И.А. Юдкин

ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА ПЕРВЫХ ИЗДАНИЙ LIVRE D'ARTISTE (КНИГА ХУДОЖНИКА) НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматривается графический язык первых авторских «книг художника» начала XX века во Франции, анализируются исторические взаимосвязи и предпосылки возникновения нового жанра книги, синкретизм графики и живописи внутри него на примере изданий с иллюстрациями Пьера Боннара, Мориса Дени и Армана Сегана.

The article deals with the graphic language of the first author's «artist's books» of the early 20th century in France, analyzes the historical interrelations and prerequisites for the emergence of a new genre of the book, the syncretism of graphics and painting inside it, using the illustrations of Pierre Bonnard, Maurice Denis and Arman Segan as examples.

Ключевые слова: книга художника, авторская книга, Пьер Боннар, Морис Дени, Арман Сеган, французская книга, печатная графика XX века.

Keywords: artist's book, author's book, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Arman Segan, French book, printed graphics of the 20th century.

Западноевропейское искусство XX века сформировало новый визуальный язык отображения действительности, решительно отойдя от внешних форм Ренессанса, но развивая его гносеологическую направленность. Действительность понимается как результат познавательного процесса разума и воли человека [1, 159]. Потребность проследить связь человека с его окружением реализуется в новых течениях, проходя через все основные направления модернизма и авангарда. Объективная реальность выражается в синкретизме

интеллектуального и эмоционального начала. Стремление отразить неоднозначность восприятия мироздания находит отражение в живописи и графике художников начала прошлого столетия.

Значимым событием в искусстве печатной графики XX века стало появление нового жанра: книга художника / книга живописца (фр. livre d'artiste и livre de peintre). В ней во многом реализовался графический язык главных течений изобразительного искусства. Французская книга художника — сложное и мало изученное явление культурной жизни. Она тесным образом связана с развитием большого искусства в начале прошлого столетия и в некотором роде способствовала ему. В этом жанре работали многие крупные художники (Пьер Боннар, Анри Матисс, Андре Дерен, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали, Хуан Миро, Хуан Грис, Антони Клаве, Антони Тапиес и другие). Французской книге художника предшествовали роскошные издания Уильяма Морриса XIX века, иллюстрации Бердслея.

Livre d'artiste появилась на свет в качестве издательского предприятия, инициированного такими фигурами, как парижский маршан Амбруаз Воллар, который начал свою деятельность в искусстве с 1890 года, и Даниель Анри Канвейлер, ставший издателем десятью годами позже. Идея книги, разработанной живописцем, является основой концепции этого жанра. Предприимчивый и успешный торговец картинами Амбруаз Воллар понимал, что одного экземпляра, оригинала, который находится в мастерской у художника или в галерее, недостаточно для расширения круга покупателей. Он находит решение в распространении оригинальных работ художников с помощью ксилографии, литографии, офорта, то есть важной предпосылкой его издательской деятельности был коммерческий интерес. Сами по себе папки не были коммерческим проектом и не обеспечивали желаемых продаж, и Воллар пришел к книжной форме, более привычной и понятной людям. Так появилась livre d'artiste. Эта тенденция прижилась среди других издателей, которые увидели возможность выхода на рынок дорогих изданий, носящих название восходящего или признанного жанра в мире изобразительного искусства и поэзии. Амбруаз Воллар предложил художникам, проиллюстрировать произведения, как правило, классические, и затем отпечатать и переплести их. К работе

он привлекал художников-живописцев, тех, с которыми сотрудничал в своей галерее Rue Laffitte. С 1896 по 1897 годы он издает офорты и литографии Пьера Боннара, Мориса Дени, Эдварда Мунка, Одилона Редона и других [4, 13]. Литературная сторона издания Воллара мало волновала, об этом говорил он сам, и это видно по тому, как выполнены книги. За свою жизнь Воллар подготовил 41 книгу, из них 30 были опубликованы при жизни, остальные были изданы по подготовленному материалу после гибели Воллара в автокатастрофе в 1939 году.

Общие черты нового жанра можно проследить в сравнении с роскошными изданиями Уильяма Морриса (английский поэт, прозаик, художник, издатель). Сходство заключалось в том, что Моррис издавал дорогие, красивые книги, которые шли в разрез с основной тенденцией книгопечатания XIX века — экономичного и массового производства [3, 259]. Издания его типографии «Кельмскотт-пресс» отличались небольшими тиражами (в среднем 300 экз.). Книга художника также развивалась на фоне происходящего сдвига от индивидуализма к стандартизации и функциональности, эстетики механизированных форм XX века. Она печаталась вручную, и тираж редко превышал те же 300 экземпляров (в среднем 100–200), а целевой аудиторией таких книг был узкий круг коллекционеров и любителей эстампов.

Существенное различие заключалось в печатной графике. Если в роскошных изданиях XIX века иллюстрации выполняли традиционную роль украшения книги, с активным участием орнаментов, то в книге художника печатная графика (литографии, офорты, ксилографии) создавалась не профессиональными иллюстраторами, а крупными живописцами так называемой Парижской школы, и демонстрация их работ была одной из главных причин возникновения жанра. Жанр иллюстрации, изначально находящийся в полном или частичном подчинении у литературы, здесь возникает в не типичном виде. Текст в книге становится своего рода украшением, или оболочкой для графики, элементом функционального, объясняющим форму книги для станковых по своей сути работ. Использовались оригинальные шрифты либо рукописные тексты, выполненные самим художником. Экземпляры книг подписывались издателем, художником, печатником. Утверждение о второстепенности тестового наполнения объясняется,

в том числе, и историческими предпосылками. Первоначальной целью первого издателя livre d'artiste Амбруаза Воллара была реализация печатной графики художников, уже состоявшихся на рынке искусства (Пьер Боннар и Морис Дени были уже востребованы к началу XX века). Другой чертой книги художника, косвенно подтверждающей станковую составляющую иллюстраций, является то, что книги редко сброшюровывались, листы хранились в оформленных коробках или футлярах, оставляя возможность отдельного рассмотрения (что в дальнейшем привело к нарушению целостности многих изданий, так как эстампы не редко перепродавались раздельно). Еще одним характерным отличием от красивой книги XIX столетия было также использование нетрадиционных техник иллюстрации — офорта, литографии, сухой иглы: прежде отдавалось предпочтение ксилографии.

Художники, работающие в новом жанре, пользовались определенной свободой в создании иллюстраций. Пьер Боннар выполнил 109 литографий напечатанных розовой краской (на чем настаивал художник) для сборника стихов Поля Верлена «Параллель» в 1900 году. Ко времени работы над иллюстрациями Пьер Боннар был признанным художником, одним из лидеров группы Наби, мастером цветной литографии. Из группы Наби Пьер Боннар и Кер-Ксавье Руссель были ближе к искусству предшественников импрессионистов, их живопись основывалась на наблюдениях окружающей жизни. Проявляя большой интерес к графике, Боннар создал более 70 литографий к 1900 году (плакаты, иллюстрации). Его литографии в книге близки к стилю рококо своим меланхоличным изяществом. Книга сочетала в себе классический печатный текст с аллюзиями художника. Боннар работал над проектом, черпая вдохновение из своих собственных холстов, чтобы выразить чувственную поэзию. Многие из его холстов с конца 1890-х годов были вполне созвучны видению Верлена, в частности, обнаженные, которые будут служить в качестве основы для ряда литографии. Такое развитие живописной пластики в графике характерно для многих художников, работающих с livre d'artiste. Иллюстрации свободно живут в строгом формате. Гармоничные отношения слова и образа установили новый стандарт в оформлении книги. Книга большого формата (30 х 25 см) и экономное количество текста сформировали вместительное

пространство для литографий, к тому же художник свободно работал со всей поверхностью, заходя на текстовые блоки, пересекая поля. Воллар печатал книги на мелкозернистой голландской бумаге (vélin de Hollande) из знаменитой мануфактуры Van Gelder в Амстердаме с водяным знаком Parallelement. Текст «Параллели» набран шрифтом, первоначально разработанным Гарамоном в 1540 году, воссозданным и отпечатанным по этому случаю в Национальной типографии. Полный альбом состоял из 136 страниц, собранных в 17 тетрадей. В книге 109 литографий и 9 ксилографий [4, 22]. Это издание стало эталоном книги художника, отталкиваясь от которого Воллар сотрудничал с другими художниками [2, 8]. «Parallelement» — это роскошное издание, изданное тиражом (200 экземпляров).

Иллюстрации, выполненные Пьером Боннаром, являются интересным примером зримой формы выражения сборника стихов Поля Верлена. Художник использовал весь набор пластических инструментов, располагая изображения на разных листах в разном объеме, величине, ритмизируя количество и качество цвета и тона. Цветовая и тональная насыщенность, содержательные акценты, изобразительные масштабы не случайны, они формируются целостным образом со всеми элементами книги. Цвет неизменно сохраняет свое первостепенное значение и в графике французских художников неакадемических направлений в искусстве конца XIX века (импрессионистов, символистов). Но в эстампе цветовые возможности были ограничены спецификой техники. Как отмечает А.Г.Костеневич, «цвет ради света — такой вопрос никогда не вставал перед наби, как и проблема выбора между светом и цветом... Тональности, которыми они оперировали, строились чаще всего на колористических нюансах, неуловимых переходах, ускользающих градациях и сами по себе обычно были приглушенными» [9, 27]. Так, в книжной графике функцию цвета начинает выполнять черное и белое разного качества и количества, и в таком случае инструментами служит неменьший объем различных параметров: серебристый набор текста, его общая масса, расположение на полосе, в том числе расстояние между буквами (кернинг и трекинг) и между строками (интерлиньяж), материал и оттенок бумаги, ощущаемая плотность белого и его количество внутри и вне иллюстраций и текста, их взаимное отношение

и многие другие. В случае с книгами livre d'artiste Амбруаза Воллара множество тех или иных решений принималось самим издателем, а художники активно участвовали в процессе создания книги.

Спустя два года, в 1902, Воллар издает еще одну книгу с иллюстрациями Пьера Боннара. Это роман Роберто Лонга «Дафнис и Хлоя». Боннар выполнил 156 черно-белых литографий, из них 143 иллюстрации единого близкого к квадрату формата, а также виньетки. В этой книге рисунки строго сидят в полосе набора, поля выступают как рамы для его работ. В том же году выходит «Сад пыток» Октава Мирбо, проиллюстрированный скульптором Огюстом Роденом. Художник создал цикл акварельных рисунков, с которых был выполнена серия из 20 литографий. В книге литографии помещались в полупрозрачные папки, что подчеркивало достаточно формальную связь изображения и слова.

Сублимация художественных принципов, вырабатывающихся в Париже в начале века и опирающихся на устойчивые национальные традиции, нашла свое отражение в графике (в частности, в эстампе) в наиболее разнообразном виде представленной в книге. В творчестве художников возникает тенденция к выделению сложности и непознаваемости мира как его основного качества [1, 161]. Так, художники парижской школы воспринимают объективную реальность как безусловно существующую данность, нуждающуюся в толковании. Иллюстрации первых livre d'artiste, выполненные такими выдающимися парижскими художниками, как Боннар, Дени, Ренуар, представляют собой скорее живопись, выполненную графическими средствами. Рисунок мыслится не как отдельный вид искусства, отпочковавшийся от живописи во времена Ренессанса, а как единое пространство для решения пластических задач разными средствами. Рисунок, взятый как формообразующий принцип ренессансной традиции, как инструмент передачи действительности органически проявляется у Пикассо. В XX веке продолжается схематизация действительности в рисунке, усиливается знаковая составляющая, допускающая ощутимую степень условности.

Морис Дени, французский художник-символист, создает в 1903 году еще одну livre d'artiste — «О подражании Христу» Фомы Кемпийского,

изданную Амбруазом Волларом. Он сделал к произведению более двухсот ксилографий, отпечатанных в мастерской Syndicat под наблюдением автора. Вместе с Серюзье, Рансоном, Боннаром они составляют ядро группы «Наби». Группа «Наби» объединяла очень разных по мировосприятию и творческой манере художников. Морис Дени стремился выразить в знаках и символах волнующие его мистические идеи, он использовал в работе чистые раздельные цвета, крупный формат картин, внимательно выполнял человеческие фигуры. Для его иллюстрации, как и для станковых работ, характерно плоскостное решение объема, внимание к рисунку, к линии, в чем реализовывалось влияние модерна. Дени был, прежде всего, религиозным художником, что нашло отражение в его жизни и искусстве. Его росписи церквей и станковые работы на религиозные сюжеты широко известны [5, 123]. Трактаты Фомы Кемпийского были хорошо известны художнику, и выбор темы для книги художника был не случаен. Искусство Дени пропитано христианской верой, но, в сравнении с верой, наделено более широким, общечеловеческим смыслом, несет в себе художественные ценности, не обязательные для религии. В иллюстрациях к книге он позволяет себе достаточно свободно отходить от текста, добавляя новые элементы или действующие лица. В своих иллюстрациях художник стремился к передаче духовной составляющей, используя творческие средства, которые, по определению, индивидуальны. Трактат богослова, являясь скорее внутренним диалогом человека с Богом, не имеет стройной сюжетной линии, вследствие чего художником за основу изобразительного ряда были взяты евангельские события, связанные с жизнью Христа. «Его иллюстрации не что иное, как комментарии к Ветхому завету или Евангелию» [7, 15].

« Тайна изобразительного искусства требует определенных средств. Нельзя обойтись импровизацией, и не импровизируют с помощью эмоции или даже большого чувства…», — говорил другой крупнейший христианский художник XX века Жорж Руо [6, 81].

В 1904 году выходит книга стилизованных историко-фантастических новелл «Гаспар из Тьмы: Фантазии в манере Рембрандта и Калло» Алоизиюса Бертрана с ксилографиями Армана Сегана. О жизни художника известно немногое не только в России, но и на родине.

В 1982 году он познакомился с Ренуаром и Эмилем Бернаром, а в 1983 — с Гогеном, у которого брал уроки. Сотрудничал с Родериком О'Конором, ирландским живописцем, в 1893 году в Бретани вместе с которым они выполнили ряд гравюр. В период с 1900 по 1902 гг. он жил в Шатолене, где и работал над серией гравюр, заказанных Амбруазом Волларом к произведению Бертрана. Его иллюстрации в большей степени тяготеют к графике, чем у предыдущих авторов livre d' artiste, и визуально воплощают в себе переходный период от традиционной книжной графики XIX века, изданий Уильяма Морриса и Обри Бердслея к ксилографии XX века, находясь ближе к немецкой школе. Современники считали Сегана скорее иллюстратором, чем художником, что приводило его в отчаяние: «Каждый день, каждую ночь, я мечтаю о холстах, которые я не могу исполнить, и все мои желания и все мои силы имеют отношение к этому».

Конец XIX века — переходное время для устоявшихся художественных традиций, реализовавшееся в появлении новых путей в развитии искусства. Графика как отдельный вид изобразительного искусства выстраивает новые, более сложные отношения с живописью [3, 221]. Первые книги художника стали полем для экспериментов выдающихся художников и привели к реанимации эстампных, тиражируемых техник как полноценного инструмента искусства. Последнее десятилетие XIX века стало временем расцвета цветной литографии, но цвет пришел в livre d'artiste несколько позже. Живописцы работали с иллюстрациями как со станковой графикой, больше заботясь о пластическом решении каждого рисунка и его взаимосвязи с материалом — бумагой. Гравюра в книге художника продолжает отходить от технической (репродукционной) стороны, традиционных и рутинных приемов и средств выражения, заимствуя у живописи новый, более свободный язык передачи форм, характера образов.

Популярность техники литографии в книге художника также неслучайна. Эта, относительно новая техника, не стесненная образцами прошлого, вошла в разветвленную систему гравюрных техник, давно выработавших свои ремесленные правила, свою эстетику [8, 167]. К литографии обратились не только искусные репродукционисты, но и крупнейшие художники эпохи. Литографии

Боннара к сборнику стихов Поля Верлена отличает светоносность, легкость рисунка. Детальность и насыщенность иллюстрации, как в работах Делакруа, Домье, тут уступает место живописному, цветовому качеству разработки черного и белого. Белое в литографии понимается художником как активная масса, не менее значимая, чем штриховые линии жирного литографского карандаша. Боннар строит листы с неглубоким, плоскостным пространством, не допуская сильных контрастов, равнозначно акцентируя пластику линии и тоновую разработку. Ощущение объема достигается им усилением плотности и работой с границей форм. Выполненные в этой же технике гравюры Мориса Дени испытывают на себе влияние импрессионистов и особенно произведений Гогена [6, 124], но также считывается увлечение мастера стилем модерн, характерное для раннего периода его творчества. В отличие от Боннара, Дени обрамляет иллюстрации в раму, закрепляя их положение на листе и, таким образом, разделяя их с остальными элементами наполнения книги.

Первые livre d'artiste сформировали основные принципы визуального оформления нового жанра, которые хотя и подвергались изменениям в процессе своего развития, вместе с тем сохраняли свою главную цель — выразительной подачи графических листов художников. Книга художника, хотя и не обрела заметного коммерческого успеха, стала значимым событием в искусстве всего XX века, возможностью поиска новых пластических решений для художников в тиражируемой графике, эстампе.

Библиография:

1. *Зернов Б.* Рисунок и его формообразующая роль в творчестве Пикассо и Клее // Западноевропейская графика XV XX веков: Сб. ст. — Л.: Искусство, 1985. — С. 159–190.

2. *Фридман Б.М.* Книга художника. Livre d'artiste. Испанская коллекция. — М.: РОСТ Медиа / just design, 2012. — 191 с.

3. *Герчук Ю.Я.* История графики и искусства книги. — М.: РИП-Холдинг, 2013. — 320 с.

4. *Фридман Б.М.* Амбруаз Воллар. Великий издатель великих

художников. — М.: РОСТ Медиа / just design, 2012. — 192 с.

5. *Смирнова В.Г.* Иллюстрации Мориса Дени к книге «О подражании Христу» Фомы Кемпийского // Научные труды. — 2005. — № 2. — С. 122–128.

6. Письмо Руо Андре Сюаресу от 10 августа 1913 г. Georges Rouault-Andre Suares. Correspondance. — Paris, 1960. — P. 71.

7. Maurice Denis illustrateur. Op. cit. — P. 15.

8. *Левитин Е.* Проблема графического языка в европейской гравюре второй половины XIX века // Западно-европейское искусство второй половины XIX века. — М.: Искусство, 1975. — С. 166–188.

9. *Костеневич А.Г.* Боннар и художники группы «Наби». — СПб.: Аврора, 1996. — 240 с.