, остается неясным. Тем более, что „технические, теоретические и другие познания о книге“ книговедение может использовать только для „достижения своих главных целей в области исторического и статистико-библиографического изучения“. Статистика, как цель, подбор цифр, чтобы (неизбежно) другая дисциплина дала им принципиальное освещение! После этого несколько не-

ожиданным оказывается утверждение идеи книговедения в „изучении эволюции книги в ее качественном и количественном отношении“. Вопрос о качестве—в чем качество книги—по определению Н. М. Лисовского? Мы тщетно ищем ответа. Качество, оказывается, книговедение интересует не самостоятельно; книговедение направляет свои объединенные познания „к выяснению причин и следствий качественного и количественного состава произведений письменности“. Их качественный состав, конечно, не есть качество формальное...

Ранее определяя книговедение понятием, совпадающим с библиологией, Н. М. Лисовский теперь указывает только на близость этих понятий. Конечно, отношение это близкое. „Книговедение, как и библиология, оперирует данными, добытыми библиографией, и пользуется статистикой как методом“. Правда, это несколько противоречит вышеприведенному утверждению главных целей книговедения в области „статистико-библиографического изучения“. Книговедение отличается от библиологии своим более широким объемом.

Исключительно богатые мыслями при всей их сырой форме две статьи Н. М. Лисовского служат для нас чудесным отправным пунктом и в другом отношении; приводимые им цитаты из исследователей более ранних позволяют нам тут же продвинуть наше обоснование формального изучения книги в противовес ряду и других дисциплин. Мы, конечно, на стороне Н. М. Лисовского, когда он полемизирует с распространением термина „библиография“ из точного его смысла „книгописания“ на всю науку о книге (против старых писателей русских и западных, как Эберт, Базили, Стойкович) или с таким же расширением понятия „библиоковедение“ (против Шреттингера). Из положений же идеологических сторонников Н. М. Лисовского нам необходимо выделить еще два терминологических спорных пункта.

Автор термина „библиософия“, Г. К. Пило, определяет библиологию как изучение книги в историческом и теоретическом отношении, как формы литературного явления. Здесь, конечно, речь идет о содержании книги; форма литературного произведения — поэма, роман, научный трактат — не совпадают с формой книги, как произведения полиграфического процесса (фолиант, in-8°, брошюра, том). Определение Пило, однако, Н. М. Лисовскому представляется для книговедения приемлемым. Наиболее же существенно и интересно сопо-

ставление взглядов Н. М. Лисовского с формулой А. М. Ловягина. „Кардинальными вопросами в библиологии являются... вопросы о количественном составе произведений письменности и печати и о причинах и следствиях этого количественного состава“. Правда, А. М. Ловягин указывает, что „изучение количества должно всегда идти параллельно с изучением качества“. Самый же акцент на числе неминуемым образом должен свести науку о книге к „статистико-библиографическому“ исследованию.

Наука о книге... Приблизились ли мы к ней после всех рассмотрений этих? В статье М. Н. Куфаева⁽⁴⁾ книговедение определяется как наука историческая; она, как общая история, относится к своим подсобным дисциплинам вроде библиографии, библиотековедения, книжной статистики... Библиология же есть методология и философия книговедения. Это воскрешает старую мысль отца русской библиографии В. Г. Анастасевича („сию библиологию можно почтить философией первой (библиографии) или вышнюю библиографией“). М. Н. Куфаев, конечно, прав, когда противопоставляет такое философское значение библиологии тому более конкретно распределенному тему на „проблемы“ определению науки этой, которое в более позднее, чем у Н. М. Лисовского, время было дано тем же А. М. Ловягиным⁽⁵⁾ и которое, по справедливому мнению М. Н. Куфаева, является „расширенной и углубленной историей книги“. Из статьи этого последнего автора мы должны выделить еще один-два пункта. „Книговедение переживает сейчас философский период и знание о книге... накануне своего дальнейшего чисто научного развития“. Утверждая историчность науки о книге, М. Н. Куфаев устанавливает ряд факторов книги (состояние культуры, личность автора и т. п.), влияющих на эволюцию книги; из них один отведен технике. Очень важно место, где автор, может быть, впервые поставивший вопрос о методологии книжного изучения на почву гносеологическую, касается вопросов о законах книги. Они, „если бы они были, определили бы постоянную связь... между явлениями книги, связь количественную или качественную“. Но „законосообразность и причинность в явлениях книги весьма относительны, а о едином законе, управляющем жизнью книги, едва ли может быть речь“. Это связано, конечно, с утверждением автора, что „природа книги—психическая“, что „сущность“ ее в Слове и начало ее в Личности“ (с больших букв!), что

книга рождается, как Афина из головы Зевса, что она индивидуальна, что объект книговедения, определенного как „система знаний о книге, условиях и средствах ее развития“, — единичное и индивидуальное. Книговедение есть наука идиографическая. Ее он относит к „наукам о духе“ и о единичном. Понятно, что, изучая в книге только „продукт человеческой психики“, мы и не встретимся с ее конкретной формой. Весьма существенно, что в начале своего трактата, определяя самое понятие „книга“, автор невольно должен дать два определения: любезное ему — более широкое и чуть презрительное — отмечаемое: „книга в самом узком смысле этого слова“. Правда, что последнее определение скобок своих не вскрыло...

„Философский период“... Не правильнее ли будет указать, что всякое знание о любом предмете переживает в самом своем начале этап чисто исторического интереса. Копится материал. Регистрируются до бесконечности отдельные факты. В конце концов с чувством горького бессилия останавливается исследователь перед накопленной грудой сокровищ. Пользоваться ими он не умеет. Он знает, как и где и когда было, но вряд ли понимает, „что“ именно. Думается, что современная научная мысль обязана в некоторой мере уже преодолеть эту болезнь историзма.— Встреча с книгой есть, конечно, переживание ее конкретности; но защищаемый нами имманентный метод требует, конечно, и другого: напряжения для восприятия данного явления всех сторон нашего существа: интеллекта, чувства, воли, воображения. Книга не только „индивидуальное и единичное“, она микрокосм для внимательного; и в эволюционном сопоставлении только тогда даст то, что нужно, когда будет осознана во всем своем своеобразии. С исторического накопления факта начавшись, наука обязана перейти к конкретному изучению своего материала в его данности; и вновь в будущем — имеющая быть построенная история будет уже не только „описательной“, но и закономерно обоснованной. История есть же применение известного метода к подобранным комплексам фактов. История книги невозможна, пока мы не знаем, что такое книга. „Продукт психической деятельности“ не есть ответ, ибо мы спрашиваем: „какой именно?“

Мы полагаем, что наука о книге должна была бы пройти через аналогичное развитие, как и наука о художественном творчестве. Вначале чисто спекулятивная, она стала „наукой о единичном“, имея на то гораздо больше права, чем наука

о книге, и в конце концов приходит к „искусствоведению“, сменяющему старую историю искусств, как принципиальное знание о законах искусства, вскрываемых в анализе данного памятника. „Законы искусства“: они есть, как есть и законы книги. Новая история искусств — история стилей — строится уже на более значительном, важном и ответственном материале.

2.

Поскольку наше установление своеобразия формального знания о книге было наилучше выражено сравнительным рассмотрением многообразных мнений о том, чем должна быть наука о книге, самым важным теперь нам оказывается подойти к изучению книжной формы с другой стороны. О том, что книга может быть произведением искусства, знали многие. Но в чем это выражалось? Мы уже говорили об опасности отождествления „формы“ с „внешностью“. Не менее опасным является другое отождествление: „формы“ — задачи художественного построения известного предмета с „красотою“ — задачей украшения, неизбежно вкусового, эстетического порядка. Об этом можно говорить достаточно много и подробно. Теория искусства не есть эстетика. С одной стороны, в искусстве слишком много внеэстетических факторов, в эстетике — не творчески художественных. Эстетика есть, в последнем счете, дисциплина психологическая. Теория искусства хочет иметь дело с предметным знанием. Проблема формы есть основной стержень искусствознания. Но книга, конечно, в порядке случайном может быть красива. Пока не обследована связь „красивой“ книги с той ее пригодностью жизненной и теоретической, которая дается правильным построением формы, представляется очень правильным разграничить оба эти понятия. „Эстетика“ книги — это нормативное, но каждый раз определяемое своими причинами, требование вкуса к той или иной книжной форме. „Искусство книги“ — есть построение этой формы. Необходимо было бы создать особый термин для „искусствоведения книги“. Поскольку „библиологии“, термину, который наиболее бы подходил для этого последнего понятия, нам, очевидно, надо после трактата М. Н. Куфаева уже уговориться раз навсегда придать более или менее точное значение „методологии книговедения“, то термином, поскольку нам известно еще не упо-

треблявшимся, было бы слово „библиономия“, который мы и предложили бы для понятия „книжного искусствоведе-ния“, если бы только стоило вводить еще новый термин в общий достаточно загруженный запас слов, которыми поль-зуется наука о книге.

Как бы то ни было, ни на Западе, ни у нас до самого последнего времени не было сделано попыток построить знание о книжной форме в серьезном смысле. Популярные и „художественные“ издания Поппенберга ⁽⁴⁾ или английского „Студио“ ⁽⁵⁾ говорили только об украшениях книги, о том графическом сопутствии со стороны художников, иллюстраторов и декораторов, которые более или менее случайно вносили в книгу свое творческое вдохновение. „Эстетизм“ — очень неизжитая болезнь недавней культуры — положил свой отпечаток на целый ряд явлений как непосредственно книжного производства, так и суждений о книжном „качестве“. Мы вряд ли ошибемся, что самый вопрос о „качестве“ книги, поскольку речь идет не только о ценности ее содержания, в подавляющем числе случаев сводится именно к суждению о „красоте“ данной книги. Недаром особая выставка, организованная (между прочим, и при нашем личном участии) в Москве в 1918 году ⁽⁶⁾, была озаглавлена „Красивая книга в прошлом“, — характерная дань благороднейшего ретроспективизма, весьма романтически окрашенного. Недаром „библиофильство“ держится на культе „красоты“, чувственная окраска любви к книге, вырождающаяся, как известно, в соответствующую „манию“, немислима без своей организации в высшем плане, как „эстетика“. Но нам ныне, после строгих и четких требований „Канта теории искусств“ Конрада Фидлера ⁽⁷⁾, ясна независимость художественного творчества и науки о нем от требований красоты и ее дисциплины — эстетики. Искусство книги должно строиться на основе категории мастерства, как высшая его точка, как нечто, в чем „мастерство“ — безукоризненность внешнего выполнения — достигает своей выразительной вершины, приобретает собственный „язык богов“. Искусство есть творчество; акт интуитивного прозрения в процессе производства, сознательное искание и нахождение в мастерстве; иногда даже ошибка, но шаг вперед; искусство книги возможно, и оно есть, как самостоятельное, свое, искусство творческое, как нечто независимое от искусства украшающего, приводящего извне: от графика, художника-иллюстратора, декоратора,

еще кого. Медленное лишь распространение этой мысли является лишним доказательством крайней устойчивости, впитанной нами плотью и кровью „культуры красивого“, в чем нельзя социологически не видеть характерного буржуазного пережитка, ибо как раз в эпоху политического и хозяйственного главенства буржуазного капитала наиболее пышно развился, наиболее талантливо защищался—и вылился в наиболее уродливые формы—этот культ красивого, прощавший умерщвляющие дефекты формы ради раритетного, изысканного, небывалого,—нового вкусового ощущения.

Не считаться с „эстетикой“ книги, однако, нельзя. Нас к тому обязывает, помимо принятого нами раз плана библиографического (вернее, историографического) построения этой нашей вводной статьи, также и бесспорно близкое родство „теории искусства“ и эстетики. К тому же терминология этой последней весьма усердно держалась за художественное начало. Найдя в недавней—довоенной—России целый ряд горячих адептов, практиков и теоретиков, книжная эстетика в русской (но и не только русской) литературе имеет свой, если не манифест, то весьма умное и талантливое краткое обоснование в особом докладе, который был прочитан на съезде художников 1912 года издателем „Старых годов“ П. П. Вейнером. Дважды опубликованный доклад озаглавлен—„Художественный облик книги“⁽¹⁰⁾.—Он, по мнению референта, „не поддается ограничению неподвижными законами“. Докладчик правильно отводит в сторону, как вопрос методологически самостоятельный и к теме „художественного облика“ непосредственного касательства не имеющий, вопрос об иллюстрации. Самое обоснование книжной эстетики проскальзывает мимоходом. „Художественные достоинства старой книги несомненны“... „Фабричное производство трудно мирится с художественностью. Что выигрывает в количестве, теряет в качестве“. Но возрождения книги за последнее время сам много в данной области поработавший докладчик отрицать не может. Оно только, по его мнению, „зависит от... истинного углубления в дух былого творчества“. „Причина упадка“ была в непонимании „духа любви к книге“, ближайшему проводнику „принципа искусства и красоты“. П. П. Вейнер сравнивает книгу с человеком и, если не в первый раз, делает это все же весьма умело. „У книги своя одежда—переплет, не связанный с нею органически; „здоровье“ книги отличается от ее „красоты“. К первому

относятся „основные отличия книги“, и П. П. Вейнер делает впервые, может быть, попытку определить формальные элементы книги, указывая на бумагу, шрифт и формат. Иллюстрации, украшения и расположение их относятся докладчиком к красоте. За конкретными предложениями реферата нам не столь обязательно здесь следовать.. Докладчик протестует против меловой бумаги; но его протест—книголюб и собирателя, не ученого; меловая бумага не годна в силу своей непрочности. Несмотря на то, что и бумага играет огромную роль во внешности издания, „с точки зрения художественности книги трудно прописать для бумаги какие-нибудь практические законы“. Ибо, конечно, жалоба наших предков на Дидо, белоснежностью своей бумаги вредившего зрению своих читателей,— жалоба гигиеническая, а не художественная. О формате П. П. Вейнер говорит более кратко: „здесь еще трудно выставить определенные требования“, и вновь,— указание на большее соответствие крупных форматов серьезным темам имеет скорее психологическое, чем эстетическое значение. Очень важно, что П. П. Вейнер не обходит и „формат печати“, отождествляя его, не совсем на наш взгляд правомерно, с вопросом о полях... „Преувеличенные поля“, конечно, не являются художественным признаком. Это —каприз библиофила или типографский прием. Цитируя очень тонкие замечания Маллармэ о необходимости большого пустого пространства над текстом, „чтобы мысль читателя могла уединиться“, и о том, что поля печатной страницы исполняют „ограничивающую и заключающую“ роль картины в раме, докладчик указывает только на необходимость „приспособляемости к данному изданию“ и апеллирует к „чувству меры“ и „чутью пропорций“ для определения всех форматных неясностей. Шрифт рассматривается „в смысле очертания букв“ и в „смысле расположения набора“. Но почему „старинные наши шрифты... были действительно художественны“? Эстетизм дает очень характерное объяснение в указании на „личный элемент, обуславливающий художественность вообще“. А душа истинной красоты есть простота; для создания новых художественных шрифтов, помимо „таланта рисования и знания стиля“, нужны еще знания „чисто технических условий, при которых отлагаются шрифты“. Расположение шрифта требует „приятного соотношения длины строки, размера букв и междустрочного пространства; это своего рода архитектура“. Но „трудно здесь определить какие-нибудь незыблемые правила“.

В изложенных мыслях П. П. Вейнера кратко и достаточно сжато положена основа действительно имманентного суждения о книге. Боязнь искания закономерности, ссылки на вкусовые суждения неизбежны для эстетического подхода. Дальнейшая отделка книги, по мнению докладчика, может быть позволена только после правильного разрешения этих вопросов. Иллюстрация П. П. Вейнером была оставлена в стороне; другие украшения—инициалы, виньетки, фронтисписы, обложки, переплеты—в конце концов должны быть только „соответствующими“ книге, ее формату и характеру. Очень важно, что П. П. Вейнер подчеркивает предъявление этих требований „ко всем произведениям печати“, не только к „художественным“ изданиям. В конце руководящим остается один закон для бытия „художественной книги“: любовь к ее облику и такое же личное художественное напряжение, как при всяком другом творчестве в „искусстве“. Статья-доклад нам представляется всячески важным и интересным; наше отнесение его в область „эстетики“, а не научной теории данного вида искусства в конце концов определено как волей самого автора, боявшегося теории и закономерности, так и самым характером его конкретных наблюдений. Мы считаем, что автор очень верно наметил основные (но не все) формальные элементы книги. Но их анализ сразу же переброшен в сторону психологии библиофила. Что такое „приятное“ соотношение, определяющее пропорциональность формата? В чем именно выявляется „личный“ элемент? Очень тонкая и умная мысль П. П. Вейнера по существу есть не что иное, как повествование о достоинствах, им отмеченных в старых книгах, утверждаемых им за образец, конечно, вкусового порядка.

А в качестве чрезвычайно интересного и не случайного, конечно, следствия всей этой постановки дела необходимо отметить крайнюю нелюбовь эстета, книголюбца и художника к „теории“. Представляется, что эстетическая и художественная ценность как бы „прилагаются“ к деятельности таланта, в чем все время видит единственный смысл и цель искусства. Но при всей крайности такой точки зрения ее оправдание очень близко,—как в расцвете весьма пышном „художественной критики“ тех (вплоть и до наших) дней—т.е. узурпации со стороны единичного вкусового суждения, очень хотя бы достойного деятеля, на общеобязательность,—так и в характере

„нормативности“, требования, которым неизбежно отличаются все теории эстетического возникновения. Эта нелюбовь к эстетике у художника и „аматера“ переносится на „искусствоведение“ последующих времен совсем неправомерно. Думается, что теория, возникающая в связи и на основе изучения какого-либо явления художественного порядка, может быть не только верной или не верной, но и жесткой или эластичной, годной только для одного класса явлений или гибко охватывающей все их разновидности. Но даже и в последнем случае лучшая эстетическая теория всегда нормативна и „требует“, в последнем счете, обоснования на известном мироощущении, для другого не обязательном. Но обычно смешивающие „эстетику“ с „искусствоведением“ или „теорией искусства“ не отмечают того, что положения этой последней дисциплины характера „нормативности“ не имеют. Искусствоведение, изучающее построение и эволюцию формы различного рода производств, за которыми установилось наименование „художественных“, строит свои суждения на опытном материале, пользуется экспериментом и анализом и, устанавливая те или иные „закономерности“ в явлениях искусства, делает это с расчетом на их типичность. Из типичностей вырастает стиль. Но не как общий наибольший делитель, некий субстрат, сухой элемент, присутствующий в каждом исследованном явлении материально; стиль снова оказывается „общим наименьшим кратным“, общей целью; точкой схода определяющих каждое явление направлений. Поскольку исследование выдвигает новое явление какого-либо аналогичного порядка, „диаметраль“ которого не совпадает с установленною точкой схода, эта последняя отодвигается, понятие стиля модифицируется. И разница между историей искусства и его теорией есть в конце концов только различие сечений одного и того же материала: там, где история искусства изучает явление в его временном и пространственном окружении и исследует эволюцию предмета, теория искусств изучает не предмет, а проблемы его производства.— Теория! она не страшна для исследователя формы, знающего, что единственный грех формы—это грех против ее самой. В области искусства книги невозможность помещения какой-либо изысканной гелиографуры в библии Гутенберга для историка будет ясна технически, для историка искусств—стилистически в смысле несоответствия данной полиграфической формы с теми, на языке которых говорило XV столетие; для искус-

ствоведа—стилистически же в смысле логического несовпадения гелиографуры с окружающими ее формами книги, в которую она включена ради примера,—несовпадение, которое может быть вскрыто путем анализа. Правда, здесь как будто устанавливается молчаливое требование „совпадения“. Да, „стиль“, идеал наук об искусстве, есть созидание некоторого единства;—но так устроен наш воспринимающий аппарат. На приведенном чуть нелепом примере явственна будет и разница нашего формального подхода с тем, который применяется эстетикой. Для последней „разнобой“ гелиографуры и инкунабула есть безобразие и безвкусица. А анализ? Его убьют всяческая „библиофилия“, забывая о том, что искусствоведение или его новое (да простится нам честолюбие это) разветвление „библиономия“ пользуется, как и всякая новая наука, методом не только интеллектуальным, для многих иссушающим,—но и интуитивным,—прибегает не только к доказательству, но и к показательству, убеждает наглядным примером. Сравнение и демонстрация есть основное орудие искусствоведения. Нам, думается, нечего доказывать, что книгу—что любой предмет изучения—надо прежде всего узнать, прежде чем постараться понять его закономерность. А так как в процессе узнавания нужна и описательная, и архивная, и техническая, и историко-статистическая работа, то ни одну из разновидностей прежней все ширящейся науки о книге „библиономия“ не отменит. Мы вносим здесь предложение только нового метода книгоизучения. Конкретное содержание изучения да позволительно нам будет продемонстрировать предлагаемым коллективным трудом.

А что ни эстетике, ни библиофильству нечего бояться установленных искусствоведением наблюдений над книгой, может быть „показано“ на примере тех анализов, которые впервые произведены были замечательным современным германским ученым, которого справедливо считать истинным виновником здесь развиваемых размышлений. Мы говорим о Гансе Корнелиусе, в чьей вышедшей впервые в 1908 году работе об „Основных законах искусства“⁽¹¹⁾ есть целый ряд исключительно важных замечаний о применении к книжному деланию таких простейших приемов художественного творчества, как удобообозримость, ясное членение, единство... Что это: вновь эстетические требования? Корнелиус, конечно, имеет свои предпосылки; он часто ссылается на „естественное“.

Можно говорить о „конструктивном“ или „органическом“ „стилей“ не пересчитал еще никто. Система законов каждого стиля по содержанию может быть различна. Не по форме, однако. Одно следует из другого неизбежно. Эстетика наиболее откровенно выдает всегда физиономию создавшего ее. Искусствоведение тогда сочтет свою задачу выполненной, когда укажет, в силу какого понимания данных задач она относит данное явление к тому или иному стилю. В сущности единственное условие для желанной „стильности“, т.-е. определяемой общей целью единообразности форм, есть ведь присущая человеку воля к организованности.

„Теория искусства в применении к книге“ или библиономия здесь нами только теоретически обосновывается. Ее первые шаги—в будущем. Необходимо отметить, однако, что путь уже намечен. Именно из книги Корнелиуса вышло вполне независимо друг от друга в совсем недавнее время два труда, в которых „искусство книги“ стремится быть перенесенным на научную почву. О нашем вводном „Искусстве книги“ 1921 года, ⁽¹²⁾ работе, которая, бесспорно, не прошла незамеченной, что доказывается быстрым распространением издания, подробной по существу о нем критикой, а также и достаточно ребячливой яростью „левого фронта“, мы хотели бы здесь упомянуть только, чтобы отдать долг нашему непосредственному предшественнику. В книжке, нами изданной, ее три главы определены по содержанию и формату их первоначальным появлением в популярном журнале. То, чего мы не сделали, сделано (но и то не до конца) за границей. Книга Пауля Реннера—„Типография как искусство“ ⁽¹³⁾ есть развитие мыслей Корнелиуса, очень вплотную подведенных к проблемам книжного производства. Небольшую работу эту мы считаем лучшим, что по формальному методу пока сказано в отношении к книге. Не пытаюсь изложить ее, укажем, что, устанавливая ряд „правил“, Реннер в сущности организует только давнюю типографскую практику, дополняя ее возникающим на основе „органического восприятия“ данными личного художественного опыта, а основное внимание его посвящено одной только проблеме, в которой он правильно видит задачу „типологии“. Это—шрифт. Анализы Реннера идут по своей убедительной „показательности“ несравненно дальше того, что, давали представители „эстетики“, как тот же П. П. Вейнер или в значительной мере его повторивший Н. Н. Врангель ⁽¹¹⁾.

Но „типография“, набор, объемлет ли все задачи книжного построения? Думается, нет. Представляется, что настоящий формальный подход к книге должен прежде всего выяснить, хотя бы вкратце, ее основные элементы, дать указание на пути того конкретного обследования, которое Реннером чудесно проделано в одном пока отношении.

Потому что, —как ни странно,—определения того, чем же является книга, как предмет изучения, не дает никто. Мы знаем только ее назначение: акт чтения. Книга есть одна из форм фиксации письменной речи; но при всей развитости мировой о ней науки, может быть, никем еще не была предложена формула, которая бы объединила и организовала наше представление, вместе с тем и наше „пожелание“, к книге обращенное. Попытаться сделать это является нашей обязанностью.

Один из неоднократно нами цитированных авторов (мы для краткости останавливаемся только на русских), М. Н. Куфаев, определяет книгу, как „вместилище всякой мысли и слова, облеченных в видимый знак“. Думается, что определение слишком расплывчато. Какое именно „вместилище“? И только ли „вместилище“?—Дальше автор поясняет: „все то, что могло бы при некотором техническом видоизменении получить вид и характер книги в самом узком смысле этого слова“. Нас во всей этой нашей здесь строймой теории и методике интересует именно „книга в самом узком смысле“. Ее техническое определение дается нашим заслуженным типографским работником, И. Д. Галактионовым, в словаре его „Типографского календаря“ (15). „Книга—несколько отдельно написанных или напечатанных листов, соединенных одной стороной вместе в порядке и покрытых обложкой или переплетом“. Если эта мало „изящная“, сказал бы эстетик, формула как будто не опровержима, хотя и указывает на обложку и переплет несколько случайно (думается, если мы сорвем с какой-нибудь книги обложку, она книгой быть не перестанет), то ее неадекватность в неясности, о каких листах, о каком соединении, о какой стороне и о каком порядке говорится. Основное же: отсутствие указания на цель и задачу книги, чего бы мы определенно потребовали от всякой формулы. Отправляться в этой заключительной части нашего опыта нам приходится от другой попытки определить книгу как материальный предмет. Она принадлежит также цитированному нами часто писателю,

Н. М. Лисовскому. Его формула—„книга—соединение листов писчего материала, на которых воспроизведен текст, предназначенный к распространению в удобопереносимой форме“⁽¹⁰⁾—была предметом оживленного и плодотворного обсуждения в Полиграфической Секции Российской Академии Художественных Наук 11—18 октября 1922 года. При всем неудобстве ссылок на материал неопубликованный, нам необходимо остановиться на этих прениях, ибо из их течения родилось весьма важное для общего хода коллективной работы новой науки о книге некое общее мнение. Докладчик академического собеседования, М. А. Цявловский, считавшийся, между прочим, и с формулой М. Н. Куфаева и указавший на ее слишком большую широту (один из говоривших, видный историк литературы И. Н. Розанов, по поводу формулы Куфаева указал, что книга не всегда даже бывает вместилищем „мысли и слова“, как пример приведя издаваемые в книжном виде образцы шрифтов словолитен и типографий), предложил некоторое видоизменение формулы Н. М. Лисовского, сводящееся к предложению—опустить слова об „удобопереносимой форме“ ввиду их „случайности“, а после слова „текст“ вставить: „или какое-либо изображение“. Формула получила бы вид: „книга—соединение листов писчего материала, на которых воспроизведен текст или какое-либо изображение.“ Воспроизведение чертежей, нот, репродукций не мешает книге быть книгой. Очень много внимания было секцией посвящено вопросу о минимальном числе „листов“, потребных для образования книги (по мнению докладчика—не менее 4 страниц). Не будем вдаваться в подробности. Указание, сделанное во время обсуждения доклада, о необходимости учесть момент монтажа книги, ее брошюровку, естественно перебрасывало бы мост между формулами Н. М. Лисовского и И. Д. Галактионова.

Для установления научной формулировки какого-либо явления, конечно, важно установление элементов, из которых оно состоит, и связи их между собой. Формула Лисовского, даже в переработке М. А. Цявловского, кажется нам не совсем правильно учитывающей основной формальный элемент книги. Пишется она или печатается, нанесение текста или каких угодно идеограмм происходит на странице. „Книга есть организация страниц“. Организация, ибо „соединение“ предполагает и случайное или неправильное, механическое сопоставление элементов. А поскольку нас здесь интересует

книга „в узком смысле“, т.-е. книга для чтения, а не для рассматривания, не альбом репродукций и чертежей, формула продолжается... „страниц, покрытых строчковыми комбинациями литер.“ Не „текстом“, ибо текст не формальный элемент. Не „буквами“, ибо мыслится книга цифр (таблицы логарифмов, скорее для чтения предназначенных, чем для рассматривания), и не „книжными значками“, ибо случайная их „сыпь“ на странице не достигает цели прочтения. „Строчковые комбинации“ есть естественное условие зрительного, пространственно-временного творчества, которое мы называем чтением. Это определение книги, как предмета, равно допускающее организованное соединение страниц в одну над другой, как в книге современной, и одну рядом с другой, как в книге восточной, или, наконец, их слияние в одну бесконечную страницу (свиток папируса), было нами предложено на заседании Полиграфической Секции 1 ноября 1922 года. Нам теперь представляется неизбежным еще дополнить нашу формулу. „Строчковые комбинации“ формально укладываются в полосы, печатное поле страниц. Оно только тогда будет организовано, когда получит свое отграничение от окружающей плоскости. Это достигается (обычно) путем полей, на значение которых так хорошо указал Маллармэ, и пропорциональное отношение которых устанавливает по своей практике Реннер. В пределах именно бело-черного, мерцающего поля книжной страницы могут встретиться и не только литеры, а и клише, всякого рода—гравюры, виньетки, иллюстрации, инициалы, рамки. Но и они входят в общую зрительную картину страницы. Ее построение, а в дальнейшем—согласованное по требованиям того или иного стиля—построение двух развернутых друг против друга страниц есть основная задача композиции и книги. Истинный художник книги, по всей вероятности,—после наборщика—метранпаж.

Самая картина книжного построения (и его формального изучения) в связи с этим получает следующий вид: „первичным элементом“, атомом книги, конечно, остается литера. Она должна изучаться всячески: с точки зрения своего начертания формально. Строчковая комбинация литер изучается уже двояко в том же формальном значении: как набор литер (т.-е. их чередование с шпациями, пробелами—квадратами, круглыми...) и как шрифт, т.-е. как согласование букв в предзначаемое для мысленного перевода в звук и смысл зрительное единство слов. Шрифт! Неограниченное и неисчерпае-

мое поле изучения! Мы здесь только вкратце укажем, что проблемы шрифта вращаются вокруг его удобочитаемости, что опять-таки может быть рассматриваемо оптически - материально (исследование насыщенности шрифта краской и т. п.) и чисто художественно—формально (сочетание отдельных букв между собой, лигатуры и иные мало оправданные промежутки между буквами и т. п.) „Декоративность“ шрифта, на чем настаивали старые времена, требования „личного“ в нем начала или „выразительности“ его, по принципам современного немецкого экспрессионизма, думается, уже относится не к элементам книжной страницы. Но „соединение“ строк в общее целое, „полосы“, пользование шпонами и реглетами, которое вновь может быть искусством; обрамление полями или орнаментальными какими-либо ценностями, все это — следующий, третий, момент формального анализа книги, учитывающей композицию печатного или рукописного текста. Сколько книг, набранных очень „изящными“ шрифтами, погублено на этом этапе создания книжного целого! Момент количественный, по всей вероятности, уйдет из-под формального нашего внимания. Книга не есть одна страница (ибо свиток есть не одна, а бесконечная страница). Акт переворачивания, то-есть опять привлечение временного начала к чисто зрительному, только и создает ту организацию страниц, которую мы называем книгой (свиток вновь заменяет его разворачиванием).

Старая эстетика книги не могла обойти шрифта. Она, однако, больше всего говорила о двух других материальных основах книги, как предмета: о бумаге и о формате. Последний легко укладывается в проблему композиции страницы — листа — книги в целом. А вопрос о бумаге, то-есть о непосредственном „теле“ книги, в глазах наших есть вопрос не формально - художественный, а материально - профессиональный. Любоваться в книге ее бумагой—все равно, что в статуе Микель-Анджело любоваться только его мрамором. Решает обработка; и поскольку проблема бумаги есть проблема фактуры книжной страницы, остающейся до конца истинным полем формального изучения книги, ей в этом последнем месте найдется. Даже больше: переворачивая лист, воспринимая бумагу осязанием, мы можем допустить весьма многие „эмоции“ самого интересного свойства. Но осязательный момент, с одной стороны, тоже может быть при желании учтен

в зрительном акте постижения формы, а, с другой стороны, все-таки не художествен по своей природе...

Ибо книга — пиршество глаза и ума. И поскольку ко всему внутреннему человеку приходит она только через эти ворота — изучение ее, как объекта зрительного восприятия, с точки зрения проблем ее видимой формы, является основной нашей — забытой — обязанностью по отношению к лучшей и бескорыстнейшей из подруг человечества.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1) См. „Похвала книге“, изд. под ред. проф. И. Шляпкина. П. 1919. Стр. 91 (перевод стр. 113).
- 2) Лисовский, Н. М., прив.-доц. „Книговедение как предмет преподавания, его сущность и задачи“. П. 1915.
- 3) Лисовский, Н. М. „Книговедение, его предмет и задачи“, *Sertum bibliologicum* в честь проф. А. И. Маленна. П. 1919. 22 стр. 5—21.
- 4) Куфаев, М. Н. „Проблемы философии книги“, *Sertum bibliologicum*. 1922 г. Стр. 22—38.
- 5) Ловягин, А. М., в „Библиологическом сборнике“. Т. I. Вып. 4. П. 1916.
- 6) Poppenberg, F. „Buchkunst“. Berlin. 1908; в серии „Die Kunst“, Изд. Marquardt.
- 7) „The Art of the Book“: special number of „The Studio“. 1914. London a. Paris.
- 8) См. „Вестник союза деятелей прикладного искусства“. М. 1918. №№ 2 и 4.
- 9) Konnerth, H. „Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers“, München und Leipzig. 1909.
- 10) Вейнер, П. П. „Художественный облик книги“.—„Труды все-российского союза художников“ и „Искусство“. 1912 (Киев). Стр. 121.
- 11) Cornelius. „Elementargesetze der bildenden Kunst“. Leipzig und Berlin. 1911 (2 изд.) и др.
- 12) Сидоров, А. А. „Искусство книги“.—„Печать и Революция“ 1921 г. № 1—3 и отдельн. изд. „Дом Печати“, М. 1922.
- 13) Renner, P. *Tyrographie als Kunst*. München. 1922.
- 14) См., напр., Врангель, Н. Н. „Иллюстрированные издания Лермонтова“ в академическом издании сочинений М. Ю. Лермонтова. Т. V. (1913). Стр. 227, сл.
- 15) „Типографский календарь на 1922 г.“ П. Гос. Изд. Стр. 174.
- 16) „Новый энциклопедический словарь“ изд. Брокгауза и Ефрон, т. 20.