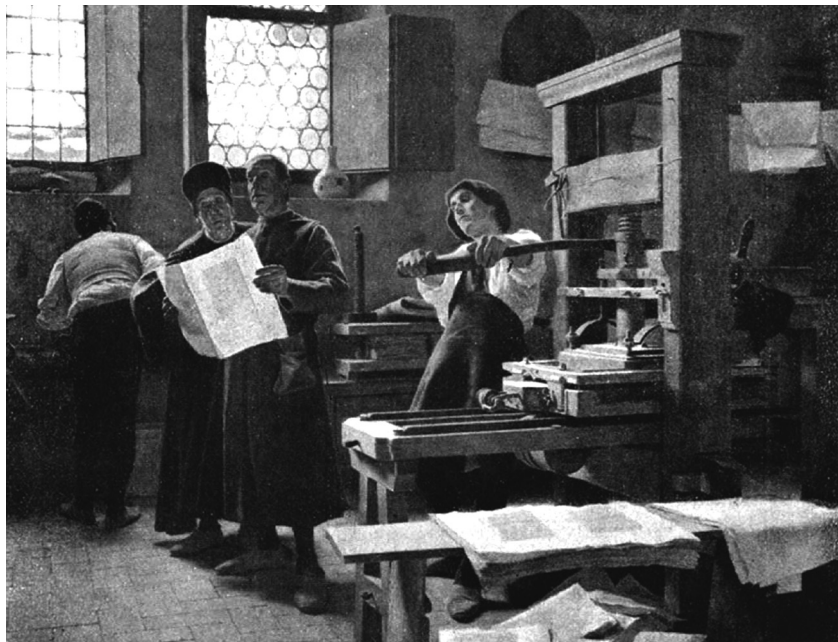




КИЇВСЬКИЙ КЛУБ БІБЛІОФІЛІВ
KYIV BIBLIOPHILES CLUB

Наклад 99 примірників, з них:
30 — іменних, підписаних від руки,
69 — нумерованих

Примірник



Тіто Лессі (1858–1917)

Бернардо Ченніні та його син Доменіко,
першодрукарі Флоренції, 1471 рік

Полотно, олія, 1906–1907

Галерея сучасного мистецтва, Париж

Андрій Пучков

ПРО АРХІТЕКТОНІКУ АРХІТЕКТУРОЗНАВЧОЇ КНИЖКИ

Семантичний ореол бібліофільської доби

в Akzidenzschrift-композиціях

Івана РЕРБЕРГА 1930-х

За загальною редакцією

доктора мистецтвознавства

професора Катерини СТАНІСЛАВСЬКОЇ

Київ
ДА ВІНЧІ
2025

УДК 7:09:002“193”
П909

Пучков Андрій

П909 Про архітектуру архітектурознавчої книжки: Семантичний ореол бібліофільської доби в Akzidenzschrift-композиціях Івана РЕРБЕРГА 1930-х / За заг. ред. К. СТАНІСЛАВСЬКОЇ; Київ. клуб бібліофілів. — Київ: ДА Вінчі, 2025. — 120 с.: іл.: 129.

ISBN 978-617-8241-23-0

Видання являє собою значно перероблений — виправлений, доповнений текстом, ілюстраціями, перекладений українською варіант книжки «Архитектоника книги, или Метемпсихоз библиофила», що її було видано в квітні 1995 року накладом 100 примірників офсетним друком із машинописного оригінал-макету. За тридцять років, які збігли після цього, мало що змінилося в галузі теоретичного осмислення книжкового організму 1930-х — радянської книжки з мистецтва і архітектури, — тож новий текст постає як перевірений книгознавчою наукою результат розмислів над природою книжкового тіла.

Дійові особи розмислів: ‘архітектурна форма’, ‘книжкова форма’, ‘архітектоніка книжки про архітектуру’. Розмисли поєднують м’язи смислів і декоративний макіяж більшою мірою, ніж це можна спостерігати в сучасному архітектурознавчому друкарстві хоча б через те, що семантичний ореол нашого бібліофільського часу огортає таку книжку не надто міцно.

Репродукції видань — переважно з колекції автора.

УДК 7:09:002“193”

У оформленні обкладинки використано
орнаментальну композицію Івана РЕРБЕРГА, 1955

Анатолію Кончаковському
на знак приязні, вдячності й поваги

ISBN 978-617-8241-23-0

© А. О. Пучков, текст, 2025
© К. І. СТАНІСЛАВСЬКА, заг. ред., 2025
© Київський клуб бібліофілів, 2025
© Рекламна агенція «ДА Вінчі», 2025

ЗМІСТ

Передслів'я	9
Книжка і будівля	11
Форми палітурні й архітектурні	16
Міфологія книжки	17
Читальник-конструктор	19
Архітектурна книжка: письмо і картинка	21
Вітрувій, Альберті, Барбаро і картинки	22
Спорудження книжки	25
Друк архітектурної форми	27
Книжковий Zeitgeist: цивілізаційний і культурний	29
Іван РЕРБЕРГ, художник і книгар	31
Ренесансісність як запорука візуального компромісу	36
ЖОЛТОВСЬКИЙ, РЕРБЕРГ і книжковий світ навскіс	40
«Площа і монумент» Альберта БРІНКМАНА '1935	42
Двотомні «Життєписи» Джорджо ВАЗАРІ '1933	46
Архітектурознавчий трактат як роман.....	56
Титульний аркуш як плацдарм графічного копирсання	61
Проявлення книжкового знаку	72
Знову читальник	76
Семантичний ореол декору	78
‘Теорія захистів’ і реформації РЕРБЕРГА	88
Ставлю запитання	92
На фініші	94
ІЛЮСТРАЦІЇ	99

ПЕРЕДСЛІВ'Я

Читач тримає в руках значно — бодай втричі — доповнений, перероблений, виправлений, перекладений українською варіант книжечки, майже брошури, що побачила світ тридцять років тому. Ось її бібліографічний опис:

А. А. Пучков. Архитектоника книги, или Метемпсихоз библиофила: Архитектор И. Ф. Рерберг и отечественная книга 1930-х годов / Под общ. ред. акад. архит. Н. М. Дёмина; Послесл. А. В. Босенко. Киев: НИИТИАГ, 1995. 44 с.: ил. (Наклад 100 примірників.)

Якби не дружня, щира настійливість Анатолія Петровича Кончаковського, який примушував повернутися до старої праці і навіть пропонував передрукувати її без змін в альманасі «Київський бібліофіл», — цей текст вдруге світу би не побачив. Це принципово нова книжка з істотним переглядом загальної концепції: три десятиліття провокують дорослішання.

Весняне видання 1995 року, здійснене з ініціативи тодішнього директора Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (НДІТІАМ) Миколи Мефодійовича Дьоміна вийшло, на жаль, у поганенькому поліграфічному виконанні і на папері, що пожовкнув разом зі мною.

Утім, на той час це була чи не єдина більш-менш цілісна студія природи (не фактів біографії, не описової таксономії зробленого) орнаментальної творчості Рерберга 1930-х і з культурознавчого, і з формологічного погляду. Принаймні — намагання студії. Здається, таким дослідженням книжка в основі своїй і лишається, тобто за актуальність деяких давніх розмислів, тут повторених, не соромно, а деякі нові, теперішні здивували мене самого.

Що слід досліджувати далі в контексті трудів Рерберга? Як на мене, — візуальні впливи на те, як результати його творчості в галузі архітектурознавчого книгоробства відбивалася на

навколишніх художників, переважно українських (зокрема майстрах видавництва Академії архітектури УРСР другої половини 1940-х — 1950-х) і на наступниках, можливо, навіть на сучасних книжкових графіках.

Принаймні це видання покликане знову трохи розбурхати інтерес (насамперед дослідницький) до непересічного явища в царині радянської архітектурознавчої книжки.

До видання 1995-го було додано послів'я Олексія Босенка (1958–2021), культурознавця, поета і філософа.

Повністю той текст — дещо компліментарний, у монохромному світлі дотепу — не повторюватиму, але фрагмент перепису:

Книжка — те, що залишається. Вона є ірраціональним залишком поділеної на простори нескінченності, коли шість ожилих її сторін відступлять і почнуть статечно віддалятися, зберігаючи грані, залишаючи позаду саме позбавлення формованого, деформованого, стиснутого, покинутого космосу, упаковану в короб «шкатулку книги», що розгубилася від самотності і незвичної незатишної свободи бути «про щось». Вона цілком могла би бути іншою — «про себе» <...> Нескінченність, що віддаляється і проростає книгу, робить хиткими і ненадійними відстані, змушуючи розвиватися пасма часів, які змінюють розміри.

Запала в пам'ять Босенкова апофегма: «Книги тривають, наскільки вистачає уяви». Добре, що Олексій записав її.

Неодмінним елементом передслів'я вважаю за обов'язок грічно вклонитися всім учасникам цього видання — членам Київського клубу бібліофілів, діяльність якого абсолютно виправдовує девіз на логотипі та печатці Клубу: *liber fuit, est et erit* — книжка була, є і буде. Та нікуди вона не подінеться.

Київ, Русанівка,
12 квітня 2025 року



«Як пахне життя?» Друкарською фарбою: для людей, які населяють книги, або емігрували до них. Так от: усім перам у нас дано вибрати: пост чи піст. Одним — беззмінно на посту; іншим — літературне постництво.

Сигізмунд Кржижановський
«Повернення Мюнхгаузена», 1920-ті

На початку 1530-х шинонський лікар Рабле пером Гаргантюа в цидулці сину Пантагрюелю поклав на шагреновий папір:

Наразі предмети відновлено <...> пішло, даючи ошатні і поправні книги, друкарство, винайдене за мого життя з призову Бога, тоді як артилерія вигадана з наусту Диявола¹.

Друкарство, винайдене справді невдовзі перед народженням Рабле, у 1440-х, монетою добре поцінованого чекану роздзвенілося Європою з Майнця навкруги: ніби інструктивний ленінський лист — по членах політбюро і кандидатах у члени.

Це тому, що довго живуть ідеї, книжки і фамільне срібло.

Архітектурні форми теж долучені закону довговічності.

Як Господь прикрасив голову обличчям, висунувши очі — частину мозку — на здивоване повітря, так типограф прикрашає книжку обкладинкою, заставкою, буквицею, капталом

¹ Франсуа Рабле. Гаргантюа та Пантагрюель / Пер. зі старофр. А. Перепадя. Харків, 2011. С. 153.

і покриває книжковий обріз порошковою фарбою — умброю, золотцем, англійською червоною.

Прикраса є космічною, адже грецьке *κόσμος* — прикраса, шати; *śława i chwala*. Тобто мистецтво — ніби місце зустрічі «автора з предметом любові, духу з матерією, правди з фантазією, лінії олівця з контуром тіла, одного слова з іншим тощо. Такі зустрічі рідкісні, неочікувані»². Як неочікуваною і рідкісною є добре оформлена, зроблена книжка. Про неї варто подумати ззовні, із просторіння інших форм художніх, споріднених — як усі форми — і відмінних.

КНИЖКА і БУДІВЛЯ

Тектоніка архітектури і архітектоніка книжки сестри матері-композиції єдиноутробні. Тільки долі їх переплітаються по-різному. Увійшовши одного разу в історію архітектури чи друкарства, іншими бути вже не можуть; інший формат, форму, пропорції частин у них не можна уявити, ба більше — *перевигадати*. Поліграфія текстового блоку й ескіз книжкової обкладинки пам'ятають одне про одне як дуже-дуже близькі родичі: і хороше, і погане (останнє — частіше).

Віктор Шкловський порівняв будівлю з виданням: будинки присуваються один до одного, ніби книжки. «Корінці виходили на вулицю»³.

Пауль Реннер, задовго до Шкловського, на початку 1920-х ніби виправдовувався:

Якщо архітектор, складаючи план будівлі, має право відчувати себе учасником у будівництві, то і я, типограф, беру участь у будівництві книжки⁴.

² Абрам Терц. Голос из хора // Абрам Терц [А. Д. Синявский]. Сочинения: В 2 т. Москва, 1992. Т. 1. С. 482.

³ В. Б. Шкловский. Эйзенштейн. Москва, 1973. С. 18.

⁴ П. Реннер. Книгопечатание как искусство / Пер. с нем. Москва; Ленинград, 1925. С. 90.

Вулиця — та сама книжкова полиця; книжкова полиця — вулиця: пересуваючись ззовні до інтер'єру, такий собі глядець, лишаючись глядцем, готується бути читальником, блукаючи зіницею фасадами книжкових корінців.

Хоча книжку зіпсувати дешевше, ніж будинок, — голосом гучним звучить, потрапляючи до рук. Книжка більш мовчазна, повільніша в змінах.

Мова її вибовтується в читанні й вимові, під обкладинкою ховається. Мова ж архітектури — фахова метафора — переважно мовлення інтер'єру, мовити б, «обкладинкове». Але це мова реального життя.

Абрам Мардер пише:

Архітектурна форма мовить зі споживачем не словами, а справою, самим фактом свого існування як об'єктивної реальності, своєю роллю в суспільному житті людини⁵.

Щодо книжки — те саме. Майже те саме. Книжка розмовляє з читальником не так своєю формою, як самою собою наче ділом його, цього читальника, справжнього життя. Втім, «книжки, якщо вони тільки книжки, іноді *співвимірні*, але ніколи не *співмірні* дійсності»⁶: дійсність ширша, вона поглинає книжку і живе нею як уже «моя» історія (*my story*), мій вимір, мій п'єдестал.

Колись здивувався, прочитавши в Павла Флоренського спостереження, мовляв, книжкова мініатюра китайських видань (які є паперовим сувоєм, стрічкою), по-перше, принципово відрізняється від європейської книжкової ілюстрації, по-друге, будучи перенесеною на стіну, дає фреску або якийсь інший вид стінопису.

Стінопис уже з очевидністю мусить мати внутрішню єдність, оскільки в іншому випадку архітектура зазнавала б безпосередньої шкоди. Єдиний задум цієї архітектурної пам'ятки розкривається її

⁵ А. П. Мардер. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. Москва, 1988. С. 133.

⁶ С. Д. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена // С. Д. Кржижановский. Собрание сочинений: В 6 т. С.-Петербург, 2001. Т. 2. С. 142.

стінописом. І якими б не були численними і розмаїтими окремі стінові зображення, вони неодмінно мають сприйматися наче єдине ціле. До цього ж відноситься і той станковий стінопис, який, відшарувавшись од мурованої стіни, стоїть у повітрі об'єктивованим видовищем, — тобто іконостас⁷.

Ну, і як після такої складності теми не погоджуватися з Георгом Ліхтенбергом: боже, не дай мені тільки написати книжку про книжки?

Адже, якщо серйозно, технічні сторони і друкарства, і будівництва — раніше рукописного, «макетного», тепер поліграфічного, *друкописного*, проєктного, кресленикового, — лежать по суті на одних і тих самих естетичних підмостях.

Традиції і стиль конструювання книжок склалися за порівняно короткий час — від начала друкарства 1454 року і до кінця XV століття, тобто всього за 46 років. Саме в цей період друкарства, який іменується науковцями «інкунабульним» (колисковим), сталася реформація шрифту абетки першими граверами-пунсоністами, такими як Ніколаус Ёнсон і Франческо Гріффо. Зараз цей шрифт має назву класичного⁸.

Як шрифт, більшість простих винаходів (тарілка, шафа, ложка, виделка, стілець, цанговий олівець, сургуч) зазвичай дуже швидко — як анонімні — поширюються, у функційних зрушеннях мордуються інерційністю.

⁷ П. А. Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва, 1993. С. 244.

⁸ Аллен Хёрлберт. Сетка: Модульная систем конструирования и производства газет, журналов и книг / Пер. с англ. Москва, 1984. С. 77. Наталія Варбанец називає датою винаходу друкарства 1440 рік (Н. В. Варбанец. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе: Опыт нового прочтения материала. Москва, 1980. С. 101–114), Жорж Жан — 1457-й (Ж. Жан. История письменности и книгопечатания / Пер. с фр. Москва, 2005. С. 95), але у 'великому часі', про який ідеться, ці десять-п'ятнадцять років несуттєві: колесо обертається все швидше. До того ж, про самого пана Гутенберга збереглося лише 34 документи (Н. В. Варбанец. Современное состояние гутенберговского вопроса (Итоги изучения первоисточников) // Пятсот лет после Гутенберга: 1468–1968: Статьи, исследования, материалы. Москва, 1968. С. 67–143), які можна обговорювати; менше паперів — тільки про Шекспіра, Мольєра і декотрих незабутих антиків.

Будівля як річ і книжка як річ, і умови їхньої експлуатації є спільними. Корінці будівель виструнчуються вулицями, формуючи «зовнішній світ»; дерматин, ледерин і «4+0 з матовою припресовкою» обкладинок проникають усередину, створюючи надійний стелаж світовідчуття.

Екранізація, одягання, формулювання зовнішньої 'сторонки' будівлі і книги як речовинності зазнають подібних мутацій: як в архітектурній формі, в книжковій справі спостерігаються стилі, розкіш і блиск гарнітур: 'Антиква', 'Академія', 'Бодоні', 'Дідо', 'Баскервіль', 'Банниковська' Галини Банникової, титульні гарнітури Вадима Лазурського (1957)¹⁰, Павла Кузаняна (1960)¹¹, Василя Хоменка (1967)¹², «Рутенія» Василя Чебаніка (2000–2024), веселенька акцидентна Соломона Телінгатера¹³, 'Бажанівська' Дмитра Бажанова, надто суворий 'Таймс', напівбезлика 'Шкільна' і всюди читабельна 'Рублена' з європейськими варіаціями.

Та чи мало який розчерк закріпиться на папері строгою композиційною струною літери. Ледь книжка стає елементом інтер'єру, як одразу перехоплює його естетичні гримаси, корчить бешихи, дражнить інтер'єр зміною, під'юджує інтер'єрське міщанство, підбурює вимираючих 'слоників на комоді' до поступки місця палітуркам. Комоди розсохлися і спалені, книжки незникненні.

⁹ Josiah H. Benton. John Baskerville: Type-Founder and Printer. 1706–1775. New York, 1914. P. 20–22.

¹⁰ В. В. Лазурский. Путь к книге: Воспоминания художника. Москва, 1985. С. 120–129, ил. 91–109.

¹¹ П. М. Кузанян. Новая титульная гарнитура // Труды НИИПолиграфмаш. Москва, 1961. Вып. 13. С. 3–64.

¹² Гарнітурою, розробленою Василем Хоменком (1912–1984) у 1964–1967 роках, набрано, приміром, книжки: Ю. С. Асєєв. Архітектура Київської Русі. Київ, 1969; П. Г. Юрченко. Дерев'яна архітектура України. Київ, 1970.

¹³ С. Б. Телингатер, Л. Е. Каплан. Искусство акцидентного набора. Москва, 1965; Соломон Телингатер: конструктор графических ансамблей. Альбом-каталог: книга, журнал, акциденция, фотомонтаж, афиша, рисунок, шрифт / Сост. В. С. Телингатер. Москва, 2008.

ФОРМИ ПАЛІТУРНІ Й АРХІТЕКТУРНІ

Книжкова форма це теж архітектурна форма, що вдяглася в палітурку: процеси, які відбуваються в архітектурній формі, зафіксовані в книжці як описові рефлексії подій, станів, сюжетних колізій, рефлексії поетичні й прозові, наукові й драматургічні, — онтологічне перетворилося на вербальне. Обидві форми просякають одна одну.

Книжкова форма існує як історія міста («одного міста»), вулиці, книжкової полиці. Тут майже два століття володарює Гюго: «книжка вб'є будівлю, це вб'є те»¹⁴. Але все одно: поряд людини «книжка — <...> глухар на току. Вона нікого й нічого не чує, заслухавшись себе»¹⁵. Та й інтер'єр ніби ні до чого: вимушений підпорядковуватися. Будівлі зводяться, книжки виходять. Вихід книжки щоразу 'царський вихід'.

І тектонічний простір, і зміст книжкових сторінок — мандрівниць зиницею, — взуті або «аморфною масою» (О. Габричевський), або схоплені затверділою в клеї палітуркою, з відсохлими капталами й ламким корінцем.

Соціально архітектура і книжка — схожі засоби оповіді про довкілля; і архітектурна форма — «самвидав», якщо інтимно прихована за високим парканом й обслужена швейцаром біля входу, і книжки — ансамбль, якщо пряниковим версалем розкидані на столі. Вони — однополюсні носії історії, заручники й вісники (часом і буревісники) особистої свободи¹⁶. І якщо

¹⁴ В. Гюго. Собор Паризької Богоматері / Пер. з фр. П. Тернюка; Худож. оформлення В. Чебаника. Київ, 1976. С. 143.

¹⁵ Б. Пастернак. Несколько положений // Б. Пастернак. Собрание сочинений: В 5 т. Москва, 1991. Т. 4. С. 367.

¹⁶ «Свобода гранична, її не можна ні з чого виводити і ні до чого зводити. Свобода — безпідставна підстава буття, і вона глибша за всяке буття <...> До свободи вдавалися для обґрунтування сили зла, а ніколи не добра <...> Вже не можна зрікатися тягаря свободи» (Н. А. Бердяев. Смысл творчества // Н. А. Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989. С. 369–370, 381).

мовчать, то ніби гоголівський «літопис світу»¹⁷, наче кіплінгівські котики — в один голос.

Книжку закривають, повертаючи зміст форзацеві й обкладинці. Від настирливої будівлі, обурюючись, тікають. Справді — за Дідро — погану картину можна сховати, погану статую розбити, але як обійтися з поганим фасадом? Можна на нього не зважати. Як і погану книжку — не читай, поганий фільм — не дивись.

У звичайної, багатотиражної книжки насамперед висихає клей на марлі, обкладинка відвалюється від текстового блоку, корінець вицвітає на сонці. Потім зазвичай потихеньку застаріває зміст. Тільки загальна форма, велич друкарського задуму довго зберігає — до останнього розпаду в тиглі макулатурника — живий образ непоганої, по суті, витівки.

МІФОЛОГІЯ КНИЖКИ

У бібліотеці є щось містичне — книжка в книжці, архітектурна форма в архітектурній формі, *nautilus*, тобто рухомий у рухомому. Можна поставити до цього твердження знак запитання.

Усі книжки — ніби один нескінченний фоліант, подібний до того, що його Борхес забуває на полиці в муніципальному книгосхроні («Книжка піску»¹⁸). Бібліотека ж нескінченна, і ніби зводиться до однієї книжки, а та, природно, ризикує бути зведена до божевільної, запаморочливої «вигадки чи омани».

Міфологічна архітектура книги (є навіть самостійна, «авто-

¹⁷ «Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе» (Н. В. Гоголь. Об архитектуре нынешнего времени (1831) // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений: В 7 т. Москва, 1978. Т. 6. С. 85).

¹⁸ «Я думав спалити її [книжку], але боявся, що спалювання нескінченної книги також буде нескінченним і дим від неї задусить планету» (Х. Л. Борхес. Книга піску / Пер. з ісп. В. Шовкуна. Харків, 2024. С. 248).

біографічна» книжка книжки з такою назвою¹⁹) і архітектоніка архітектурної форми виказують себе кожна по-своєму, неповторно, мають внутрішнє мовлення, упізнаються «за одержиною», історизуючись у просторі культури своєрідністю пересування, манерою ходи. У книжці незадруковані береги іноді — в порціях Яна Чіхольда — для поблажки зіскоку типографського фальцювання і читальницьких маргіналій.

Для архітектурознавчих маргіналій видаються особливі книжки (архітектурознавчі), хоча можна писати і на стінах²⁰: обидві дії лежать в одному семантичному полі. Нотатки в таких порожнинах — стовпи верстові, позначки числові, місце, де людина спіткнулася, злетів капелюх, відскочив каблук, і розтягнулася вона з цього приводу цілим рядком незв'язного тексту. Дійова особа такої книжки — архітектура як самостійний літературний герой, ніби форма суспільного буття (за Мардером), — одягнена в особливі, скажімо, рербергівські обладунки пустунки-моди 1930–1950-х. Чи справді «пустунки»?

¹⁹ Звісно, у цієї книжки, навіть двох, є автори. Перший це Лазар Гессен (1889–1932), радянський поліграфіст і книгознавець, автор посібників з оформлення книги. Див.: *Л. И. Гессен. Архитектура книги*. Москва; Ленинград, 1931. Другий — киянин Борис Валуєнко (1928–2016), теоретик і практик книжкового дизайну. Див.: *Б. В. Валуєнко. Архитектура книги*. Київ, 1976. Це різні книжки, різні автори, а отже — різна міфологія, але така приваблива.

²⁰ Костянтин Вагінов цитує в «Бамбочаді» написи на пілястрах Китайської альтанки в Павловську: «Гваренги милое созданье, / Классический и строгий облик твой / Меня пленил невольно, и порой / Тебя воспеть приходит мне желание. / Когда б тебя прославить возмечтал / Любезник пудренный державинского тона, / В тебе он увидал обитель мук и Аполлона» (*К. Вагинов. Романы*. Москва, 1991. С. 355). Хоч одразу з факту епіграфіки перетворюю на художньо відбите слово. Власне, думаю, звичка людини щось записувати не на стіні — одна з перших власне культурних її звичок. Утім, графіті є повчальним джерелом про етикет простолюдинів (чи тільки простолюдинів?) минулих століть. Див., наприклад, ґрунтовну працю з графіті на стінах столичного сакралу: *Вячеслав Корнієнко. Графіті Софії Київської XI — початку XVIII ст.: Інформаційний потенціал джерела*. Київ, 2014. Писемне хуліганство — тип ставлення до світу, десакралізація сакрального чи тип поведінки як врівноваження себе з лукавим довкіллям?

ЧИТАЛЬНИК-КОНСТРУКТОР

Будь-який читальник якщо не зодчий, то реставратор чи, точніше, реконструктор. Тому такою люб'язною йому є писемна традиція, тому він, як водночас при звичаївся, так і біжить новоязу: архаїка його свідомо вибраних переваг є зворотний бік бібліофільського анастилозу.

Читальник конструює сюжет незалежно від тексту: зобов'язує специфіка архітектурності. Тому красне письмо не зображальне — лише воно є по-справжньому *образо-творчим*²¹.

З книжкової сторінки височіють обміри, уражі, будівні комплекси. Справжня сторінка фортифікаційна.

Таку книжку важко гортати — шкода перекручувати сірникові, карткові будинчата свідомості, які вибудовують текст у висоту, до зіниць, од аркуша вгору; але шкода і жертвувати нижче-наведеним, яке, беручи приклад з водорості, *вирастає*.

На мій погляд, — міркує математик Олексій Маркушевич (1908–1979), — окремі примірники одного й того самого видання аж ніяк не тотожні, як, наприклад, не тотожні в очах орнітолога пташки одного й того ж виду. Щоби виділити одну з них, орнітолог одягає їй на лапку колечко. Ми, бібліофіли, користуємося для подібної мети своїм підписом, екслібрисом або вдягаємо книжку в належну палітурку. Вважатимемо все це різновидами обручки. І ось тепер уже цю книжку я з жодною іншою не сплутаю! Свої обійми вона відкриє лише мені, і нікому іншому, бо гарна книжка цнотлива²².

²¹ Радянське поняття 'образотворче мистецтво' як недолугий переклад російського 'изобразительное искусство' поспувало багато теоретичних уявлень про сферу діяльності насамперед у свідомості наших художників. Направду художник створює в свідомості *потенційний художній образ*, з тим на його підставі пропонує глядачеві *зображену художню форму*; у свою чергу глядаць утворює в свідомості за допомогою цієї художньої форми *естетичний предмет*, який шляхом переживання перетворює на *актуальний художній образ*. Саме цей образ він може передати з тим у вигляді *літературної форми*, тобто переказати. Тож стверджувати, що маємо справу з 'образотворчим мистецтвом', не є точним, адже направду маємо справу як із зображальним мистецтвом, так і — з незображальним (шрифт, орнамент, твори архітектури, твори дизайну).

²² *А. И. Маркушевич. Счастье с книгами // А. И. Маркушевич. Жизнь среди книг*. Москва, 1989. С. 82.

Бібліотечні книжки — шльондри-знехочу, — на щастя, не такі вже і безсоромні, адже «справжній бібліофіл — щасливий коханець книжки, але аж ніяк не її гвалтівник» (Маркушевич). Та в житті всяке стається.

Будівля, зведена за типовим проектом, порівняно з поліграфічним накладом програє. Вона створює типовий контекст, тоді як примірник потрапляє до читальницького ока з чарівного «широкого кола»: редакцій і типографій, від метранпажів і інтролігаторів. Глядець, щоправда, теж буває різний. Але будівельна типологія формує його свідомість більш безапеляційно: до книжки приходиш сам-один, довкілля ж тобі напередзадане. Звісно, створюється розмаї уявлень, травертином закладається *сприйняття індивідуальний стереотип*.

Як каже Ераст Кузнецов, «книжка за самою своєю природою будується на фактурах розмаїтого походження. В цьому її принципова якість, що споріднює її з архітектурою. Як будинок поєднує в собі далекі одне від одного і по-різному оброблені матеріали, так і в книзі зустрічаються папір (часто-густо різних сортів), тканини, картон, шкіра, пластмаса тощо <...> В книгу вторгаються і «нематеріальні» фактури, які вступають у складні взаємини з «матеріальними»²³. Так само, фактурно, матеріально і нематеріально в суспільне життя вторгається архітектурний процес, який це життя сповиває, і фактами прояву лишає його явище феноменальному поглядові нащадка²⁴.

²³ Э. Д. Кузнецов. Фактура как элемент книжного искусства // Книга как художественный предмет / Е. Б. Адамов, Б. В. Валуенко, Э. Д. Кузнаков. Москва, 1988. Ч. 1: Набор, фактура, ритм. С. 236–237.

²⁴ Докладніше: А. Пучков. Живое вещество архитектурного процесса: Об одной мыслительной коллизии архитектуроведческого исследования // А. Пучков. Архитектуроведение и культурология: Избранные статьи. Киев, 2005. С. 124–134; А. Пучков. Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008. С. 865–896; А. Пучков. Архитектоника античной культуры: Мурування антикознавчого архітектурознавства. Київ, 2022. С. 398–416.

АРХІТЕКТУРНА КНИЖКА: ПИСЬМО і КАРТИНКА

Насмілюся звернути увагу, що архітектори зазвичай добре не пишуть: Френк Ллойд Райт, Ле Корбюзьє, Костянтин Мельников, Андрій Буров, Олександр Гегелло, Фелікс Новиков, Петро Шпара²⁵, Авраам Мілецький²⁶, Валентин Єжов²⁷ — дивовижні винятки, ренесансоподібні класики професії; вони плекають *також* і інше — *текстове* — поле.

Текст про архітектуру суворий і схожий радше на кресленик із розмірними лініями, ніж на літературний витвір. Утім, архітектор може книжку збудувати. Лише вкрай рідко йому вдається написати її.

Архітектор у книзі звертається до малюнка, кресленика, скетча, що є його власним обличчям 'у профіль', а текст — анамнез, 'історія хвороби', «протез» до ілюстрації²⁸. Тому ілюстрація так цінується в архітектурній книзі — і автором цінується, і читальником.

«Вона ближче до ювелірної справи, ніж до рисунку й живопису»²⁹.

Вона рятівна, наче еллінські котурни: краще видно здалеку, крім розумового зусилля. Заради цього часом і пишеться.

Текст в інакшій архітектурній книзі несамотійний і несамоцінний. Картинка обкладається, ніби оселедець цибулею,

²⁵ Див.: П. Е. Шпара. Записки архитектора / [Предисл. В. Е. Ясевича]. Киев, 1988.

²⁶ Див.: «Я любил дали Заднепровья. Весенние ледоходы и разливы. Наблюдал я их с берега и Владимирской горки, Царского сада, и аллея надднепровских парков, ведущих к Лавре» (А. Милецкий. Наплывы памяти. Иерусалим, 1998. С. 7).

²⁷ Див.: Валентин Ежов. Полвека глазами архитектора. Киев, 2001; Валентин Ежов. Эскизная графика архитектора. Киев, 2003.

²⁸ «Завдання ілюстрації (ледь не вирвалося — ілюмінації), — писав Андрій Синявський дружині, Марії Розановій, з табору, — полягає у підтримці світла, що витікає з непрочитаної книжки. Безсила імітувати текст, непотрібна у вигляді кульгавого тлумача слів, сказаних прямо, ілюстрація покликана сповістити про свято, з яким з'являється книжка в нашому житті» (Абрам Терц. Голос из хора... С. 449).

²⁹ Абрам Терц. Голос из хора... С. 449.

буквосполученнями, які — *lege artis*, за всіма правилами мистецтва, — ніби одруження: орнамент, руст.

Літературна рустикальність («сільщина») в полоні архітекторської пихи: випусти, нехай біжить у поля, до сосон, до неба і хороших письменників, тут навіщо? Так, відомі винятки, вони на долоні.

ВІТРУВІЙ, АЛЬБЕРТІ, БАРБАРО і КАРТИНКИ

У продовж століть тривають суперечки, чому в архітектурному трактаті Леона-Баттіста Альберті (1404–1472) не було ілюстрацій³⁰. Чи то ‘поліграфічні потужності’ не дозволяли, чи сам автор усвідомлював непотрібність картинки? Радше Альберті просто кортіло лишатися самим собою: людиною з калямом у руці.

Звісно, «з початку був Вітрувій», але біля колиски зодчества XV століття розташувався Альберті, цей добре пишучий архітектурний волхв.

Труд старого римського фортифікатора в першому друкованому відтворенні теж не мав картинок. Уперше «Вітрувій» набув їх у венеційському виданні Трідіно (1511), а більш довершені, звісно, — в італійському перекладі (з латини) з коментарями Чезаре Чезаріано (Cesariano) — у виданні Да Понте (1521). У свого роду архітектурній енциклопедії — «Коментар до Вітрувія» аквілейського книжника Даніеле Барбаро, — вперше виданій 1556 року, зображено текст давнього автора, переписаного в міжшухлядових ренесансних інтонаціях, через що сама стала ученим трактатом.

На цю ілюстрацію вже можна опертися. Вона є хронологічно

³⁰ У радянському виданні 1935 року ілюстрації наявні: *Леон-Баттиста Альберті. Десять книг о зодчестве* / [Под ред. А. Г. Габричевского]: В 2 т. Москва, МСМХХХV. Т. 1: Десять книг о зодчестве. Фрагмент анонимной биографии / Пер. В. П. Зубова, Ф. А. Петровского.

наближеною до Вітрувія, ніж побіжний коментар Федора Петровського початку 1930-х³¹.

Певно, в колізії «*архітектурознавчий текст — архітектурна ілюстрація*» коріниться нелюбов практикуючого архітектора до архітектора, який ще і пише, — до теоретика й історика, тобто до певної міри архітектурознавця. Ну, не те щоб геть нелюбов, але така, як у Катулла — *odi et amo*, ненавиджу і люблю; як в іншого не без обдарувань начальника — до талановитого підлеглого: ‘розуміє’ і ‘не розуміє’, чорне збігається з білим, і неясно, який насправді колір мають відтінки сірого.

Архітектурознавець претендує на самоцінність тексту, а текст може виявитися нецікавим. Принаймні менш цікавим, ніж архітектурна форма предмету письма. Видно навіть, як пошито текст, наскільки вміло його скроєно; видно, де автор «переклеював» абзаци. Іноді білі нитки чорнової рукописної роботи мозолять пильне око: щоправда, місцями помітне старання стушувати їхню мармуровість під колір сторінки.

Архітектурознавчий текст намагається вислизнути назовні, полишити під палітуркою блок картинок, як мандрівець на повітряній кулі — баласт. Але ж погляд, занурений у книжкову сторінку, хоче картинки, наче підстарок молоденьку.

Може, архітектор був покликаний стати пишучим, коли вже навчився як слід будувати?

Себто тим, хто вміє окрім олівця, не лише в руці тримати перо, а й користуватися ним: історичність багатогранності, дивність професії зобов’язують? Не зобов’язують? (Починають лякатися, що архітектор тоді стане схожим на «зневаженого

³¹ Видання «Десяти книг про архитектуру» Вітрувія в перекладі Федора Петровського (1890–1978) за редакцією Олександра Габричевського (1891–1968) передбачалося Всесоюзною академією архітектури у двох томах. Текст вийшов у світ 1936-го із серійним контртитлом, 1937-го — перевиданий стереотипно без контртитлу та цифри тому. Рукопис другого тому, який мав розгорнутий коментар до тексту трактату, загинув у друкарні Академії архітектури під час Німецько-радянської війни; відновлений не був. Певним ерзацом того зниклого коментаря (авторства Олександра Габричевського, Василя Зубова, Федора Петровського) може бути: *Г. С. Лебедева*. Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». Москва, 2003.

мистецтвознавця», і його виживають зі зграї.) Вправи з каліграфії й уміння розставити розділові знаки «за правилами» тут не є обов'язковими. Адже пишуть не для ком, та й друкують у надії, що, можливо, тебе зрозуміють. Зрештою, будь-який текст це такий лінивий механізм, який вимагає, щоби читальник виконував частину роботи за нього, і різниця між літературою і читвом у тому, що в літературі є описи, а читво переходить прямо до гонитви³². Щоправда: «будь-який книгопродавець підтвердить, що книжки розходяться тим краще, чим вони гірші і вульгарніші. Винятки випадкові й рідкісні»³³.

Архітектурознавче читво і рідкісне (яка там «гонитва?»), і красного письма навряд чи стосується, ба більше — наукового письма, адже в ньому зазвичай самі описи: предметні, трошки розведені історико-культурною водичкою. І — багатство цитат (ніби в цьому моєму тексті):

Втім, у будь-якому творі художника, скульптора чи архітектора закладено час огляду. В будь-яку скульптуру чи будівництво вміщено мінімальний час їхнього розглядання, — тривалість його визначається складністю їхньої структури³⁴.

Оскільки текст це теж тривала, тривка форма, екскурсоводні описи мають бути дозованими, щоби не так яскраво переймати в предмета його *темпораль*. Що може бути гіршим за безпідставне примноження сутностей? Запитайте в Оккама.

Коли текст, що стає самоцінним, і прирósла до нього ілюстрація постануть впізнаваними, сейсмологічна чутливість сприйняття схопить бал *текстопотрясіння читальника*.

Тектонічний образ, — пише Олексій Босенко, — не утримується в самодостатності і розвалюється на стиль, добу, форму, масу, тектоніку, мистецтво архітектури так, що навіть стіна стає предметом ретельного аналізу³⁵.

³² У.Еко. Шість прогулок в літературних лесах / Пер. с англ. С.-Петербург, 2003. С. 9, 126.

³³ В. Ф. Ходасевич. Книги и люди: Этюды о русской литературе. Москва, 2002. С. 471.

³⁴ У.Еко. Шість прогулок... С. 109.

³⁵ А. В. Босенко. Реквием по нерождённой красоте. Киев, 1992. С. 54.

Обкладинка й титульний аркуш є стіною і перегородкою, і «флоренською» фрескою на тій стіні, і на них правомірно спроектовуються всі ці сумніви. «Выпуклая радость узнавания» (Мандельштам) книжки бере начало в її декорації, в оформленні. Ними книжка запам'ятовується.

СПОРУДЖЕННЯ КНИЖКИ

Оформлення книжки — той самий *рукопис*, або лист, написаний од руки. Він полишив палубу орнаменталіста, став загальнодоступним, запах квартирною ваніллю книжкової полиці. Путь од рукопису до книжки тут, мабуть, коротша, ніж тексту до читальника, але ефект той самий.

Текст створює оформлювача, декоратора, сценографа книжки; і цей пан ('господин оформитель') виліплює, *вскульптурює* «архітектурного читальника», відтворює за допомогою чужого тексту власну чуйну сторінку³⁶, стає мірою (і, можливо, безмірністю) книжки як тектонічної конструкції, де герой її — 'привид опери' — видиво архітектури як граничної онтологічної форми людського співжиття.

Коли класичний архітектурознавчий твір потрапляє на стіл ілюстратора, художника-декоратора, архітектурна форма, в ньому зведена і *від-жита* в текст, виявляється ніби в театральній гримерній. Там їй влаштовується поліграфічний макіяж, що змінюється з перевиданнями. Але остаточно цей грим змити важко. В ньому знавці все одно впізнаватимуть книжку на *бібліотечній рампі*. В читальнику така книжка здобуде свого глядця, в читальній залі — беззвучні аплодисменти аплодисмент вій.

Оформлення розбурхує архітектонічну свідомість, перегородання щільних — веленевого, винайденного Джоном Баскервілем (чи Дідо?) у 1750-х, чи рисового, «ганчірного» паперу —

³⁶ Як писав десь функціоналіст Вальтер Гропіус («батько Баугауза»), сторінка — простір, міра, форма реальності, в якій відбувається важливе діяння цивілізованої людини.

«гознаківських» сторінок (їх, правду кажучи, і сторінками-то не назвати — слово занадто «хуже») попереджає про заздальгідну міцність, пружність змісту. Такими, скажімо, є фоліанти 1930-х з архітектурними фантазіями й шрифтологічними студіями українця за походженням Якова Черніхова (1889–1951)³⁷.

Хоча це ще геть не архітектурний сюжет — лише мила пошвята якомусь чудовому і найшанованішому синьйорові графу Джакомо Ангаранно³⁸ або «найсвітлішому і найшановнішому кардиналу феррарському отцю Іполиту да Есте»³⁹. Це факт біографії автора, рукою мецената виміщений з анкетного листка на авантитул.

Вологі скульптури нескінченних накреслень, виконані одним різцем, вигодовані, о-життєвлені єдиним почерком, при-відкриваються за форзацом трактату будь-якого архітектурознавчого класика, який у перекладі чужою йому мовою набуває нової, переродженої ротаційною машиною дідизни. В перекладах і перевиданнях взагалі є щось од реінкарнації: не знаєш, чи це останнє життя, чи останній читальник. Чи перше, перший?

Так і в архітектурі — відновлені виставкові павільйони Мель-

³⁷ Маю на увазі насамперед книжки Якова Георгійовича: «Основы современной архитектуры: Экспериментально-исследовательские работы» (1930; 1931), «Конструкции архитектурных и машинных форм» (1931), «Архитектурные фантазии» (Ленинград, 1933), «Построение шрифтов» (1958, разом із М. Соболевым). Серед теоретичних маніфестацій із книжки «Искусство начертания» (Ленинград, 1927): «Начертательный путь ясен и легко воспринимается»; «Выразительная, точная и своеобразно-красивая графика — лучший спутник слова»; «Всегда, везде и всюду заменяйте слово графикой» (с. 32, 40, 48). Працю, присвячену побудові шрифтів, Черніхов почав писати 1945 року як посібник для архітекторів, що мав допомогти їм створювати написи на спорудах і оформлювати кресленики. Досвід самооцінки: Я. Г. Чернихов. Моё жизнеописание / Публ. А. А. Стригалёва // Вопросы искусствознания. Москва, 1997. Вып. IX (2/97). С. 257–260.

³⁸ Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре, в коих после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений, наиболее необходимых для строительства, трактуются о частных домах, дорогах, мостах, площадях, ксистах и храмах / Пер. акад. архит. И. В. Жолтовского. Москва, МСМXXXVIII. Кн. I. С. 11.

³⁹ Даниеле Барбаро. Десять книг об архитектуре Витрувия с комментарием Даниеле Барбаро, с приложением трактата Джозеппе Сальвиати о способе точного вычерчивания ионийской волюты / Пер. А. И. Венедиктова, В. П. Зубова, Ф. А. Петровского; Под общ. ред. А. Г. Габричевского. Москва, МСМXXXVIII. С. 6.

никова чи Міс ван дер Рое, замок Каркассон, реставрований Віолле ле Дюком, і повоєнні передмістя Варшави. Тут книжка і архітектура набувають рис дорівняно людських. Момент виникнення — *status nascendi* — споріднює їх, лякаючи штампом Гюго, який пророчо пристрелив пригодницькою книжкою доволі спокійну архітектурну форму. Але тим самим він і припечатав її до паперу, з якого вона — викреслюючись, перетираючись, вся в олівцевій куряві (зараз — і в жартівливому пописуванні процесора), наче мокре пташеня зі шкаралупки, наче венеційська маска з темних вод Лагуни в «Казанові» Фелліні — зростала і зростає. Чому? Тому що лише таким шляхом *вигадка здатна формувати реальність*, яка, звичайно, не буває позаестетичною.

ДРУК АРХІТЕКТУРНОЇ ФОРМИ

Скажу дещо по-ремісничому: як будівлю, книжкову обкладинку не можна «просто споглядати, вона впливає, являючи образ пробудження матеріалу. Але за лінією образу слідує не лише погляд, оскільки з візуальним образом пов'язаний і образ творчої руки, і саме він пробуджує в нас активне начало. Рука є усвідомлена дія»⁴⁰. Рука, що продукує жест, — те, без чого немає жодної справи.

Архітектурна форма в архітектурознавчій книзі *двоїться* репродукцією і смисловим міжрядком. Здається, саме для репродукції 'чічероне' так плекають її в сталих європейських країнах, які розуміються на власній історії, — підмазують облущений тиньк, як і раніше негусто розсипаючи для туристів «битий мармур» на акрополях громадсько-туристичної «книгозбірні».

У репродукції архітектурна форма, фотографічно містіфікуючись, оживає. Але в ній і зупиняється, зациклюється ракурсом у свідомості.

⁴⁰ Г. Баиляр. Материал и рука // Г. Баиляр. Новый рационализм / Пер. с фр. Москва, 1987. С. 326.

Добротна репродукція вчить того, як дивитись на річ.

Дуже приземлено кажучи, друкарський верстат, тигль, підйомний кран і вантажівка — близнюки, по-сіамському зчленовані Архімедовим принципом динаміки.

Видавець і підрядник, метранпаж і виконроб — зведені брати.

Навіть рутинна їхня лайка споріднена за професіональним тезаурусом.

Бібліофіл і архітектурознавець, мабуть, теж повинні бути одноосібними, але це *rara avis*, рідкісний птах.

Маркушевич мовив про суєтність бібліофіла. Звичайно, чарівність «перших, прижиттєвих» видань неvigубна в його паперово-жадібній душі. «Пекло в душі бібліофіла» — Дантів Геріон рідкісної книги, окористий Цербер, перед яким для упокорення ставлять тарілку з котляревськими галушками; це знання накладів напам'ять, заклинання ініціалів редактора (ніби Мандельштамів 'список кораблів' у Гомера) і стандартів усохлих у цифрі форматів, легко, за низхідною — 'in folio'⁴¹, 'in quarto'⁴², 'in octavo'⁴³. Це *sui generis* подорож до Віченці чи Флоренції, умовиступ поверхових планів, усипаних крапками колонних п'ят, і канитель фасадної композиції Палладієвого театру «Олімпіко». Чи аркатурного палаццо Веккіо, вимальованого рукою Арнольфо ді Камбіо.

Як справжня архітектура нині є 'книжковою рідкістю', свого роду раритетом, так рідкісною є зараз хороша, грамотно звинчена, збита книжка. Розкоші ж, багатства, барвички — *ad libitum*, на смак.

(*Obiter dictum*, до книги як архітектонічної побудови теоретики поліграфічного мистецтва теж не соромилися залучати архітектурственні винаходи — такі, приміром, як 'Модульор' Ле Корбюзьє. Душан Шульц, словацький поліграфіст, назвав одну з праць «Типографське мистецтво і модульор»⁴⁴, але це

⁴¹ Себто 'в аркуш'.

⁴² Себто в одну чверть друкованого аркуша.

⁴³ Тобто у восьмушку аркуша.

⁴⁴ Д. Шульц. Типографское искусство и модульор // Д. Шульц. Эстетические критерии типизации изданий / Пер. со словац. Москва, 1982. С. 106–138. У праці

особлива розмова. Його тези можна звести до старої проблеми «людини в архітектурі»: ось, мовляв, і пропорції книжки, яку ти тримаєш у руках, створюють антропоморфний прецедент для спеціального вивчення. Людина ж не тільки 'міра всіх кравців'.)

КНИЖКОВИЙ ZEITGEIST: ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ І КУЛЬТУРНИЙ

Побіжного погляду, скинутого над титульними аркушами східнослов'янської поліграфії XVIII–XIX століть, достатньо, щоби побачити — та ні, радше відчуті — різницю між часом друкарства і цими цивілізаційними згинами, на ламких краєчках яких проступає власне культурна форма.

Прагнення на першій же сторінці, титулі, розповісти про нижченаведений зміст так, ніби книга лише для титулатури і друкується, поступилася білим полем художній стислості: автор, назва, місто, видавництво і цифра, що приліплює виріб до часу виготовлення. Про решту дивись далі, благо — зміст тут же, буквально під рукою, лише перегорни, а *змістовність* — усе, що поміж форзаців.

Од барокових за духом і класичних за стилістикою «Марка Витрувія Полліона об архитектуре книга первая и вторая. С примечаниями доктора медицины и Французской академии члена г. Перд» (С.-Петербург, 1790) або «Привилегия и устав Императорской академии трёх знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры, с воспитательным при оной Академии училищем» (С.-Петербург, 1765), тиснених парогон-антиквою, або «Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих по кратком описании пяти орденов, говорится о том, что знать должно при строении частных домов, дорог, мостов, площадей, ристалищ и храмов» (С.-Петербург, 1798), побудо-

вміщено між іншим фрагмент тексту самого Ле Корбюзьє про застосування 'Модульора' в книжковій справі, який відсутній у перекладі його трактату «Модульор» (Москва, 1976).

вані на гарнітурі парижанина Франсуа Дідо (*Didot point system*; з круглими міттелями й круглим цицero Московського університету), — від цих примхливих, із гастрономічними віньєтками, типографських — ручного касового набору — вибриків, через певну семантичну спрощеність титулів у другій половині XIX століття, — до гри гарнітурами й кеглями типографій Кушнерова, Ситіна, Вольфа, Маркса, Голіке і Вільборга, киян Кульженка, Мейнандера, відчайдушного конструктивізму перших большевицьких років (що поділився на шрифтовий пуризм традиції і шалений футуризм з відтінком лубка й цукеркової обгортки), — через ці півтора століття становлення типографіки прозирають дві центральні риси: *цивілізаційна* і *культурна*.

Цивілізаційна вміщена в рамки підхоплення технічних новизн, які поставляються сумою актів самого книговиробництва; *культурна* вміщена в рамки послідовного визнання власної традиції художнього розуміння друкарської справи, де диспут між ‘слов’янофілами’ і ‘західниками’ виплескувався з відер типографською фарбою на титули, заставки, кінцівки, буквиці з усе більшою заощадою естетичного чуття.

Як на початку XIX віку фах архітектора якось дуже природно розшарувався на ‘інженера-архітектора’ й ‘архітектора-художника’, так і спеціальність виробника книжок, виструнчивши техніку поліграфічного виробництва і віддавши її на поживу механікам-саморобкіним, вилупила спеціальну вправність метранпажного «в’язання» титульних аркушів — із відчутним інтерліньяжем і художнім різновектор’ям візуальних м’язів — кеглів і гарнітур. Усім було по сім.

Мабуть, саме в книжковому виробництві, речі якого людиноподібні в гарвеєвському сенсі, — коли *людина оточена безліччю літер*, — од цукеркових етикеток (що їх збирав Торопуло з «Бамбочади» Вагінова), візитівок, тумбових афіш та іншої випадкової дрібноти, — саме тут історичність часу, *Zeitgeist*, дух часу, осідання його («сніг падав тихо, наче в склянці», Ілля Ільф) для уважної зиниці кріпиться до паперу *всією правдою матеріалу*, який у цьому часі перебуває в обороті.

Тож, змінюється шрифт, уніфікуються формати, але зберігається слово, (із) цим шрифтом вимовлене. Здається, книжкова декорація останніх десятиліть втратила особистісні риси (за численними винятками), раніше дуже в ній примітні.

ІВАН РЕРБЕРГ, ХУДОЖНИК і КНИЖНИК

М оже, це вигадка, *peccavi*, навіть *error in facti et forma*: саме дивовижно архітектурно уявляється в просторах класної радянської типографіки Іван Рерберг (1892–1957) — професійний архітектор, професіональний художник книги, книголюб. Якби книга не була його любов’ю, навряд чи утримувала художню чарівність його накреслень.

Учасник московських художніх виставок з 1911 року, політично бурхливою весною 1917-го Рерберг закінчує архітектурне відділення Московського училища живопису, скульптури і зодчества за спеціальністю ‘архітектор’. Хоча ще з 1912-го займається гравюрою і літографією в майстерні Вадима Фалілеєва, архітектурою — в Станіслава Ноаковського.

«До вісімнадцяти років це був уже художник із сталими смаками»⁴⁵.

Розпочав художню кар’єру як архітектор і живописець, зокрема на будівництві нового Брянського (Київського) вокзалу в Москві (1917). З 1922-го переважно співпрацював із видавництвами.

Книжка Рерберга — пореволюційна книга видавництва «Academia» (доби директорства Льва Каменєва і Олександра Тихонова-Сереброва), міцно радянська — видавництв Академії архітектури СРСР, «Наука», «Искусство». За тридцять років праці — кілька сотень обкладинок, титульних розгортів, форза-

⁴⁵ Э. Голлербах. Графика И. Ф. Рерберг[а] // Графика И. Ф. Рерберг[а]. Казань, 1927. С. 13.

ців і заставок, суперобкладинок, видавничих марок і титульних аркушів, — кілька сотень пружних книжкових тіл⁴⁶.

Узагалі ж, книжку, народжену пензлем, олівцем і рейсфедером Рерберга, сплутати з чієюсь іншою неможливою. Намагався схибити — жодного разу не вийшло.

Класична тектоніка архітектурознавчої книги 1930-х (беру переважно цей період діяльності художника) завдячує Рербергові не лише часом появи, а й неповторністю, втаємниченістю, безумовним упізнаванням нащадками її приналежності, *щільної притирки до конкретної доби*, яка мала нагадувати друкарські ілюмінації італійського ренесансу⁴⁷.

У невеличкій монографії Олексія Сидорова в серії «Мастера книжной обложки», де Рерберг портретується саме як «майстер книжкової обкладинки», а не цілокупний художник книги, — мимохідь згадується його архітектонічний настрій як зачинателя специфічно архітектурної радянської книги. Але, зазначає Сидоров, «кажучи про “архітектоніку” книги як друковане ціле, ми неминуче звертали насамперед увагу на її обкладинку. Вона була ніби фасадом твору друкарства, створюваного майстром книги, подібно до зодчого»⁴⁸. Радше, не так обкладинку, як титульний аркуш або титульний розгорт. Закид Рербергові: «Ви працюєте як архітектор, не як графік <...> вчиться графіці»⁴⁹ в устах такого собі критика, що його згадує Сидоров, звучить гротескно, але симптоматично: мовляв, художник має працювати як художник, архітектор — як архітектор, і нема чого ці

⁴⁶ Дружина Рерберга — професор Московської консерваторії за класом віолончелі Галина Козолупова (1912–1990), син — кінооператор Георгій Рерберг (1937–1999). Про сім'ю Рербергів ідеться в документальному фільмі Ігоря Майбороди «Рерберг і Тарковський. Зворотний бік “Сталкера”» (2008).

⁴⁷ Термін ‘Відродження’ означає культурно-історичну добу, породжену ідеологічним переворотом, що відбувся в XIV–XVI століттях у межах ‘феодалної формації’. Термін ‘ренесанс’ означає стиль культури доби Відродження. Звісно, його лише умовно можна назвати «стилем доби», адже за доби Відродження поряд із ренесансом продовжують існувати інші художні стилі: готика, проторенесанс, класицизм, маньєризм, стилістика сільської культури (‘народний антиренесанс’) тощо.

⁴⁸ А. А. Сидоров. И. Ф. Рерберг. Москва, 1947. С. 8.

⁴⁹ Там само. С. 12.

заняття змішувати. Чому? Черте, що «лебедь красивий, як лебедь, а обізяна, как обізяна» (Лесь Подерв'янський).

Поняття архітектонічності побудови художньої форми з якоїсь не зовсім ясної причини є чужим для деяких художників.

Часто наголошуєш наодинці, наскільки погано відтворює живописець архітектурну форму в етюдах і пейзажах. «Пускай художник, паразит, другой пейзаж изобразит» (Бродський). Затесалася якась церква чи дзвіничка в деревно-трав'яну осінню розкіш, так і чекаєш на перспективну помилку, неувагу до побудови архітектурної форми, які — не наслідок невміння, але прийом *творчого* ставлення до архітектурного тіла, що вторглося (або гармонійно вписане) в ландшафт. Аж *надто творчого*. Художник книги насамперед повинен бути архітектором її, і жваво сперечатися тут нема про що. Рерберг повністю відповідає перфектним очікуванням.

Виконані ним обкладинки архітекторів не впізнавати соромно: часописи «Архитектура СССР» (1930–1940-ті), «Академия архитектуры» (1934–1937) це майже автограф, повільно виведений авторський розчерк на казенному папері.

Здається, форзац «Архитектуры міських ансамблів: Ренесанс» Андрія Буніна і Марії Круглової (1935) — мотив, узятий із металевого орнаменту Центрального телеграфу дядечка, Івана Івановича (1925–1927): адже племінник малював шаблони цих парпетних ґрат⁵⁰.

Випуск видавництвом «Academia» двотомних «Життєписів найславетніших живописців, скульпторів і архітекторів» Джорджо Вазарі (1933) і «Життя Бенвенуто Челліні» (1934) — ніби налаштування архітектурного оркестру, така собі про-вагнерівська увертюра, що задає загальний тон основному внеску Рерберга в скарбницю світового книжкового мистецтва і звучить із відповідною розкладкою голосових партій.

Спільна робота з Олександром Габричевським⁵¹, Федором Петровським, Василем Зубовим, Олексієм Венедиктовим, Да-

⁵⁰ Там само. С. 6.

⁵¹ Див.: Андрей Пучков. Габричевский и вокруг: Теория архитектурного организма 1920–1930-х. Нью-Йорк, 2022.

видом Аркіним, Миколою Бруновим⁵², — провідними радянськими архітектурознавцями, — не тільки відтиснулася на видання підготовлених ними праць Вітрувія, Альберті, Палладіо, Штегмана і Геймюллера, Брінкмана, Камерона, інших, а й поставила художній смак Рерберга на чільне місце видавничої справи Академії архітектури, підкоряючись і вітаючи наукове письмо Рерберговим художеством.

У 1930-ті ним оформлені, збудовані (наче піроскаф чи залізничний вагон) обкладинки, суперобкладинки, форзаци, титульні аркуші, ініціали й заставки (подібна інтонація: фасади, парапети, дверні ручки) на замовлення видавництва Всесоюзної академії архітектури та її головного наукового редактора Олександра Габричевського в низці перекладів класичних архітектурних трактатів із серії видань «Классики теории архитектуры»: «Десять книг про зодчество» Альберті (два томи, 1935–1937), «Площа і монумент як проблема художньої форми» А.-Е. Брінкмана (1935), «Десять книг про архітектуру» Вітрувія (т. 1, 1936), «Архітектура Ренесансу в Тоскані» Карла фон Штегмана та Генріха фон Геймюллера (у трьох випусках, 1936–1941), «Терми римлян» Дж. Кваренгі (1936), «Чотири книги про архітектуру» Андреа Палладіо (1936, 1938), «Десять книг про архітектуру Вітрувія з коментарями» Даніеле Барбаро (1938, цей розкішно виданий 'in quarto' фоліант отримав диплом першого ступеня на Міжнародній книжковій виставці в Генуї 1939 року), «Правило п'яти ордерів архітектури» Джакомо Бароцці да Він'юлі (1939), «Архітектурні пам'ятки Риму доби Відродження» Поля Летаруї (1939), «Двері та портали в італійській архітектурі» Ч. Б. Макгрю (1949), томи «Всеобщей истории искусств» (1950–1970-ті) та ін. Рерберг узяв на себе художній клопіт щодо задуманої Мойсеєм Гінзбургом «Всеобщей историей архитектуры» (вийшли: том 1, 1944; 2-й том у 2 книжках, Греція і Рим, 1949) і грандіозного п'ятитомного видання пов-

⁵² Див.: А. А. Пучков. Николай Иванович Брунов, архитектурологический компаративист: Очерк из истории архитектуроведения // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: 36. наук. праць ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 390–403.

ного перекладу Вазарієвих «Життєписів...», виконаного Олександром Габричевським і Олексієм Венедиктовим у 1930–1960-х (видані у 1956–1971 роках, репринт: кінець 1990-х). До перекладів студій К. Тольная, К. Маковського, Е. Пановського, Г. Зедельмаера, Р. Собботи і А. Поппа про творчість Мікеланджело (1936) Рерберг виконав тільки обкладинку і титул, та й не так титул, як одну лише назву.

Архітектурний організм книги Рерберга — не «візуальна книжка», про яку писав 1929-го Ель Лисицький, теоретик книжкового мистецтва і його практик, архітектор і авангардист, — але його книжки — ті, які виявляються «найвдячнішим засобом візуальної поезії»⁵³.

В архітектурному контексті поліграфічної творчості Рерберга слід звернути увагу, що йому, за рідкісними винятками, доводилося оформляти книжку перекладну. Тому врахування її власного, первинного архітектонічного часу і стилістики було обов'язковим.

Мабуть, першою «напівархітектурною» книгою книжкового архітектора Рерберга були «Життєписи...» Вазарі. На тому не край, що переклад, виконаний Олександром Габричевським, Олександром Губером, Олексієм Джівелеговим, Абрамом Ефросом та іншими, це переклад «італійською мовою» XVI століття в слов'янській транскрипції, а не «нормальний» переклад російською мовою (переклади Венедиктова і Габричевського, вміщені в п'ятитомному виданні «Життєписів...», дещо читабельніші), так ще і двотомник здається тиснутим у Флоренції в середині XVI століття.

Ми, напевно, здивувалися б, подивившись на прижиттєве друге видання «Vite» Вазарі і дізнавшись, що його художник — не Рерберг, таким ренесансним видається як перше двотомне радянське видання «Життєписів...» 1933 року, так і друге, п'ятитомне 1956–1971-го.

Книжки в орнаменталії Рерберга, виготовлені в рукомесле-

⁵³ Л. Лисицький. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга // Искусство книги. Москва, 1962. Вып. 3. С. 167.

ній радянській друкарні, цілком могли б красуватися на полицях Ватиканської бібліотеки часів Ніколая V або Еннеа Сільвіо Пікколоміні. Це невідомі гуманістичні видання, просякнуті теплим світлом античних мармурів і підступністю Медічі чи Борджіа, лише скріплені друкарською печаткою нашої цитатної «ренесансно-неокласичної архітектури» 1930-х — теж часу підступного, облудного й небезпечного. Здається, що самі друкарі, які вимушені були виготовляти якусь геть тоскную партійну літературу, *відпочивали* на виготовленні цих класних книжок — їхнє технічне відтворення виказує зацікавлення друкаря в результаті його праці. Це не промови Калініна з Бухаріним або «Короткий курс історії ВКП(б)», на видання якого було згублено пів тайги.

РЕНЕСАНІСНІСТЬ як ЗАПОРУКА ВІЗУАЛЬНОГО КОМПРОМІСУ

Володимир Фаворський у статті 1935 року, яка була оприлюднена «в порядку дискусії»:

Візьмемо італійський Ренесанс <...> Герой там визначається зовнішніми ознаками, в середину його не входять, він обладнаний назовні, гарний, сильний, хитрий, і він діє, інтригує, подорожує, він конкретний, а просторинь — це, власне, порожнеча, можливість будь-якої дії; перешкоди — це такі самі люди, з якими доводиться боротися, суперничати.

Візьмемо об'ємників Ренесансу <...> Обсяговий предмет своїми профілями протиставляє себе навколишній порожнечі: контури не рисують проміжки простору, не оформлюють їх, вони є наче залишок від обсягів. Якоюсь мірою йде побудова простору предметом⁵⁴.

⁵⁴ В. А. Фаворський. Об иллюстрации, о стиле, о мировоззрении // В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие / Сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебакова. Москва, 1988. С. 291.

Важко уявити інтер'єр доби Відродження: врубелівська «На турниці в обстановці ренесансу» тільки заплутує уяву, а праця Івана Тучкова⁵⁵, присвячена розписам вілл Флоренції та Рима, лише трішки, *екфразистично* розбурхує її, — так само, як і корисна книжка такого собі А. Коласанті⁵⁶. Може, лише розписи в будинку Гавриїла Тарасова на Спіридонівці роботи академіка архітектури Івана Жолтовського — старшого співрозмовника Габричевського, найпарадоксальнішого майстра радянської епохи⁵⁷, — притискають можливість фантазії до ідеї ренесансного інтер'єру. Увійшов у будівлю — втрапив в інтер'єр; розгорнув книжку — те саме: ввалився, вторгся, поринув усередину смислів, візій, конструктів, суперечностей, наробив собі шороху, наче хрестоматійний «слін» у посудній лавці.

Але рербергівська книга, наважуся стверджувати, позбавлена інтер'єру, вона екстер'єрна: заставки і шмуцтитули — все це працює *на перехожого*, не на читальника. Читальникова важлива чіткість, читабельність набірної гарнітури, і нею він задоволений: тодішня звичайна 'Літературна'.

«Спеціаліст-обкладинець», Рерберг уникає складних завдань, які зазвичай падають на долю майстра книги, коли той береться за створення всієї художньої структури книги, виступаючи її художнім редактором або «оформлювачем». Не може провідний хірург займатися підготовкою пацієнта до операції, зашивати, мазати зашите йодом: завдання його генеральні. В художника радянської книжки 1930-х те саме, і вимагати від нього в його сильному творчому пориві, у валі роботи уваги до

⁵⁵ И. И. Тучков. Классическая традиция и искусство Возрождения: Росписи вилл Флоренции и Рима. Москва, 1992. Чи то через непорозуміння, чи то з технічної причини в цій книжці — жодної картинки.

⁵⁶ А. Коласанти. Декор сводов и потолков в итальянской архитектуре / Пер. с ит.; Отв. ред. А. К. Владимирский. Москва, 1947. Вступної статті Коласанті в книжці немає, оскільки вона «не розкриває ідейно-художнього змісту декоративних форм» (с. III), зате майже 200 чорно-білих репродукцій ніби мають дати уявлення про явище, але в них це, на мій погляд, не дуже виходить.

⁵⁷ Див.: А. О. Пучков. Іван Жолтовський у парадоксальних пертурбаціях архітектурного часу, або Башточка як семіотична колізія хронотопу // Культурно-мистецькі обрії '2017: 36. наук. праць / За заг. ред. К. І. Станіславської. Київ, 2017. Вип. 3. С. 128–147.

дрібниць лінотипного набору навряд чи обачно. Рерберг це диригент книжкового оркестру.

Ренесансний текст прагне уникнути порожнього погляду, відокремлюється від розкошлюбного роззяви екстер'єром-обкладинкою. Книжку такий роззява хіба що прогорне. Але людини, яка читає, — додаткове задоволення, особливо в добу високого друку, власне гутенбергівську⁵⁸.

У тридцятих роках Рерберг першим у радянській книжковій графіці ніби повторює ренесансний жест — у книжках «Academia»⁵⁹. Архітектура високого та пізнього ренесансу, що залишила, крім палаццо, ще й «паперову» спадщину — трактати теоретиків і записки майстрів, шрифтологічні дослідження Леонардо, Дюрера, Ченніно Ченніні, Жоффруа Торі, — як видно, надихала не тільки академістів-неокласиків Академії архітектури (Габричевський, Зубов, Венедиктов), а й архітектурну перекладну книжку першої третини XX століття: студії радянських авторів, відповідальних за мисль і слово, на той час ще не нагромадилися.

Процес відбувався показово й швидко. Приміром, глухівець Георгій Нарбут (1886–1920), у березні 1917-го переїхавши до Києва, швидко переозброївся із сомовсько-білібінських графічних демаршів романтико-декадансного стибу на українське необарокове оспівування і не відчув жодних незручностей.

⁵⁸ В юності, активно й жваво займаючись різними книжковими справами — пишучи, редагуючи і верстаючи книжки, — ніяк не міг припустити, що доведеться опинитися в постгутенбергівській добі, побачити занепад «галактики Гутенберга» (Маклюен), перебувати в часі аудіокниг, відсутності техніки високого друку та масового невігластва. Нині, в постгутенбергівський час, — еру друкарського офсету й комп'ютерних моніторів — буква зливається для ока в суцільне інформаційне листкове тісто, тече згори вниз, справа наліво в поспішно спрацьованих книжкових макетах чи електричній метафізиці Інтернет-сайтів. Навіть неважливо, яка вона: була б буква помітна. Епоха ручного, а потім лінотипного набору, що вимагала спільних зусиль кількох друкарських бригад (лінотипісти, збирачі, метранпажі, технічні та художні редактори), лишилася в минулому, наче пенсне, калози й пейджер. Чи не звідси випала консонантність прізвищ, наївно фіксована: *Гутен-берг* ('добра гора') і *Рер-берг* (теж якась)?

⁵⁹ Перелік видань, орнаментованих Рербергом у видавництві «Academia», див.: «Academia» (1922–1937): Виставка изданий и книжной графики / Сост. М. В. Рац; Под ред. Ю. А. Молока. Москва, 1980. С. 25–104, 118.

Слобожанець Василь Кричевський (1873–1952), розпочавши працювати на харківського академіка архітектури Олексія Бекетова в усіх можливих стилістиках європейського архітектурного істеблшменту доби *eclectic* (з неомавританікою включно), з 1903-го так само, як Нарбут, органічно, безболісно утверджував український архітектурний модерн — спорудою Полтавського земства — як професіональне міське переречитування нефахової сільської милоти традиційних хати, клуні, брами, вітряка. І Нарбут, і Кричевський *вчитували* етнічні мотиви в архітектоніку книжкового організму до такої міри вправно, що досі важко повірити, що цієї доби української типографіки могло не бути. Обидва створювали *неодноразові* книжки — як твори *зображального мистецтва*⁶⁰, а вже потім як твори *поліграфічного мистецтва*.

Принаймні червоні, революційні шати народно-демократичних, визвольних ідей, які пахнуть пролетарською кирзою⁶¹, витончених, естетичних майстрів захопити не могли (Олександр Блок на цьому зламався). У них цей яскравий колір вироджувався у фіолет бузку й ультрамаринове глибоководдя.

Направду ж архаїчні тенденції, які муміфікували яскравий безлад імперської культурної історії, безглуздо закривавленої, в монументальному закріпленні цієї історії у найневигіднішому місці — в книжці, — виявляли характер часу більш чисто, ніж нібито теж чистий, начебто свободолубний шум гурби.

Це були ренесансні тенденції — острів, до якого воліла пристати стара інтелігенція, вимушена обставинами опинитися в катастрофічно інакших, незвичних умовах.

Рербергові на момент жовтневого перевороту 1917 року було 25 років, родинні зв'язки були міцними, старші родичі — теж творчі люди: дідусь Іван Федорович — цивільний і залізничний інженер, батько Федір Іванович — аквареліст і педагог, дядько Іван Іванович — інженер і архітектор. Такі сім'ї не надто вітають перевороти санкюлотів: знають, до чого вони призводять.

⁶⁰ Див.: Василь Кричевський: орнаментні композиції (Альбом) / Передм.: М. Р. Селівачов, А. О. Пучков; Упоряд. О. О. Савчук. Харків, 2023.

⁶¹ Направду 'кирза' це скорочене словосполучення 'Кіровський завод'.

ЖОЛТОВСЬКИЙ, РЕРБЕРГ і КНИЖКОВИЙ СВІТ НАВСКИС

Можна стверджувати, що в другій половині 1930-х архітектор-практик (Жолтовський) і архітектор-книжник (Рерберг) стимулювали творчість один одного.

Важко уявити трактат Андреа Палладіо, перекладений не академіком Жолтовським, а орнаментований не Рербергом. Ось і перевидаються тепер тільки репринтом (видавництво «Архітектура-С»), позбавленими поліграфічної аури 1930-х: час бере своє — і своє дає. Але тоді не можна було допустити жодного художнього вільнотдумства, візуальної 'лівизни' чи 'правизни': напевно, через те, що друкарський верстат, який тиражував лише те, що треба тиражувати, не витримував ідеологічних перекосів. Згодом стало можна, але ненадовго.

Що Рерберг створив архітектурну книгу 1930-х — можна стверджувати без перебільшення. Рерберг, а не перекладачі і редактори, і навіть — хоч як дико це може прозвучати — не автор доби Відродження.

Багатослівні, багаторядкові тексти титульних аркушів і шмуцтитулів, різних внутрішніх заголовків виявилися головним засобом не лише організації, а й прикраси книги. Рерберг зблизив накреслення свого російського шрифту з виглядом латинських шрифтів відповідної доби, застосував ошатні ініціали, в тло яких були включені досить складні композиції, як орнаментальні, так і сюжетні⁶².

Читальник відчуває, як важко мистецтвознавцю, навіть розумному, даються письмові рядки про друковані справи: це тому, що він прагне описувати, а треба вдаватися до інтерпретації, пояснюючи, не *що* зроблено, а *як* зроблено. І для чого, навіть.

Рербергівська книжка — класична книга в розумінні ренесансних *інкунабул*, цих буквально 'колискових' XV століття, і *палеотипів* (XVI століття) з їхньою надзвичайно гострою есте-

⁶² В. В. Лазурський. Путь к книге: Воспоминания художника. С. 79.

тикою ксилографій роботи, скажімо, Палладіо. *Архітектурне тіло змісту і тектоніка презентації цього тіла* читальницькому окові доповнюють одне одного, готуючи місце для уваги: то одне, то інше. І як важко помилитися в авторстві ілюстрацій Володимира Фаворського до «Слова про Ігорів похід», «Книги Рут» чи «Душам чистилища» Проспера Меріме, так само важко не визнати за Рербергом титульних сторінок, виконаних в одній, лише йому властивій манері, під яку, природно, невдовзі знайшлися умільці непогано стилізувати, як-от насамперед Георгій Фішер, Євгеній Коган, Борис Титов, Микола Седельников. Ні, я не стверджую, що вони рухалися «за Рербергом», — кожен художник книги *самостійний* її діяч, — але ж, дивлячись на обкладинки, приміром, харків'янина Георга Фішера (1906–1978) до видань Академії архітектури «Відень» Б. К. Ференці (1935) із серії «Города и страны», «Нариси з історії давньоруського зодчества XI–XVII століття» Олексія Некрасова (1936) або романа-трилогії Константина Гамсахурдіа «Давид Будівничий» (1945), спостерігаємо намагання рухатися в річищі орнаментаций Рерберга. У творчості можна бути *самостійним*, але важко бути *незалежним*: фахове довілля дається взнаки.

До речі, в такому епігонстві крамоли немає: не кожному знаходити титульні гарнітури, комусь доводиться їх застосовувати. Ба більше, коли рербергівська гарнітура внаслідок зусиль Євгенія Глуценка була прийнята у вигляді ГОСТ⁶³.

⁶³ Лише 1972-го роботу Є. Глуценка над опрацюванням рербергівської гарнітури державно зафіксували: Держкомстандартів Ради Міністрів СРСР затвердив розроблену художником-авангардистом Фаїком Тагіровим і Галиною Банниковою 'гарнітуру Рерберга', затвердивши ГОСТ 3489.38-72 «Шрифты типографские. Гарнитура Рерберга (для алфавитов на русской и латинской графических основах): Начертание. Рисунок. Линия шрифта. Ёмкость» (Москва, 1972). Тут викладено призначення гарнітури: «Гарнітура Рерберга рекомендується для набору титульних елементів: часописів із мистецтва і мод, журналів літературно-мистецьких і альманахів, літератури наукової та науково-популярної (крім літератури для дітей), видань аркушевих зображальних, літератури художньої (вибрані твори, окремі видання)» (с. 3). Значного поширення гарнітура Рерберга, як виявилось, не набула: більшість друкарень для створення титульних аркушів надавали перевагу іншим гарнітурам (Лазурського, Кузаняна, 'Ладога', Баченоса, 'Балтика', Телінггера), менш академічним із погляду на їхній 'семантичний ореол'.

І якщо вже, здається, стає трюїзмом, що для історії архітектури ім'я її теоретика є не менш важливим, ніж ім'я архітектора-практика, то, певно, можна стверджувати, що тектоніка оформлення архітектурної книжки є не менш важливою, ніж тектоніка її змісту. Рерберга в цій царині можна вважати як не співавтором архітектурознавчих трактатів ренесансу, то їхньою повитухою в радянській візуальній культурі 1930-х.

Як і кожний художник, Рерберг працює з нескінченним «актом накреслення» (Габричевський). І так само, як справжній зодчий, за дотепом того ж таки Габричевського, закріплює на земній поверхні певну цінну для людини пластичну сферу її діяльності, у своїх формах віддзеркалюючи характер цієї діяльності⁶⁴, — так Рерберг створює цінну, виразну знаково-смыслову поверхню, впізнавану *дидактичну форму*, мовити б, *ландшафт*, притягуючи й навчаючи людську зіницю своєрідній і неповторній тектоніці *архітектури теоретичного сюжету*, який буквально зростає зі сторінки.

«ПЛОЩА і МОНУМЕНТ» АЛЬБЕРТА БРІНКМАНА '1935

У блоці репродукцій подано зразки рербергівської орнаментативної монографії німецького мистецтвознавця Альберта Еріка Брінкмана (1881–1958) «*Площа і монумент як проблема художньої форми*» (1935)⁶⁵.

Книжку було написано під час формування теоретичних засад науки про мистецтво (*allgemeine Kunstwissenschaft*), зокрема «студій історії й естетики міської архітектури Нового часу». Рерберг показав графічно зміст розділів: готика, італійський

⁶⁴ А. Г. Габричевский. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре (1927) // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под ред. А. А. Пучкова. Киев, 1993. С. 26.

⁶⁵ Переклад з: *Albert Erich Brinckmann. Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit.* Berlin 1908.

ренесанс, римське бароко, німецький і французький ренесанси, Німеччина та Франція доби класицизму; налаштував пластично читацьку увагу, грамотно вводячи в текст Брінкмана зображення, символи тієї доби, в якій німецький науковець вивчає містобудівні й композиційно візуальні кореляції площі і пам'ятника на ній. Орнаментація книги — віньєтки й ініціали — виконана у дещо «майданній» (Бахтін), «кустарно-лубочній» манері: в цьому зайве підтвердження проникнення майстра в сутність питання, його творче *вчуття* (*Einfühlung*⁶⁶) у зміст книги, навіть у те, як на мене, чого в ній немає.

Категорія «майданного слова», як відомо, була розроблена Михайлом Бахтіним (1895–1975) на початку 1940-х у зв'язку з його вивченням роману Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» у контексті середньовічної та ренесансної народної сміхової культури, і ця ідея, на мій погляд, якомога більше пасувала б сухувато-формологічній книжці Брінкмана.

Живого театрального-майданного моменту Брінкман не торкається взагалі; ні площа, ні пам'ятник не вміщені автором у міське довкілля, вони лишаються самотніми прикладами абстрактних розумувань.

«Історизм» Брінкмана є історизм дуже обмежений, точніше, дуже умовний. Він обмежений явищами, які лежать у замкненому колі самого мистецтва, в самотній сфері втілення художніх форм, відчужених од зв'язків із явищами та ідеями нехудожнього порядку⁶⁷.

У цьому, звісно, відбивається самотність суто 'формального методу', прихильником якого Брінкман себе виказує, наслідуючи концепцію Конрада Фідлера⁶⁸, хоч і відхрещується

⁶⁶ Див.: *Wilhelm Worringer. Abstraktion und Einfühlung.* Elfte unveränderte Auflage. München, 1921.

⁶⁷ Игн. Хвойник. Градостроительство как художественная проблема в освещении А. Э. Бринкмана // А. Э. Бринкман. Площадь и монумент как проблема художественной формы / Пер. с 3-го нем. изд. со вступ. ст. и коммент. Игн. Хвойника. Москва, 1935. С. 13.

⁶⁸ Фідлер розглядав твір зображального мистецтва як феномен 'чистої візуальності', тобто автономної формальної структури посеред веселого світу, яка не зводиться до інших форм мислення.

від зв'язків із науковим напрямом, що уособлюється Адольфом фон Гільдебрандом⁶⁹. Через те «місто в цілому» в нього виглядає не дуже переконливо. Хоча, як зазначає в передмові Ігнатій Хвойник, існують власне художні проблеми стосунків площі з монументом, візуально-композиційні.

За доби Відродження майданне «проектування» карнавалу, процесій і видовищ було найважливішим завданням міського існування жителів, керованою церквою і муніципалітетом формою організації їхнього дозвілля.

Неофіційна культура мала за середніх віків і ще за доби ренесансу власну особливу територію — площу, і свій особливий час — святкові та ярмаркові дні <...> У палацах, храмах, установах, у приватних будинках панував ієрархічний принцип спілкування, етикет, правила пристойності. На площі звучало й особливе мовлення — *фамільярне* мовлення, майже особлива мова, неможлива в інших місцях <...> Святкова площа об'єднувала величезну кількість великих і малих жанрів і форм, пройнятих єдиним неофіційним світовідчуттям⁷⁰.

Брінкман розглянув площу ніби безлюдну, площу-макет, в якому немає життя, немає руху і сміху. На ній є лише монумент, навколо якого — певна семантично значуща порожнеча.

Що ж зробив Рерберг із книжкою Брінкмана? Адже на той час концепція 'народної сміхової культури' лише тихенько Бахтіним розроблялася.

Рерберг постарався внести відсутній *оживний* момент за допомогою стилістично відповідних графічних композицій.

Їхня певна графічна здорова лубочність, наїв повертають по-

⁶⁹ Концепція Гільдебранда викладена ним у трактаті «Das Problem der Form in der Bildenden Kunst» (Straßburg, 1893). З позицій професіонального скульптора презентовано аналіз закономірностей формоутворення в зображальному мистецтві. Генріх Вельфлін, який відгукнувся на книжку захопленою рецензією, пізніше казав, що «Гільдебранд навчив його бачити», а його трактат зробив вплив, «подібний до життєдайного дощу, що впав на висохлий ґрунт». Див.: А. фон Гільдебранд. «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей. О Гансе фон Маре / Пер. с нем. Москва, 1991.

⁷⁰ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд. Москва, 1990. С. 170–171.

рожній «площі Брінкмана» той святково-мальовничий характер, який мала колись рухлива площа, що оживляла і драматургувала статику кондотьєра Коллеоні, Гаттамелати, Фердинанда I або Марка Аврелія.

В орнаментаціях Рерберга в цій книзі «ми чуємо голос майданного герольда-глашатая, який оголошує про мобілізацію, про облогу, про війну і мир, який звертається із закликом до всіх станів і цехів. Ми бачимо історичне лице площі»⁷¹.

Тож, є важливим *видовищний* відтінок, що кидається в читальницьке око зі змісту книги Брінкмана і значною мірою завдячує рербергівській декорації, яка спершу здається несуттєвою, такою, що може бути «якою завгодно». Але тільки спершу.

Рерберг ретельно обдумував ансамбль декорацій: обкладинка, титул, вісім заставок, вісім ініціальних композицій і вісім кінцівок. Ширина смуги набору при форматі 60 × 90 ¹/₁₆ — 6 квадратів, висота — 9 квадратів: вишукана пропорція. Гарнітура — найпоширеніша на той час — діловий газетний шрифт із засічками, до речі, читабельний і строгий: таким на той час набирали передовиці про смертні процеси над троцькістами-зінов'євцями. Місце, відведене видавництвом під орнаментацію, чітко обмежене насущним обсягом сполучених відомостей: вони, звичайно, могли бути набрані тією ж гарнітурою, зі збільшенням кегля, але книга від цього втратила б.

Підроздільні заставки й ініціали, не вступаючи в суперечку з ілюстрацією, задають тональність матеріалу, який читальник зараз почне читати: стилізованість духу епохи, надана Рербергом, перетворює конструкцію викладу на свого роду художню форму, розподіляючи «*Platz und Monument als Kunstlerisches Problem*» до впізнаваності на рівні незалежності деталей. Чому? Тому що для мистецтва «основной его закон, / бесспорно, независимость деталей» (Бродський).

Вище йшлося про стилістичну й сюжетну самостійність архітектурної книги, про зв'язок її з оформленням і літературним характером.

⁷¹ Там само. С. 194.

На прикладі «Площі та монумента» можна вловити в архітектурознавчому трактаті наочність зв'язку оформлення і змісту, з'ясувати, як перше може домовити вдумливому читальникові те, що не сказано останнім. Текст виявляється хіба що збагаченим більш різкими — прямо в очі — освітлювачами.

Авторська манера навіть у *перекладних* текстах зберігається, але варто нагадати, що книжка радянських науковців Андрія Буніна та Марії Круглової 1935 року, присвячена містобудівним ансамблям італійського ренесансу, не лише тематично примикає до праці Брінкмана (автори критично цитують Брінкмана за німецьким виданням), а виліплюється і декоративно. Щоправда, там стався дуєт архітектора Рерберга і художника Євгенія Лансере (1875–1946).

ДВОТОМНІ «ЖИТТЄПИСИ» ДЖОРДЖО ВАЗАРІ '1933

У перевиданні ж ренесансного трактату з мистецтва чи архітектури вбачається науково-строгий, дещо кабінетний підхід «архітектора книги», — про це мовить принаймні формат видання, *par excellence* — 'in quarto'. Про жодне віддзеркалення змісту або доповнення його (як ми помітили це з декоративними оздобами книжки Брінкмана) і мови не може бути. Чистота репрезентативних якостей книги тут очевидна: художність і пластичність як такі.

Зупинимось на академічному виданні «Життєписів...» Вазарі 1933 року детальніше⁷². Формат 70 × 100 ¹/₃₂.

Якби Гутенберг свого часу — півтисячі років тому — не показав світу методи технічного виготовлення ідентичних примірників (тобто друкарства), Рерберг неодмінно виявився б у числі переписувачів, пальці яких в нетоплених монастирських

⁷² Робота над двотомником здійснювалася, мабуть, упродовж 1930–1931 років. Рукопис томів здано до набору 20.12.1931, підписано до друку 14.10.1932; побачили світ не раніше весни 1933-го. Наклад 10 350 примірників.

скрипторіях⁷³: бути кимось іншим йому і не личить, ну, не писати ж самому всі ці твори — ні, лише переписувати, може, часом ілюмініувати, — ніби «Хроніки» XIV століття Жана Фруассара.

Хай там як, розглядаючи оздоби двотомника Вазарі, мимоволі спадає на думку, що Рерберга, його художника, з одного боку, ніби обтяжує наявність друкарського верстата: так би і виконав обидві книжки вручну, пером (насправді пензликом) і тушшю. З другого боку, він розуміє, що в одному примірнику Вазарі не буде доступним і почне вимагати поліграфічного тиснення. Рерберг не побоявся і об'єднав завдання: позбавився творчих мук і не так «догодив» вимогам часу, як *унаочнив* цей час результатами власних зусиль.

Рерберг поєднав залежність гарнітури, її кегля, ширини набору (формату) з легкістю читання. Гармонія книжкової форми як такої, отримана у Вазарі '1933, мабуть, ніде більше не була ним досягнута з такою ж емоційною переконливістю. Перфекціоністові нема до чого причепитися.

Важке Вазарієве письмо наче бісквітний торт із цукровими трояндочками, від гастрономічної ошатності якого читальника доймає гикавка. Якби «Academia» випустила його в 'дешевому варіанті', навряд чи споживач — не дослідник, а просто зацікавлений — не закрив би книгу після перших сторінок химерного тексту, повного фалернського вина впереміш з отрутою.

У вихідних даних Вазарі '1933 указано, що Рербергу належать титули, заставки, кінцівки, суперобкладинки і палітурки. Не зазначено форзаци, але вони теж Рербергові. Біографії, вміщені тут, в оригіналі тритомного флорентинського видання друкарні сімейства Джунті (Giunti) 1568 року «Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori»⁷⁴ оздоблені орнаментизованими

⁷³ «Зимно в скрипторії, пальці мені болять. Зоставляю се писання, та не знаю ні для кого, ні про що воно» (У.Еко. Ім'я Рози / Пер. з іт. М. Прокопович. Харків, 2006. С. 538). Середньовічна культура була книжковою культурою. Чому ж називають середньовіччя «темним»? Може, не в останнє через те, що освічені люди (їх завжди обмаль) радше читали, ніж писали, і читали вечорами, при свічках; а вечорами буває темно.

⁷⁴ «Вазарі навіть і в другому, доповненому і більш ученому виданні своєї праці лишається більше белетристом, ніж ретельним дослідником, який прагне точної

портретами, які відтворені з кількох джерел, але не вигадані (це доводять біографії персонажів, які залишилися без зображень, щоправда, порожня декоративна рамка лишалася). Не всі портрети надійні, але часом є єдиними 'убрисами' митців. Рерберг був знайомий з орнаментаціями видання Джунті, але підійшов до завдання творчо. Мені довелося тримати в руках оригінал 1568 року, тож Рерберг не так *перецитував* флорентинське видання, як *переказав* його — доволі віддалено від італійських декораторів останньої третини XVI століття, але в їхній 'терції'.

Рербергівські орнаментації (і якість друку, палітурних робіт) рятують текст, він ніби сам до рук пливе. Справді: збірка анекдотів, часом погано розказаних, але поданих як мистецтвознавчий трактат.

З того пливу не може не впливати: чи Рерберг читав рукописи книжок, до тіла яких робив костюми? Чи читають художники оформлювані ними книжки? Повторюся: Вазарі це важке читво. Зараз таке питання закономірне, але в 1920–1930-х, коли більшовизм чітко дозував побутові милості і дозволив малі розумові потурання, людина, вихована в 'попередні часи', звичайно, читала. Інакше не вийшли б такими водночас різними і схожими декорації Барбаро і Палладіо, Брінкмана і Вазарі.

Роздивимось у влаштуванні «вхідної зони» Вазарі '1933.

На початку першого тому папір витрачається щедро, неекономно: марка видавництва (стор. 1), зворот чистий; вклейка (фронтиспіс) на цупкішому кредованому папері із зображенням *Sibylla Cumana*, Кумської сивіли (пророчиці, яка порятує в храмі Аполлона в Кумах) з Мікеланджелової фрески в Сикстині, покрита теж клеєним цигарковим листочком⁷⁵, 3-тя сторін-

істини. До цього слід додати природну жвавистість Вазарі, що дуже легко переходить у брехливість» (А. Луначарский. Предисловие // Джорджо Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. Ю. Верховского, А. Габричевского, Б. Грифцова, А. Губера, А. Дживелегова, А. Эфроса; Предисл. А. В. Луначарского; Ред. и вступ. ст. А. Дживелегова и Абрама Эфроса: В 2 т. Москва; Ленинград, МСМXXXIII. Т. 1. С. 7).

⁷⁵ Звісно, це метафора *корисності читання книжок, зосібна книжок Вазарі*. Винятково важливе місце Кумської сивіли в легендах раннього Риму поставили її однією з найшанованіших пророчиць (у Тацита, Вергілія, в «Буколіках» Овідія);

ка — порожня, 4–5-та сторінки — чорно-червоний титульний розгорт, 6-та — назва італійською («*Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti, scritte Giorgio Vasari, pittore ed architetto Aretino*»), 7–9-та сторінки — передслів'я Анатолія Луначарського, 10–11-та — передслів'я Олексія Дживелегова і Абрама Ефроса, 12-та — чиста; затим — вклейка на крейдованому папері з графічним портретом Вазарі (автопортрет?), на 13-й починається дживелегівська стаття «Вазарі та Італія». На 16-й перший зошит закінчується. Далі, після проміжного картушу з повтором назви книжки (зворот чистий), починається перша біографія: Чімабуе; картуш з назвою — на сторінці 101.

Навіщо була потрібна така розкіш, хто допустив надмірність? Мені ввижається, розумне видавництво пішло на поводу в Рерберга просто через те, що в того був *друкарський смак*, а це і переконливо, і поважно. Й узагалі старші люди завжди розумілися на хорошій книжці.

Це ж треба — кожній біографії (їх у двотомнику двадцять) передую, по-перше, картуш на ударній шпальті з іменем персонажа (зворот чистий), по-друге, портрет персонажа в орнаментації Джунті–Вазарі (зворот чистий), по-третє, заставка і буквиця. Між закінченням вазарієвого тексту і примітками — заставка у вигляді аканта чи якоїсь іншої маньєристсько-барокової завитушки. В середині кожної біографії — крейдовані вклейки з репродукціями творів описуваних персонажів. Тобто, кажучи строго, кожен біографію обставлено на кшталт дорогоцінного каменя в золотій оправі.

Дрібничка — марна витрата праці, грошей, паперів різних сортів, роботи друкарів і палітурників. Скільки ж то людей у пітерській друкарні «Печатный двор» вклеювали вручну в десятитисячний наклад, у належні за змістом місця ці нескінченні

переказ приписує *Sibylla Cumana* авторство так званих Сивілиних книг, які втаємничено зберігалися спочатку на Капітолії, згодом на Палатині. Вазарі, розповідаючи про Сикстинську капелу в біографії Мікеланджело, описує цю фреску, створену художником поруч фігури пророка Ісаї: «стара прекрасна сивіла. Вона сидить і вивчає книгу; поза її надзвичайно красива» (*Джорджо Вазарі*. Життєписи найсвітліших живописців, скульпторів та архітекторів / Пер. з іт. Київ, 1970. С. 335).

ілюстрації, надруковані сепією, — контрастні і якісні? На честь чого такий шик? Ну, принаймні на честь того, щоби про нього можна було за дев'яносто років потому смачно поміркувати, було що розглядувати. Рерберг (і його колеги — від авторів перекладу до друкарів) розраховував якщо не на вічність, то на розумних нащадків-читальників. Архітектори, які працюють у великих будівних колективах, теж розраховують результати свого труда майже на вічність — термін роботи конструкцій.

Отже, двадцять біографій: дрібка обраних життєписів із купи Вазарієвих біографічних стружок, *quantum satis* взята вмילוю рукою. Габричевський з Ефросом відібрали — про найкращих, про най-най, про тих, без кого нема ренесансу. Якщо є список, розсортувати простіше за абеткою, за хронологією, або — що складніше — за значимістю. Упорядники рушили хронологічно, розсувавши по двох томах по десятку персонажів: у першому томі — Чимабуе, Джотто, Учелло, Гіберті, Мазаччо, Брунеллескі, Донателло, П'єтро делла Франческа, фра Джованні да Ф'єзоле і Андреа дель Кастаньо; в другому — Гірландайо, Боттічеллі, Мантенья, Леонардо, Джорджоне, Корреджіо, Рафаель, Джованантоніо (Содома), Тіціан і Мікеланджело. В першому — портрети тих, про кого Вазарі писав за оповідками сучасників, в другому — ті, з ким він був знайомий особисто, його власні сучасники. Чимабуе починає — Мікеланджело завершує.

Сучасники зв'язують, — скаржився Ефрос у вступній статті, — вони надто негнучкі своєю справжньою дійсністю, як сама вона є надмірно суперечливою строкатістю фактів⁷⁶.

⁷⁶ Абрам Ефрос. Вазарі — писатель и историк искусства // Дж. Вазари. Жизнеописание... Т. 1. С. 63. Марк Алданов у повісті про Вазарі (середина 1930-х) дав характеристику: «Вазарі не дуже любив людей, хоча чудово з ними уживався. Порівняно з художниками він віддавав перевагу іншим людям, — тим, хто ніколи не матиме біографів, і які б ніяк не могли відрізнити Рафаеля від Джорджоне. Проте, всіх художників, за рідкісними винятками, він вважав людьми ненормальними, а багатьох і божевільними <...> Тіціан люто казав Вазарі, що Веронезі і Тінторетто не мають уявлення про фарби; Мікеланджело, в одну зі своїх рідкісних коротких хвилин, пояснював йому, що із Тіціана міг би вийти чудовий живописець, якби він умів малювати. Вазарі ввічливо слухав» (М. Алданов. Бельведерський торс // М. Алданов. Собрание сочинений: В 6 т. Москва, 1991. Т. 2. С. 397)

Так, але без сучасників Вазарі не було б життєписів Вазарі, як немає, скажімо, життєписів античних архітекторів (за рідкісними, суперечливими згадками про Фідія⁷⁷ чи Гіпподама), а без них — радянського двотомника 1933 року або п'ятитомника 1950–1970-х, а без них — самих засновків історії європейського зображального мистецтва.

Внутрішнім скріпленням кожної «Vita» служить її моралістична тенденція. На неї, як на рожен, нанизуються і жирні шматки анекдотів, і суха купа історичних відомостей⁷⁸.

Рерберга цей моралізм навряд чи цікавив серйозно. Його завданням було відновлення *вертикалі оформлення до горизонталі тексту*: що має винести з книги читальник, не торкаючись ще зіницями до літер? Враження. Чим складається враження? Знаком. Які знаки можна використовувати для властивості безшабашно талановитого, розкидливого Мікеланджело і які для добротного, дивного, овоче-фруктового, але все-таки жанрово односкерованого Гірландайо? Що це мають бути різні знаки, і бакалаврові зрозуміло. Які? Де?

Джунті використовує для портретів чотири різні типи заставок. Ні, вони начебто зберігають стилістичну єдність, але наповнення деталями, якщо придивитись, ще й як між собою різняться. Для того, щоби наблизитись до розуміння Рербергової художньої логіки в розробленні власних елементів декорації, варто придивитися до роботи Джунті-Вазарі.

Назву їх умовно за першим застосуванням у книзі: 1) *тип Чимабуе* — портрет, палітра, пензлі, перехоплені мотузками, над портретом тітонька щось малює, на всі боки каріатиди: лівий маскарон посміхається, правий на глядця бичиться; 2) *тип Джотто* — портрет, у путті, які обсіли раму, в руках накутники і вимірювачі, в музи — палітра, пензлики, драпірування, фігурки ню; вирази фізіономій мали би бути кращими; 3) *тип Брунеллескі* — портрет, із боків поясні каріатиди зі скорботни-

⁷⁷ Див.: Г. Г. Павлуцкий. Фидий. Киев, 1890; А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. Античные мастера: Скульпторы и живописцы. Ленинград, 1986. С. 163.

⁷⁸ Абрам Ефрос. Вазарі — писатель и историк искусства... С. 67.

ми мордочками, тримають лінійки і вимірювачі, на мотузках звисають молотки, зубила й інше ремісничє начиння, над портретом жінка з молотком висікає постать, може, це муза; 4) *тип Леонардо* — портрет, обсиджений з двох сторін і згори трьома музами: одна манірно стиснула молоток, друга, дивлячись на верхню, щось намагається в тієї змалювати, тримаючи в руці косинець (дуже незручно), у горішньої напружений вираз художниці-страстотерпиці, яка в екстазі терзає олівцем аркуш паперу; вигадливий краєвид доповнюють кілька фруктових гірлянд — наче з декору майбутнього Мосту імені Є. О. Патона 1953 року. Але Джунті з Вазарі про нього знати не могли.

Таксономія розкидання персонажів за цими заставками наводить на міркування, близьке до наукового. До 'типу Чимабуе', застосованому одинадцять разів, відносяться: Чимабуе, Учелло, Мазаччо, да Ф'єзоле, дель Кастаньо, Гірландайо, Ботічеллі, Мантенья, Джорджоне, Джованантоніо і Тіціан. До 'типу Джотто', задіяного п'ять разів, належать: Джотто, Гіберті, делла Франческа, Корреджо і Рафаель. До 'типу Брунеллескі' (двічі) належать Брунеллескі і Донателло. Нарешті, до 'типу Леонардо' (теж двічі) — Леонардо і Мікеланджело.

Кажучи ненауково, якщо персонаж здавався Джунті (або Вазарі, який найімовірніше сам малював ці портрети) «чистим» живописцем, він поміщав портрет у рамку 'типу Чимабуе'. Якщо — живописцем, скульптором і архітектором, — в рамку 'типу Джотто'. Якщо скульптором і архітектором (без живописного обдарування, якщо таке можливо) — в рамку Брунеллескі. Зрештою, якщо ти універсал з універсалів — твоє місце в рамці 'типу Леонардо'. Створюється картина, що нагадує мистецтвознавчий хід: кожному кулику своє болото не тільки доводиться «хвалити» руками Вазарі (і Джунті?), а й займати ту саму горезвісну типологічну нішу, про необхідність якої часом згадує скривджений творчий люд. Ставлення «чистих» художників до художників «із домішками» становить тут 11:5, скульпторів і зодчих до універсалів — 2:2. На такому ґрунті можна будувати гіпотези, писати розділи в «загальній історії мистецтва», обґрунтовуючи й підчищаючи написане раніше.

Складнішою є інтерпретаційна справа із заставками сторінковими, які починають разом із буквицею нову біографію майстра. Їх п'ять типів, і розташовуються вони так: 1) *строга*, з маскароном посередині (обличчя дівчини виражає нещастя) та двома хтиво-старечими профілями по краях на завитках — у Чимабуе, Брунеллескі, делла Франческа, Гірландайо і Корреджо; 2) *ніяка* з вазочкою посередині і двома фізіономіями, які, здається, позіхають у різні боки, — в Джотто, Донателло, да Ф'єзоле, Ботічеллі і Рафаеля; 3) *ландшафтна* з картинкою землі та тверді в овальній рамці посередині, далі — листочки, рокайль, інше, — Учелло, Мантенья і Джованантоніо; 4) *дитяча* з двома путті, які дмуть у довгі тосканські дудки, майже наші трембіти, по краях — козлобороді профілі афроамериканців, у центрі квіточка — в Гіберті, Леонардо та Тіціана; 5) *еротична* з двома одностатевими путті, які заграють один з одним на незручно розвалених рокайлях, — Мазаччо, дель Кастаньо, Джорджоне і Мікеланджело. Перший і другий типи застосовано п'ять разів, третій і четвертий — тричі, останній — чотири рази. Може, Рерберг випадково надав тому чи іншому персонажу їхні надсторінкові заставки? За якимись символічно зазначеними рисами пов'язати Гіберті, Леонардо і Тіціана не виходить: «чистий» живописець Гіберті (який промишляв, щоправда, барельєфним литвом на дверях флорентинського баптистерія), таємничий Леонардо і довгожитель Тіціан, живописець із живописців, до того ж — венецієць. З 'еротичним' типом теж неясно: символічний зміст зображеного перебуває поза біографіями і творчістю, може, десь у побутових деталях, — судити про це нетактовно, обговорювати нецікаво. Що ж виходить, чи справді «карта лягла»? Мабуть, саме так: Рерберг по-своєму поглянув на *типологію* італійських художників.

Особливий шар пред'явлення життєписів — *картуші*. Як і надсторінкових заставок, їх п'ять, і описувати їх годі. За всією ймовірністю, форма картуша диктувалася графемою тексту, який наносився: для «довгих» імен і звань — один тип, для тих, що коротше, інший. А решта, як сіль, — за смаком. Утім, не без винятків.

Зрештою, *буквиці / ініціали*. Їх одинадцять. Чотири рази рядок біографії починається з літер 'В' і 'Н', двічі — з 'Д', 'Е' і 'П'. Інші: 'Б', 'О', 'М', 'С', 'Т', 'Я' зустрічаються по одному разу. Звичайно, тут немає художньої закономірності, про яку неодмінно написав би мистецтвознавець, — немає композиційної єдності мас білих літер, посаджених на чорне орнаментоване тло, та надсторінкових заставок. За масами всі буквиці сперечаються з надсторінковими заставками, але сказати, що краще б їх не було, теж не можна. Темна пляма буквиці, розміщена відносно 3:5 за вертикаллю смуги набору, тримає сторінку на вазі, наче червоний штампик японського каліграфа, що й надає малюнку закінченість. Ця японська грамота буквиці — рідна сестра слов'янського ініціала зі словолітен Лемана, Бертгольда, найбільше — з друкарні Олексія Суворіна, який друкував Чехова і «Новое время».

Справедливо помічено, що особливість історії буквиць полягає в сталості їх класифікації, «прихильності різних художників, розділених століттями, до однієї і тієї ж атрибутики і подібним прийомам її використання <...> З позиції графіки зміни манер і стилів найменше відбиваються на виборі елементів, які прикрашають буквицю чи є супутньою до неї»⁷⁹. Ініціальний «натюрморт» Рерберга у Вазарі '1933 позбавлений інших мотивів (квіти у витончених вазах, фруктові купи, вишуканий посуд тощо), крім простих ситцевих квіточок: білим по чорному. Виняток — літера 'Я': до літери простує оголена людина з виноградною лозою в правиці. Автопортретна подібність? Ні. Але ж мусить хтось «нести» буквицям їхній декор? Ось митець і покликав людину. Якщо в цьому творчому жесті бачити слідування ренесансним традиціям друку, то зображення людини на букві 'Я' якраз виявиться доречним: в глухі часи на останньому місці. Можливо, буквиця — єдине, що не може бути видалено зі сторінки без композиційної шкоди. Буквиця благочестива наче алізаринове чорнило.

⁷⁹ М. З. Долинский, В. И. Якубович. Камертон, или Инициал с двух точек зрения // Русский инициал: Вторая половина девятнадцатого века. Двадцатый век. Москва, 1990. С. 18–19.

Не варто поневірятися в сумнівах щодо дріб'язкового меркантилізму Рерберга, але важко втриматися від підозри, нібито ініціали на першій сторінці біографій були задумані спочатку, а надсторінкові заставки прироблені після, в певній суперечності з композиційною єдністю смуги: одна пляма — буквиця — вже є, навіщо було далі нагромаджувати?

Вийшла не смуга, а передпокій, заставлений меблями з «паляцевими елементами», через які до кімнат важкий, в'язкий, «бароковий» текст у випрасуваній сукні, з манжетами на запонках намагається таким собі елефантом прокрастися, не зачепивши вікової куряви на вицвілих площинах, ніжному музейному посуді і кволіх воскових виноградинах.

Не надсторінкова заставка, ренесансно-барокова, сперечається з квадратиком ініціалу, а буквиця, що муромцем мовчазно зачинає початок першого рядка, похмуро дивиться на цих педерастичних янголят і меланхолійних панянок.

Буквиця плюс надсторінкова заставка — надлишок, «цукор-медович», бажання художника загатити копійку на шкоду мистецтву. Може, через те не вдається виявити закономірності між заставкою й ініціалом, що їх немає як художнього вирішеного *спільного* завдання?

Узагалі ж, якщо не дуже нервувати з цього приводу, варто дослухатися до Еріха Голлербаха, який ще 1927 року щодо графіки Рерберга зазначив:

Нічого тривожного, недовомовленого, жодних зламів, зрушень і загострень; фантазію вміщено в рамки пристойності; все обдумане, виміряне, зважене, всі елементи композиції міцно і зручно прилаштовані одне до одного, ніби речі в солідному дорожньому несесері⁸⁰.

Наприкінці 1960-х Семен Раппопорт знову помітив:

Спокійна, витримана в добрих пропорціях, скромна і водночас «монументальна» палітурка «Життєписів...» італійського Відродження відповідає вираженому в книзі духу цієї епохи. Емоційний і ідейний устрій літературного твору, а також архітектоніка книги, аркуша

⁸⁰ Э. Голлербах. Графика И. Ф. Рерберг[a]... С. 19.

тощо — ось що визначає характер зображальної і незображальної частин оформлення книги⁸¹.

Омину увагою роботу Рерберга над п'ятитомним, повним перекладом біографій Вазарі, починаючи з 1956 року (перший том підписано до друку 17.12.1955, Рерберг помер 25.03.1957, підготовкою другого–п'ятого томів з 1961-го до 1971 року опікувався Євгеній Ганнушкін) — лишу цікаву справу іншим, а то й собі 'на після'.

АРХІТЕКТУРОЗНАВЧИЙ ТРАКТАТ як РОМАН

В ище я казав про стилістичну й сюжетну самостійність архітектурної (архітектурознавчої) книжки, про її зв'язок з оформленням і літературним норовом. На прикладі «Площі і монументу» Брінкмана намагався вполювати в архітектурному трактаті наочність зв'язку оформлення і змісту, при цьому з'ясувавши, як перше може *до-мовити* вдумливому читальнику те, що не було мовлено останнім. Тут хотілося б на хвилинку зупинитись і зробити заувагу.

Наукову архітектурну книжку можна розглядати як свого роду специфічний *романний жанр*; її зміст має певний *фабульний зв'язок* усередині тексту.

Монологічна єдність в архітектурній монографії (свого часу зауважена з іншого приводу Леонардо Ольшкі⁸²) становить єдність світу для цієї книжки. Книжка-світ створюється як цілісний організм і через те має природну свободу й автономію. Вчений автор *од-двоє* книжку від себе. Це було особливо помітно в добу 1930-х, у декотрих найбільш яскравих інтелекту-

⁸¹ С. Х. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. Москва, 1968. С. 78.

⁸² Див.: Л. Ольшки. История научной литературы на новых языках / Пер. с нем.: [В 3 т.] Москва; Ленинград, 1933–1934. Т. 1: Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения. С. 7–20.

алів 1960–1980-х (Сергій Аверінцев, Леонід Баткін, Михайло Гаспаров, Лідія Гінзбург, Арон Гуревич, Ірина Данилова, Сергій Кримський, Олексій Лосєв, Юрій Лотман, Єлеазар Мелетинський, Віктор Петров, Мирон Петровський, Мирослав Попович, Вадим Скуратівський, Борис Успенський, інші) і, ба більше, — тепер.

Часом дуже важко відрізнити ту чи ту «наукову» книжку або дотепну статтю у сфері гуманітаристики від займавого роману чи невеличкого оповідання. Позасюжетну єдність наукової (і, варто думати, «не дуже наукової») архітектурної книжки вдається з'ясувати, лише впроваджуючи категорію її 'героя', протагоніста.

Архітектура в книзі як дійова особа, як герой книжки — повторюся, є *героєм літературним*.

Книжковий герой — архітектура як суспільне явище — своєрідна безособова 'людина ідеї', одержима архітектурою (себто собою) і нарцисично схожа на автора. *Ідея автора* стає в цьому героєві силою, що владно визначає (і часом паплюжить) його життя. Волею автора така ідея веде самостійне життя в такій собі «свідомості» героя. Нехай це навіть проста ідея феноменологічної студії самого героя (якби архітектура мала самосвідомість, відкриту для мого вивчення, і могла би виказувати її автобіографічно, нам було би простіше жити). Ідея ж архітектурного твору в архітектурному трактаті — це не *принцип зображення* (як у творі художньому, мистецькому), не лейтмотив зображення і навіть не висновок із нього (як у «філософських романах» Вольтера); ідея тут — *предмет зображення*. Принципом бачення і розуміння світу, його оформлення в контексті цієї ідеї вона є лише для героя (архітектури, архітектурних форм), але не для автора.

Наприклад, Борис Енгельгардт визначив загальний жанровий зміст романів Достоевського як «ідеологічний роман»⁸³ (з чим не був згоден Бахтін). «Феноменологічним романом» може

⁸³ Див.: Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Москва; Ленинград, 1924. Сб. 2. С. 69–86.

бути сміливо названий архітектурний трактат (і нехай зі мною теж не погоджуються).

Авторський діалог із феноменом архітектурного, з архітектурністю, архітектонічністю як принадами і якостями сюжету робить цей «феноменологічний роман» *поліфонічним*, з усіма змістами, що їх надає цьому поняттю Бахтін⁸⁴.

Для тих ренесансних текстів, у яких важливою є буква («буква на папері — наче муха в молоці», — спостеріг Фаворський), мисль, а не картинка, Рерберг розробляє одну композиційну модель оформлення, для тих же книг, де ренесанс лежить в основі самого дослідження, — іншу.

Хіба можна сказати, що не читав, не роздумував, не прагнув поєднати чужі книги своїми декораціями не лише художньо, а й тематично?

Кожний інформаційно і пластично впливовий елемент архітектурної книжки — зміст, пов'язана зі змістом ілюстрація або автономна, не пов'язана із текстом, але така, що працює на цілісний організм книжки, заставка чи ініціал (як ми бачили у Вазарі '1933), — усе це свого роду *індивідуальний голос*.

Співзвуччя таких голосів, яке організує і закріплює, акцентує читальницьку увагу їхній оркестр, і створює ту значущу звучну поліфонію книжки, яка робить її неповторною. Відсутність одного з елементів вносить момент дисонансу або порожнечі, лакуни, і тоді книжка постає одноголосною (або текст, або картинка, або орнаментация), якщо не перетворюється на візуально-смыслову какофонію.

⁸⁴ Див.: М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Ленинград, 1929. Варто зазначити (хоча це спостереження аж ніяк не уточнює сутності проблеми, яку досліджуємо), що ідея поліфонізму критиками 1920-х, зокрема найбільш авторитетними, як Наум Берковський, спеціаліст із явища романтизму, визнавалася в рецензіях помилковою (наприклад: Н. Я. Берковский. Мир, создаваемый литературой. Москва, 1989. С. 119–121). З іншого боку, цю ідею підтримали і вітали її оригінальність такі науковці як прот. Георгій Флоровський (він, кажучи про книжку Бахтіна, ставить акцент саме на понятті 'філософська поліфонія' романів Достоевського: Г. В. Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 553) або Анатолій Луначарський (А. В. Луначарский. О «многоголосности» Достоевского // Ф. М. Достоевский в русской критике. Москва, 1956. С. 403–429).

Багатоголосність архітектурної книжки 1930-х, де кожний із голосів може звучати і окремо (*sauda*), а вступаючи «всередину», поміщаючись у контекст, починає доповнювати загальне звучання, — така багатоголосність зникає в радянських виданнях⁸⁵ другої половини ХХ століття, де архітектурна книжка поступово втрачає музико-пластичне звучання. Така книжка зливається із загальним потоком наукової літератури і вже мало вирізняється як власне архітектурна. Можна без грану іронії пригадати ремарку від Михайла Жванецького: «Ви почуєте наше звучання — ви знімете із себе останню сорочку»⁸⁶. Так може «сказати» будь-яке видання 1930-х, зосібна — архітектурне видання. Це музика винятково «для тих, хто розуміє».

Слід бути надто вдумливим (як Бахтін), щоби побачити в романі Достоевського внутрішньосюжетну голосову поліфонію, але геть не обов'язково бути надто розумним, щоби прочитати організм архітектурного 'феноменологічного роману', трактату, орнаментованого Рербергом, як над-словесну, над-голосову, над-сюжетну і навіть над-акцентну єдність різномірних візуальних і мисленневих точок зору, в якій мерехтіння змістового й репрезентативного є більш калейдоскопічним і мінливим. Але слід дуже точно бачити, відчувати цей «веселий часниковий дух», щоби завбачити у звичайній «спеціальній», здавалося б, книжці пластичні сатурналії чорних плямок на білому папері. Її вікова жовтизна тільки збільшує цей дивовижний ефект.

Посірілі сторінки видань ХІХ віку за кілька століть узагалі ризикують почорніти, сховавши зображення, — рербергівська книжка поки продовжує просто жовтіти. В неї попереду багато вільного часу і, на жаль, усе менше читачів. Для кого вона буде зберігатися далі?

⁸⁵ Словосполучення 'радянське видання', з яким читальник зустрічається в цій книзі не вперше, означає: видання, випущене в СРСР у період з 1917 по 1991 рік. По-справжньому, цього поняття не існує, а існують видання, створені культурними силами творчих представників етносів, які мешкали на теренах СРСР, не звертаючи уваги на існування радянської влади тією мірою, якою ця влада дозволяла увагу на себе не звертати.

⁸⁶ М. Жванецкий. Как шутят в Одессе (1970-е) // М. Жванецкий. Собрание произведений: В 5 т. Москва, 2004. Т. 2. С. 170.

Може, через те, що після 1930-х, після вправ Рерберга, архітектурна книжка втратила в безлічі пересічних книжок лице, була позбавлена стильового апофеозу обкладинки, вона і припинила бути власне книжкою «архітектурною»: лишився безликий текст і більш-менш вдало вверстані в нього більш-менш якісні репродукції будівель і споруд. Обкладинка перетворилася на саван, але книжку все одно знехочу впізнають за її обкладинковою «ходою». У саванах теперішньої архітектурної книжки лишається подеколи майстерна рука художника / дизайнера, особливо якщо він є фаховим архітектором⁸⁷. На жаль, архітектор перестав будувати титульну сторінку і зводити фасад палітурки, перестав орнаментизувати форзац і декорувати захисний футляр, він працює методом накидування деталей, невміло «сбивая из букв когорту» (Бродський). Він вийшов будувати, викладати, робити анімацію, торгувати на міській свята акварельками. Він перестав бути читальником і, отже, *архітектором архітектурної книги*. Чому? Що змінилося? Час змінився, динаміка його стала іншою? Стилїстика реалістичного художнього мислення зійшла нанівець? Саме *помислення* про корпус архітектурознавчої книжки?

Варто погодитись із Дмитром Лихачовим, який висловився з такого приводу:

Мислення в людини в усі віки було на загальне одне і те саме. Змінювалося не мислення, а світогляд, політичні погляди, форми художнього бачення, естетичні уподобання⁸⁸.

В естетичному ставленні до мистецтва радянська архітектурознавча книжка далеко пішла від середньовічних канонів, ось у всьому іншому — навряд: примітивна кастова свідомість архітектурних чиновників, що до сьогодні відбивається в працях вітчизняних архітектурознавців слизовими плямами банально-

⁸⁷ В Україні на сьогодні мені відома лише одна людина, здатна змайструвати якісну архітектурну книжку. Це професор архітектури Борис Єрофалов (н. 1960) і його Видавничий дім «А+С», що існує з 1995 року і спеціалізується на виданні саме архітектурних книжок.

⁸⁸ Д. С. Лихачёв. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. Москва, 1979. С. 68.

го недомислу, почала формуватися в акурат після хрущовських постанов середини 1950-х і відбилася не так на змісті архітектурних форм (ці змісти об'єктивні, адже рівнозначні часу), як на змісті архітектурознавчих творів, в які разом із чорнилом письменника в'їдалася *інфекція посередності*. Архітектурознавчий роман став нецікавим, як радянські повісті Вс. Кочетова, Шарафа Рашидова, романи Юрія Смолича. Рідкісні переклади в поганому друці лише нагадували про колишню розкіш пестування й продукування фахового знання архітекторів.

Попри те, що мистецтво не може бути хибним, але може бути брехливим, лицемірним, і брехливість характеризує саме його, а не автора (художнику важко лишатися собою в мінливому середовищі), — все одно авторська вправність тих, хто писав «за архітектуру», видає з головою автора (ба більше, «автора без голови»), а за ним — природною ходою — і його твір: часом це зліпок сліпоти і кондовості вибудованого світогляду.

ТИТУЛЬНИЙ АРКУШ як ПЛАЦДАРМ ГРАФІЧНОГО КОПІРСАННЯ

Можливо, за загальним розумінням завдання орнаменталіста книжки до рівня Рерберга наближаються в другій половині ХХ століття двоє: Вадим Лазурський (1909–1993) та Євгеній Ганнушкін (1925–2010), але — у сфері оформлення книжки взагалі, а не переважно архітектурної⁸⁹. Перева-

⁸⁹ В українському друкарстві останньої чверті ХХ століття теж багато першокласних майстрів: Володимир Юрчишин, Анатолій Пономаренко, Василь Хоменко, Василь Чебаник, Василь Перевальський, Георгій Якутович, Петро Чобітько, Віталій Міщенко, Олександр Міхнушов — тільки почни перелічувати. Вивчення їхнього доробку триває. Але власне архітектурну книгу (у видавництвах «Будівельник», «Техніка», «Мистецтво», «Вища школа») орнаментизували зазвичай випадкові художники. Виняток становить Володимир Гурлев (1957–2022).

ги оформлення серії «Мастера архитектуры» (видавництво «Стройиздат», 1960–1990-ті) теж є безсумнівними⁹⁰.

В автобіографічному «Шляху до книжки», шляху своєму від начала до кінця — від тексту до шрифту й оформлення — є симптоматична главка «Проектування книжок», в якій на декількох сторінках Лазурський напівфаховою поліграфічною, «пташиною» мовою мовить про те, про що сама книжка як така зазвичай воліє умовчувати. Тут говорить її архітектор. Він пояснює власний задум і тектонічний прийом.

Дванадцятитомна «*Всеобщая история архитектуры*» (1966–1971), художньо народжена Лазурським, — костюмована у звичній стилістиці її вправного модельєра, який, можливо, надто своєрідно зрозумів досвід архітектурного видання 1930-х. Звісно, він не міг не захопитися книжками в орнаментаціях Рерберга, це було вишколом його архітектонічного смаку:

Я вчився основам класичної архітектури спершу в архітекторів, які працювали пліч-о-пліч зі мною <...> Глибші знання я почерпнув, займаючись самостійно. Спочатку мені потрапила до рук книжка Й. Б. Міхаловського «Теорія класичних архітектурних форм» (перші видання її орнаментував Рерберг, останнє, що вийшло 1949 року, має недоліки оформлення «*Бесід про архітектуру*» Е. Е. Віолле ле Дюка й «*Історії архітектури у вибраних уривках*», про які йтиметься нижче. — А. П.) <...> У 30-х роках стали виходити друком чудові видання заснованої в Москві Академії архітектури. Я намагався придбати їх і з жадібністю вивчав увраж за увражом; Віньйола, Вітрувія, Палладіо; «Десять книг про архітектуру» Леона Баттисти Альберті довгий час були моєю настільною книжкою⁹¹.

На думку Лазурського, Рерберг продовжив традицію «мір-іскусніков», які орнаментували книжку рисунками-символами, вплетеними в стилізований візерунок. Як на мене: так — та не так.

Я добре знав його чудові роботи, пов'язані здебільшого з моїми

⁹⁰ Загальний дух декорації цієї серії в різні роки підтримували художники книги Е. Філімонов, В. Корольков, В. Сисоев, С. Голубев, В. Чистяков, А. Олендський, М. Всесвітський, інші.

⁹¹ В. В. Лазурський. Путь к книге: Воспоминания художника. С. 60.

улюбленими витонченими книжечками, які виходили у 30-х роках у видавництві «Academia»⁹².

Тож з погляду учнів більш опукло виглядає вчитель.

Стилістика книжкового оформлення — проміжна поняттєва ланка між просторово-умоглядною організацією тексту-змісту та його пластично впливним оформленням: ані «мислеобраз» (Г. Гачев), ані візуальний ефект, здається, не були б можливі, якби не було поміж ними вмілої руки, що вбудовує книгу в читально-глядацьку пам'ять, формує, навіть *форматує* книжку як організм.

Титульний аркуш і обкладинка Рерберга — свого роду неповторна зорова репліка на кожний присунутий до неї читальницький погляд. У цьому вона не є самостійною.

Ефект титульного аркуша, «зацілованого» фіолетовими бібліотечними штампами (щоправда, часом вони бувають розсипані дуже мальовничо, збільшуючи не так естетичну, як індивідуальну цінність примірника, як-от, приміром, розгорт контртитulu / титулу автожиттепису Бенвенуто Челліні, орнаментованого Рербергом 1931 року), цей ефект є займавим.

У *титульному аркуші*, що виник уперше — до того ж, із повним набором сучасних бібліографічних елементів — у венеційській друкарні Ерхарда Ратдольта 1476 року, книжка здобула не тільки необхідну атрибуційну структурно-видавничу одиницю, а й особливого художника (архітектора книжки в нашому розумінні), який часто-густо міг собі дозволити в текст особливо і не зазирати. Його запрошували навмисно для виконання титульного аркуша як окремого твору 'тиражної графіки'⁹³.

Титульний аркуш і шмуцтитул (або фронтиспис) — предмети особливого клопоту: вони пластично починають (після обкладинки) власне текст. Демаркацію прокладено живописно-суворим форзацом. Крім того, вважається, що шмуцтитул

⁹² Там само. С. 103.

⁹³ Див., приміром: Я. П. Запаско. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів, 1971; А. П. Шпаков. Художник і книга: Українська радянська книжкова графіка, шляхи становлення і розвитку. Київ, 1973; Г. Н. Логвин. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. Київ, 1990.

(від нім. *schmutz* — 'бруд') захищає тендітність титульного аркуша від неохайності читальників, хоча, звісно, це геть не так: забруднити будь-що можна завжди.

Титульний аркуш Рерберга гармонічний: він якщо і «перевищує», пластично перенасичує назву, то цілком виправданий обсягом та розумовою вагою наступного за ним тексту.

Позначки та вказівки на рік і місце випуску книжки ніби врастають у титульний аркуш, кореняться в ньому і стають невіддільними від змісту, тому що «заголовне слово має так стосуватися слів тексту, як слова тексту — шару слів життя, що розробляється книжкою. Заголовок вчиняє з книжкою так, як вона — зі своїм мовним матеріалом. Просторіччя розпливчате, складноколірне, гіллясте й розлоге; книжкове мовлення окантоване, з підрізаними гілками, окреслене й ущільнене; стиль заголовного рядка кристалічний, без відгалужень і сплющений вщент»⁹⁴.

Отже титульний аркуш, навіть вигаданий не автором, а редактором чи видавцем, вбудовується в текст, його можна цитувати як самостійне авторське слово, репродукувати як графічний витвір. Теперішня розмова про архітектурну книжку часто зводиться просто до обміну заголовками, приємного спогаду — здебільшого — про титульний аркуш чи обкладинку. Тут Рерберг напевно осідлає підступного коня нашої читальницької Мнемосіни.

Заголовний рядок, просмикуючи з книжки в книжку, наче нитка, ведена голкою, робить лише іноді нові й нові стежки, розриваючись і знову зсучуючись. У кожного пера свій розщеп, *своя* особлива манера стискати текст у заголовок⁹⁵.

Заголовок Рерберга обтекстований, його *пластифікований* у книжку титульний аркуш — ніби смислова капсула, змістовий стрижень підтримуваний завершеною, довершеною художньою формою обкладинки.

⁹⁴ С. Д. Кржижановский. Поэтика заглавий // С. Д. Кржижановский. Собрание сочинений: В 6 т. С.-Петербург, 2006. Т. 4. С. 24.

⁹⁵ Там само. С. 27.

Орнаментация архитектурной книжки, что начала обростать własною теорією, є ключем до її інтерпретації. Вона не дезорієнтує читальника — як, скажімо, незграбні, позбавлені смаку обкладинки сучасних дюдиків, — вона демонструє йому те, що він хотів побачити, що йому кортіло відчувати.

Орнаментация не приховує недоумкуватості тексту. «У роботі матеріал проявить свої природні властивості, але водночас нагадає про культуру, яка сформувала його (відлуння інтертекстуальності)», — сформулював Умберто Еко на берегах «Імені троянди»⁹⁶.

Класичний архітектурний трактат під диригентським про водом Рерберга — графічна, благородна алюзія ренесансу, його «архітектурна книжка», тепер — «відлуння інтертекстуальності» 1930-х; нескінченні монолог і діалог презентації архітектурного тексту 'ідеальному читальникові', який не читає, а пожадливо перегортає поживклі волюми.

Книжки Рерберга є графічними принципово, вони позбавлені розцвічення чи химерності (як не парадоксально це може звучати при погляді на його форзаци). Лубкова, рукописна традиція забарвлення книги доживе, як відомо, до початку XII століття і спотворить не один примірник, який не потребує розмальовки. У робіт Рерберга — суто друкарська графічність, побудована на ефекті розмаїття максимально білого паперу з гранично чорним шрифтом — тут навіть ініціал, що червоніє, або дзвінка заставка не завжди необхідні (пригадаймо Вазарі '1933). Але як ударного ефекту це припустимо.

У цьому аспекті видається цікавою *проблема авторської і чужої мови* (піднята вперше, звісно, Бахтіним ще в 20-ті роки у зв'язку з роботою над книгою про творчість / поетику Достоевського⁹⁷) в архітектурній книзі 1930-х.

Архітектура в архітектурній книзі мовить інакшими словами, не власним голосом, чужою мовою, ніж вона була «сказа-

⁹⁶ У. Эко. Рассказывание процесса // У. Эко. Имя розы / Пер. с ит. Е. Костюкович. Москва, 1989. С. 432.

⁹⁷ Див.: М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Ленинград, 1929; М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1963.

на» і «записана» в XVI столітті. Якщо ренесансний автор — це власна мова естетики архітектурної, яка не знала поділу на будівельну й писемну сторони, то той самий автор у російському перекладі (на жаль, аналогічних українських видань не існує⁹⁸) — автор чужий і архітектурі ренесансу, і радянському контексту 1930-х: із чужим для нього мовленням, чужою мовою звертаємось до цього автора. Цей кумедний перевертень підкреслюється багаторазово *схожим, стильним, «ренесансним»* рербергівським оформленням. Утім, архітектурна мисль узагалі плутається у своїх космополітичних уподобаннях, і вже не знає, яка мова для неї «авторська», а яка «чужа», відрізняє їх одну від одної і відповідає запитувачеві повсякчас по-різному.

Володимир Фаворський встановлює чотири типи букв в їхньому відношенні до простору аркуша (йдеться про титульний аркуш) — одновимірно-профільна буква, об'ємна, просторова і двовимірна-кольорова. Я би додав ще «абстрактну» букву, тобто букву, що є байдужою до простору аркуша і своєю присутністю цей простір закликає. Їм відповідають особливі композиційні *характери* сторінки.

Аркуш як рухома поверхня буде мати відчутні береги, а всередині буде рівномірний, співмірний і руховий⁹⁹.

Природа «рами» титульного аркуша — це зображальний момент виключення з простору книжки певної не книжкової сфери, просторіння, в яке книжку вносять. Пригадую епізод, що його розповів Георгій Щедровицький: він випадково зустрів у громадській вбиральні Евальда Ільєнкова, який сидів на підвіконні і читав німецькою «Феноменологію духа». Не можу ручатися за правдивість мізансцени, але образ симптоматичний: Гегель він «і в Африці» Гегель.

Так от, титульний аркуш формує особливу пластику сприйняття, відділяючи й віддаляючи книжку від усього інакшого,

⁹⁸ Хіба що переклад вибраних текстів Вазарі 1937 року та: Джорджо Вазарі. Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів / Пер. з іт.; Вступ. ст. Ю. С. Асеева; Упоряд. і комент.: Ю. С. Асеев, Л. М. Сак. Київ, 1970.

⁹⁹ В. А. Фаворський. Шрифт: его типы и связь иллюстрации со шрифтом // В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. С. 264.

титульний аркуш проявляє простір книжки як самостійне ціле: самій книзі це недоступно в силу постійного, випадкового збивання вихідних інформаційних смислів, які постають, формуються під час перегортання сторінок.

Палітурка ж, крім усіх інших представницьких завдань, має на меті охоронити «зміст книжки від вулиці, від вульгарного ставлення»¹⁰⁰. Повз книгу, впізнавши в її обкладинці відсутність свого інтересу, проходить такий собі читальник. Книга мовчазно й лаконічно відгукнулася на його нудний погляд: «Даніеле Барбаро. Коментар до Вітрувія». Зрозуміло, про що, але зараз туди дивитися не стану. Хай зачекає. Торкнувшись титульного аркуша, побачиш презентацію книжки в усій її красі: «Десять книжок про архітектуру Вітрувія з коментарем Даніеле Барбаро, з додатком трактату Джузеппе Сальвіаті...» і так далі великими літерами.

У передслів'ї до книжки про Рафо Ізраєляна (1908–1973), дивовижного вірменського архітектора, інший архітектор, Леонід Павлов, романтично марив, ніби тримає руку на сардарapatській стіні, і в нього перетікає тепло південного сонця, тепло «незвичайної душі Рафо».

Я торкаюся кистю руки пористої стіни Сардарapatського музею і думаю про свою любов до Рафо. В чому секрет цієї дивної близькості його художніх задумів — чи в нарисованості деталей, у своєрідності всіх обломів і побудов або у відкритті того, що всім уже відомо і ясно, так, як він зробив це в Арці Чаренца, показавши Арарат в обрамленні широко окресленої пружної лінії рами?¹⁰¹.

¹⁰⁰ В. А. Фаворский. О графике как основе книжного искусства // Там само. С. 321.

¹⁰¹ Л. М. Бабаян, Ю. С. Яралов. Рафаел Израелян. Москва, 1986. С. 6. Між іншим, Рафаел Саркісович як графік і симфонічна особистість віддав належне і книжковій справі. У 1950-х ним для видавництва Академії наук Вірменської РСР оформлені книжки «Звартноц», «Санаїн, Ахпат», «Зодчий Трат» (вірменською мовою). Авторським почерком позначено тут обкладинки, титульні аркуші, заставки, які теж важко не впізнати, якщо знаєш. Так само не можна сплутати з іншими, скажімо, книжкове оформлення українського книжкового графіка Володимира Юрчишина (1935–2010), який, щоправда, архітектурні книжки не декорував (див.: Пам'яті Володимира Юрчишина: Статті, спогади, листи / Упоряд.: І. Дудник, О. Здор, Д. Палій, О. Юрчишина-Сміт. Київ, 2018).

Запитання Павлова, звісно, риторичні, літературно-меморативні. Але ним схоплено важливе не тільки для характеристики творів Ізраєляна: значний майстер завжди лишає твір, який *не може не бути*; і ні в кого не виникає сумніву, що саме так і має виглядати і Арка Чаренца по дорозі в Гарні (описана Андреем Бітовим в «Уроках Вірменії»¹⁰²), монумент Перемоги і винні льохи тресту «Арарат» в Єревані, винзавод «Херес» в Ошакані, воєнно-меморіальний комплекс Сардарпатської битви біля села Аркас. Так само нікому на думку не спаде, що трактати класиків теорії архітектури, видані за редакцією Габричевського в орнаменталії Рерберга, можуть виглядати якось інакше. Тактильність паперу титульних аркушів досі — майже за сто років після видання — зберігає ті самі естетичні якості, про які писав Павлов: читальник відчуває дух доби Відродження, не виходячи з дому, не залишаючи письмовий стіл у бібліотеці.

Мало сказати, що палітурка — це *зачинені* в книжку двері, які захищають її від брудних рук і не надто пильних очей, — ще й її пелюстки, якщо сторінки в ній злиплися (або ж так і лишилися нерозрізнаними, як багато дореволюційних видань у фондах Національної бібліотеки України імені Вернадського) через неувагу до них і за відсутності інтересу, якщо сторінка нудна й безпорадна. Проте шанс бути розкритою у книжки є завжди.

Займаві сторінки лущаться під рукою; їх, як кажуть, «зачитали до дірок». Книжка не може бути нікчемною, але її текст часом грішить цим суцільно. Книжкіна обкладинка для нудних книг — наче розкішна трунова дошка: їй же все одно, який похорон покривати. Тут важливий «небіжчик»-текст. Але, як зауважив Олександр Реформатський, дуже цікавий словесник, титульний аркуш *типізує* книжку, обкладинка ж — *індивідуалізує* її¹⁰³. Але в Рерберга, попри все, обидва неповторні.

Текст є *мірою* конструкції титульного аркуша; він виправдовує його неповторність.

¹⁰² А. Битов. Уроки Армении: Путешествие в небольшую страну // А. Битов. Книга путешествий. Москва, 1986. С. 341–342.

¹⁰³ А. А. Реформатский. Лингвистика и поэтика: Фрагменты из произведений разных лет / Сост. В. А. Виноградов. Москва, 1987. С. 174–175.

Існують нав'язливі ідеї, — впевнений Еко, — в них немає власника; книжки мовлять між собою, і справжнє судове розслідування має довести, що винні — ми¹⁰⁴.

Ми, винні в розумінні цих книжкових шат, співвіднесення їх із текстом, автором і часом, які звучать в доладних перекладах (Олександра Габричевського, Василя Зубова, Олексія Венедиктова). Ми їхні заручники. Завдяки читальникам архітектурних текстів розумова тектоніка (логіка?) архітектури доби Відродження (як будь-якого іншого часу) дозволяє *гортати* себе.

Слід сказати, що в одному випадку книжковий рисунок, ілюстрація — це коментар до тексту, що є в архітектурному виданні необхідним, в іншому — самостійний елемент. Ілюстративний матеріал Рерберга потрапляє до другої групи: його шрифтові «ілюстрації» — заставки, віньетки, ініціали й інше — є текстуально необхідними (рисунок-ілюстрація більшою мірою є елементом дозвіллевим¹⁰⁵), вони пластично налагоджують читальника і внутрішньо організують, вишколюють книжку¹⁰⁶.

Орнаменталія книжки, подібно до самої архітектурної теми, рухається вітніватими доріжками, поступом теоретика — архітектурною думкою автора трактату; вона є той самий персонаж, герой, який моделює тектоніку книжкової сторінки, її «невкладний залишок» (Лідія Гінзбург).

Кожна створена книжка — рядок не тільки в автобіографії її автора. Навіть неархітектурна книжка, яку архітектуризував Рерберг¹⁰⁷, мала специфічні «перепони»: є впізнаваною.

¹⁰⁴ У. Еко. Чтобы закончить // У. Еко. Имя розы. С. 467.

¹⁰⁵ «У всі часи існував погляд на ілюстрацію лише як на займалу частину видання літературного твору, як на можливість відтворення у зримих образах ланцюга вузлових моментів розвитку сюжету» (О. И. Подобедова. О природе книжной иллюстрации. Москва, 1973. С. 13).

¹⁰⁶ Див. знамените есе Ролана Барта «Образ, розсуд, безрозсудство» про ілюстрації до «Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers» Дідро і д'Аламбера: R. Barthes. Image, raison, déraison // R. Barthes, R. Mauzi, J.-P. Seguin. L'univers de l'Encyclopédie: Images d'une civilisation — les 135 plus belles planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Paris, 1964. P. 11–18.

¹⁰⁷ Наприклад: Мазуччо. Новеллино / Пер. С. С. Мокульського і М. М. Рындин; Под ред. А. А. Смирнова; Вступ. ст. А. К. Джигелегова; Очерк жизни и творч. Мазуччо, библиогр. и прим. С. С. Мокульського. Москва; Ленинград, 1931; Д. Дефо.

Рерберга намагалися наслідувати: нібито «та сама» орнаментация трактату (XVI століття) Ганса Блюма «*Voluminae, або Опис та застосування п'яти ордерів*» (1936), виконана Миколою Лобановим, монографії Георгія Грімма «*Пропорційність в архітектурі*» (1935) та візантиніста Дмитра Власовича Айналова «*Етюди про Леонардо да Вінчі*» (1939), зроблені Олексієм Ушиним, книжка Б.-К. Ференці «*Відень*» (1937), зроблена Георгом Фішером, інші. Але щось тут дивним чином «не те».

Деякими віддалено схожими шрифтовими композиціями підтримувало рербергівську традицію оформлення архітектурної книги київське видавництво Академії архітектури УРСР: орнаментальні роботи київських архітекторів Павла Яворовського (?-?) та Марка Агуфа (1919–1986).

Так само неповторним, як Рерберг, був хіба що Євгеній Лансере, старший колега, академік живопису¹⁰⁸. Монографію Григорія Ощепкова про Івана Жолтовського (1955) він виконав самоді. Але два майстри одного разу зустрілися — працюючи над декораціями згадуваної книжки Буніна і Круглової «*Архітектура міських ансамблів: Ренесанс*». Палітурка, футляр і форзаци виконані Рербергом, заставки, кінцівки, ініціали і титульний аркуш зробив Лансере. Дуєт виявився вдалим: зазвичай зустріч талантів іскрить конфліктом. Художнику Лансере належить тут інтер'єр, архітектору Рербергу — фасади й розписи вестибюля.

Хоча Рербергова рука і торкалася цих книжок, але все ж таки, ввижається, художніми безбатченками виглядають «*Бесіди про архітектуру*» Ежена Е. Віолле ле Дюка (у двох томах,

Радости и горести знаменитой Молль Флендерс, которая родилась в ньюгеттской тюрьме и в течение шести десятков лет (не считая детского возраста) своей разнообразной жизни была двенадцать лет проституткой, пять раз замужем (из них один раз за своим братом), двенадцать лет воровкой, восемь лет ссыльной в Виргинии, но под конец разбогатела, стала жить честно и умерла в раскаянии. Написано по её собственным заметкам / Пер. и предисл. А. А. Франковского. Москва; Ленинград, 1932; *Фр. Шиллер. Собрание сочинений. В 8 т. / Под общ. ред. и с вступ. ст. Ф. П. Шиллера. Москва; Ленинград, 1936–1950.*

¹⁰⁸ Між іншим, Лансере більш-менш правдоподібно вважається автором дизайну упаковки папірос «Казбек» (1930-ті). На титул автора зусиллями істориків і краєзнавців претендують, крім Лансере, — Роберт Граббе, Мечислав Доброковський, інші. Пошуки тривають.

1937–1938) та «*Історія архітектури у вибраних уривках*» (упорядники Михайло Алпатов, Давид Аркін, Микола Брунов, 1935), ніби і випущені видавництвом Всесоюзної академії архітектури, обкладинками та видавничою маркою належать Рербергові, але загальна сила впливу їх як творів книжкового мистецтва не є значною: майстрові належать тільки обкладинки, звісно, впізнавано рербергівські, але його рейсфедер не втрапив у книжковий інтер'єр. Те саме стосується і двох (із трьох, які планувалися до видання) волюмів «*Нарисів з історії архітектури*» Миколи Брунова (1935–1937), серії монографій із теорії архітектурних пропорцій (М. Брунов, Ернст Мессель, Джей Хембідж, Матіла Гіка¹⁰⁹), невеличкої книжки Івана Маца про архітектуру (1935)¹¹⁰, інших. Утім, це зрозуміло: у видавництві працював не один Рерберг, і всі майстри мали отримувати замовлення на орнаментацию книжкової продукції.

Кидаючи побіжний (і лякливий) погляд на подальше (після 1930-х), помічаємо «*Історію російської архітектури*» (1952, 2-е вид. 1956), орнаментовану Володимиром Фаворським. Вона має суто художній, позаархітектурний характер, створює візуальне враження «*Слова про Ігорів похід*» і поміщає туди *билинний сюжет*, подекуди міфологічний, російськоцентричної службової історії архітектури східнослов'янських теренів.

Стирається час, і обкладинки Рерберга, виконані вручну, відходять у минуле разом з епохою, яка допустила їх до верстата. Але *відчуття палітурки*, таке необхідне сучасному книжковому мистецтву, має пестуватися, колисатися на папертах найкращих зразків класичної книги. Смак Рерберга в цій справі — вдала ілюстрація, гідна розмислу.

¹⁰⁹ Серія «Архитектурные пропорции» в чотирьох випусках: Н. Брунов. Пропорции античной и средневековой архитектуры. Москва, 1935 (вып. 1); Эрнст Мессель. Пропорции в античности и в средние века / Пер. с нем. Н. Б. Вургафт; Под ред. Н. Брунова. Москва, 1936 (вып. 2); Джей Хэмбидж. Динамическая симметрия в архитектуре / Пер. с англ. В. Белюстина; Под ред. Н. Брунова; Предисл. и прим. Ю. Милонова. Москва, 1936 (вып. 3); Матила Гика. Эстетика пропорций в природе и искусстве / Пер. с фр. В. В. Белюстина. Москва, 1936 (вып. 4).

¹¹⁰ И. Мácа. Беседы об архитектуре. Москва, 1935 (Науч.-поп. серия книг по архитектуре, под ред. проф. Г. М. Людвига; вып. 1).

Правду кажучи, мабуть, книжкове оформлення архітектурної книги багато втратило у зв'язку з урядовою постановою «Про подолання надмірностей у проектуванні та будівництві» (5.11.1955 — одна з одіозних дат в історії архітектури СРСР): книжкова графіка, схоже, була віднесена до розділу 'проектування', хоча інерція, завдана в 1930-ті, зберігалася (треба вважати, достатньо «підпільно» і з недогляду) до кінця 1950-х: книжки все ще орнаментувалися класично. Особливо це видно в київському видавництві Академії архітектури УРСР. Але стилістична спрямованість радянської архітектури і радянської архітектурної книжки (і просто якогось архітектонічного видання) чітко підтримували один одного. І страждали вони разом.

Як писав Кржижановський, папір терпить і мерзенність, і брехню, і поганий стиль, і друкарські хибодруки, і брудну совість автора, і дешевий пафос. Папір терпить все. Він не має можливості «вийти з терпіння». Така книжка, книжка пересічна, книжка як об'єкт тут ні до чого; соромно не книзі — автору. Та мертві сорому не мають.

ПРОЯВЛЕННЯ КНИЖКОВОГО ЗНАКУ

Книжковий знак — найбільш правдивий і точний знак часу; існує доти, доки існують бібліотеки, а вони існують довго.

Ми досі впізнаємо за обкладинкою жакливу печать не-смаку в оформленні книжки середини 1990-х. Це — ідеологія.

Все ідеологічне має значення: воно репрезентує, зображує, заміщує щось поза ним, оскільки є *знаком*. *Де немає знака — там немає й ідеології*¹¹¹.

Бахтіну варто вірити: він довго вдумується. Книжковий знак являє припустиму до друку мисль. Іноді це «знак біди».

¹¹¹ В. Н. Волошинов [М. М. Бахтин]. Марксизм и философия языка. Москва, 1994. С. 13.

Кожен живий ідеологічний знак дволикий, наче Янус. Будь-яка жива лайка може стати похвалою, всяка жива істина неминуче повинна звучати для багатьох інших як найбільша брехня¹¹².

Рерберг — цей великий «книжкін кравець», «закрійник з архітектури» — розмітив можливі точки зору, зібрав із них гербарій, що шелестить книжковими закладками «цікавих місць», —

І потягнулося крізь пам'ять чергою: важке сходження з уступу на уступ Спінозової «Етики», — мало не після кожної сторінки я залишав її одну, затиснуту між метафізичних пластів; уривчасте дихання «Vita Nuova», де в переході з фрагмента у фрагмент терплячий закладці не раз доводилося чекати, поки хвилювання, що забирає книжку з рук, утішившись, дозволить знову повернутися до слів¹¹³.

Він вишиковував на титулі насамперед *знакову композицію*. Кожна його книжка сама суть *знак*, гідна панегірика в безмежній текстовій архітектоніці. Подібно до Анрі Матісса, який стверджував, що не бачить особливої різниці між побудовою книги і побудовою картини, Рерберг не бачить різниці між роботою над відмивкою тушшю і — роботою тією самою, але вже густою тушшю над титульним аркушем текстового полотна.

Як основа художності, пластична форма обростає поетичною *легендою*, що віддзеркалює в собі внутрішній світ змінюваних поколінь. Як «образний епіграф» вона служить довічним символом-знаком для потоку ідей, які виникають як *естетичний предмет*¹¹⁴ і гинуть у читацькій свідомості, — *нескінченного*

¹¹² Там само. С. 28.

¹¹³ С. Д. Кржижановский. Книжная закладка // С. Д. Кржижановский. Собрание сочинений. Т. 2. С. 570.

¹¹⁴ *Естетичний предмет* — категорія трансцендентальної естетики, яка 1) є апіорною формою споглядання (*Anschauung*), що створює умови для побудови переконання не просто в повсякденній свідомості (як це «чинять» час і простір у Канта), але у свідомості історичній, що може виступати однією з форм досвіду, яка своєю чергою містить у собі форми споглядання 'простір' і 'час'. Наприклад, історичним джерелом є історична подія ('артефакт'), дана свідомості історика як історичний факт, що відбувається як естетичний предмет; 2) являє собою (як простір і час) єдність трансцендентальної аперцепції, а через те не може бути описаний як такий ('річ-у-собі'), вимагаючи втілення в художньому образі, що транспонується в матеріальностях запису, переказу, формулювання; 3) моделює

образу. Як «твір архітектури має пережити світ запалених у свідомості людства уявлень» (Самуїл Фейнберг¹¹⁵), так твір книжкового мистецтва має зберегти для історії складне сплетення хитких образів внутрішнього розкрою, розпису своєї *змістовності*.

Легенда внутрішнього знаку архітектурної книги Рерберга зберігає і найточніше висловлює зміст архітектури не тільки як авторської, а і як читальницької фантазії. Але тут архітектурна уява читача підпорядкована законам художнього матеріалу, і фантазія стримується реальною формою текстового просторіння. У цьому відмінність книги архітектурної від неархітектурної.

Подібно до маятника, що зберігає площину гойдання, ліричний задум суперечить зрушеній часом обстановці нової доби. Живе житло духу перетворюється на музей — сховище віджилих форм вираження¹¹⁶.

Рерберг створив універсальну графічну модель своїх декорацій, цих форм вираження. Варто лише підставити інше ім'я й інакший текст, і модель починає звично працювати на книжку. Щоправда, ім'я і текст мають бути одного семантичного кола, інакше візуальний «збій» неминучий. На те й модель, 'парадигма', і художнє мислення Рерберга є спорідненими з монтажним мисленням режисера, який подеколи штучно «озвучує» монотонність сюжету.

Подібно до того, як Ервін Панофський, який вивчав зв'язок готичної архітектури зі схоластичною композицією трактатів західноєвропейського середньовіччя, називав архітектора «ученим-схоластом» у найліпшому, найглибшому смислі цього слова, і казав, що портрет його поміщався поряд із портретом епі-

утворений свідомістю результат пізнання, що виникає «між» спостереженням видимої (відчутної) об'єктивної художньої форми та суб'єктивним художнім образом. Докладніше: А. Пучков. Розмай / *Studia humanitatis*: Статті, есеї, портрети / За заг. ред. К. Станіславської. Київ, 2024. С. 11–24.

¹¹⁵ С. Е. Фейнберг. Судьба музыкальной формы // С. Е. Фейнберг: пианист, композитор, исследователь / Ред.-сост. И. Лихачёва. Москва, 1984. С. 29.

¹¹⁶ Там само. С. 36.

скопа в «лабіринтах» собору (наводиться навіть приклад Г'ю Ліберж'єра, головного архітектора незбереженого собору Сен Нікез у Реймсі, який після смерті був увічнений в скульптурі одягнутим в «учені шати» і з макетом свого собору в руках¹¹⁷), так і Рерберг міг посісти одне з чільних місць в історії *книжкової архітектури*, і його ім'я мусило б увійти навіть до низки найвідоміших майстрів зодчества як такого, цих «тектонічних мислителів», які створювали справжні зразки загальної художньої культури людства.

До Габричевського і Рерберга, до ідеї комплексного перевидання архітектурних трактатів минувшини, власне архітектурної радянської книжки і не було.

Рерберг тут є не тільки «художньою повитухою», але й хрещеним батьком (як «архітектурний волхв» Альберті), який стояв біля колиски радянської архітектурної книжки її зачинателем і художнім вихователем.

Він виховував і поліграфічне мистецтво, і читальника, і навіть італійського ренесансного автора — воскресінням, культурно цінною «ексгумацією» якого займався на іншому культурному ґрунті. Але, звичайно ж, «архітектор книги І. Ф. Рерберг» не був би можливим без тих, чийми безпосередніми грандіозними зусиллями готувалася і шліфувалася начинка-зміст радянського архітектурознавства, купіль для якої в культурі відлив на папері й охрестив пером і пензликом саме він.

Рербергівський книжковий знак досі збуджує цікавість, спочиваючи на полицях громадських і приватних бібліотек. Вицвітають корінці-фасади, створюючи те, що Шкловський найменував «кур'явим лабіринтом самовідчуття»¹¹⁸ архітектора.

Нинішній архітектор не потребує архітектурного трактату. Довідник, самодіяльні комп'ютерні програми — його професійна «література». Він просто не має часу. Мені важко уявити, скажімо, студента першого курсу архітектурного факультету, який

¹¹⁷ Э. Панофский. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья / Отв. ред. Л. Лутковский. Киев, 1992. С. 62.

¹¹⁸ В. Шкловский. Жили-были // В. Шкловский. Собрание сочинений: В 3 т. Москва, 1973. Т. 1. С. 110.

опановує графічну грамоту фаху, навчається мистецтву композиції та ремеслу відмивки китайською тушшю, тим, хто вивчає в переповненому вагоні метро незручний і неформатний пошарпаний том Він'їолова «Правила п'яти ордерів архітектури». Не та швидкість, не той стиль, не той дух. Ціль інакша. Геть інші потреби, суспільні замовлення. У 1930-х той дух вмiли пестувати, зберігати, нав'язувати. Втім — жодної ностальгії за 1930-ми, як і за всім, що пов'язано з більшевизмом.

ЗНОВУ ЧИТАЛЬНИК

Культура живе поміж лицемірством, цинізмом і амнезією, і цю проміжну просторінь обіймає, заповнюючи цілком речами, які самі собою небагатослівні, але мають тенденцію зберігатися, радувати, дратувати. Мають нахабство бути.

Многое можно простить вещи — тем паче там,
где эта вещь кончается. В конечном счёте, чувство
любопытства к этим пустым местам,
к их беспредметным ландшафтам и есть искусство.

Иосиф Бродский. Новая жизнь, 1988

Може, і так. Мистецтво в'їлося в буття, і буття починає виглядати бюргерським, буржуазним буттям. Єдине, що може бути зараховане як вибачення, це мистецтво книги — проміжок між справою і тілом людини, між тяготами ремесла, що завжди має бюргерський відтінок, і «нестерпною легкістю» творчості: створення чогось, що заповнює лакуну, створюючи лагуну. Це важко, але необхідно, аби рухатися далі.

Кожній книзі часом бракує читальника. Вона зазвичай розрахована на більшу кількість розкриттів, на більшу кількість нерозкритих смислів. Автор так задумував. І так само, як нам не спадає на думку повернути накреслений художником профіль, щоби з'ясувати — яке ж це лице *en face*, — так і рербергівська книжка самодостатня, і нам не спадає на думку уявити її інакшою. Її перевидання, здається, українською також мають бути

здійснені під «наглядом» Рерберга, в його стилістиці декорування. А як ні? Шкодувати нема про що: ми перебуваємо в часі завершення доби Просвітництва, на хвили стрімкого зникнення форм природного інтелекту на користь штучного, у розломі парадигм, сталих світоглядних і етичних моделей, на зміну добі лицемірства йде доба цинізму, і тут вже справді якщо і до книжок, — то як до прихистків у ці нецікаві й духово небезпечні часи.

Дівчаткам-підліткам Моцарт здається щасливцем, який завжди сміється <...> Зі щастя не народжується мистецтво. Але це не має значення. Твори існують як даність. І прекрасна Лаура, і прекрасна Юдита й гадки не мають про те, з яких прірів самотньої туги народилася їхня чарівна природність¹¹⁹.

І не повинні мати. За штучністю мистецтва має проступати його природність, його неможливість не бути. Як мистецтво книги, що має бути непомітним.

Острів Фула (Θούλη, Thule) був крайньою північною точкою, «відомою» античній географії, легендарною землею, що лежала північніше Британії (за Страбоном; пор.: *Ultima Thule* у Вергілія і Сенеки, Лонгфелло і Еріка Рассела, Брюсова і Набокова).

Ландшафт рербергівських орнаментаций — лінія горизонту химерних лукоморій химерної архітектурної доби: далі книжки й ордерного фасаду рухатися їй не було куди. Максимальна *пред'ява часу* наступним епохам.

Стиль вичерпувався на будівельному майданчику, архітектурознавчий трактат усе наполегливіше обступав його (стиль) амфітеатром, стаючи артефактом архітектурної культури конкретної доби, навіть конкретного десятиріччя: книжки 1920-х відрізняються від книжок 1930-х істотно. І не лише в СРСР, а й у світі. І не лише з візуальної сторони, хоча маю на увазі саме її. Стиль створював тихі, непомітні конвенції часу, які унаочнюються на відстані.

¹¹⁹ Г. Гессе. Немецкие прозаики (1914) // Г. Гессе. Магия книги: Сборник эссе, очерков, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле / Пер. с нем., предисл., послесл. и коммент. А. Науменко. Москва, 1990. С. 62–63.

Що читав за спеціальністю архітектор 1930-х, крім довідників? Важко віритися тепер, майже через століття, що це були грубі, 'непідйомні' трактати доби ренесансу. Тим частіше не читаються вони зараз. Але не схоже, що й у добу Відродження, й у ХІХ столітті (твори Віолле ле Дюка) ці трактати були фаховими бестселерами. Хіба — інструкціями з проектування, як Вінйо-ла і Палладіо¹²⁰ для архітекторів-практиків ХVІ століття.

СЕМАНТИЧНИЙ ОРЕОЛ ДЕКОРУ

Поняття 'семантичний ореол метру' запровадив у віршознавство Михайло Гаспаров (1935–2005). Це корисна категорія, що, як на мене, може спрацювати і в нашій справі.

Слово, яким зайняте віршування, — слово невольне, змушене до певного місця якщо не ситуацією мови (як у Цицерона), то метром, ритмом, римою як безособовими організуючими силами. З опуклою виразністю це закріпачення слова видно у гаспаровських працях із семантики віршованого метру.

Семантичне забарвлення метра — це зв'язок метра зі змістом, а звідси і з набором слів, які цей зміст (зміст) передають. Коли метр заданий, слова з цього набору з'являються автоматично, ніби вже не з волі поета, а з волі безособової мовної традиції, якій поет керований. Виявляється, що такий розмір підходить для ось такого змісту, а такий-то не підходить, — такі міркування, аж ніяк не будучи наукою (хоч нерідко видають себе за науку), виявляються раптом цінним матеріалом для віршознавства¹²¹. Яке відношення мають ці спостереження до нашої теми? Опосередковане. Нас учили, що життєвість теорії в її застосовності, чи не так? Кант заперечував¹²².

¹²⁰ Див.: А. Пучков. Палладіо, и несть ему конца // А. Пучков. Архитектурно-культурологические очерки: Феномены, явления, вещи. Киев, 2008. С. 113–128.

¹²¹ М. Л. Гаспаров. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. Москва, 2000. С. 217–218.

¹²² И. Кант. О поговорке «Может быть, это и верно в теории, но не годится для практики» (1793) // И. Кант. Сочинения / Пер. с нем.: В 6 т. Москва, 1965. Т. 4, кн. 2. С. 97–106.

Доба 1930-х з її орієнтованістю на класику і — відповідно — на освоєння класичного спадку попередніх століть (ренесансу і класицизму), який проявився вже в культурі 1900–1910-х і архітектурно, поліграфічно, «модно» оформив / обставив її, вимагала специфічно безумовного смислу в організації книжкової форми, який був би спаяний з цією формою позачасовою ізоморфністю організації. Інакше кажучи, духовна конструкція друкованого тексту, що й становить його зміст, не повинна суперечити формі його репрезентації читальникові принаймні в тому смислі, що має *правдиво* свідчити про час створення тексту. «Чужая речь мне будет оболочкой» (Мандельштам)¹²³.

Якби, приміром, мемуари Челліні видавалися у виконанні Олександра Родченка чи Ель Лисицького, першокласних функціоналістів, вони виглядали б як розповідь війонівської шпани, яка не дає спокою добрим людям. В орнаменталізації ж Рерберга Челліні пристойний: він іменитий художник, вправний ювелір, і лише насамкінець балагур і вбивець. Себто об'єктивний смисл подається у формі, яка передбачає можливість його позасуб'єктивного розуміння, як щось по-загальнолюдському закріплене і є позачасово константним. Григорій Рєвзін вважав, що стиль у його класичному розумінні виявляється несумісним з уявленнями про інтелектуальну семантику, про ясні духові смисли, що їх несе в собі витвір мистецтва¹²⁴. Може, і так. Але з погляду семантичного ореолу форма художнього твору (вірш, жанровий живопис барбізонців чи текстів *Lake School of Poetry* — Озерної школи, — книжкова декорація, ранніх і пізніх німецьких романтиків — від Бетховена до Вагнера тощо) так прив'язує смисл до епохи, яка дозволила цьому смислові виявитися, що її зміна тягне за собою зміну змістових стереотипів, і читальник / глядаць має право обурюватися, скаржачись на те, що його, мовляв, об-

¹²³ Або ж, як показав Михайло Безродний (1957–2023): «*Die fremde Sprache sei mir eine Hülle*», «Чужа мова є для мене оболонкою», чи «*Die fremde Sprache ist mir eine Hölle*», «Чужа мова є для мене пеклом» (Мих. Безродний. Кінець цитати. С.-Петербург, 1996. С. 105–106).

¹²⁴ Г. И. Рєвзин. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. Москва, 1992. С. 13.

манують, не виправдовуючи незвичним «віршовим» розміром звичне «віршове очікування»¹²⁵.

Враховуючи цю напівнаукову, напівпсихологічну обставину, зауважу, що Рерберг, який декорував ренесансні архітектурознавчі трактати, мемуар Челліні і «Життєписи...» Вазарі, був такий чесний перед читальником / глядцем, як це було взагалі тоді можливо: відвертість була не в честі.

У його орнаментаціях дві несхожі доби наче тягнуться одна до одної у свідомості освіченого читальника як сталагміт до сталактиту.

Ця культурна — винятково культурна — взаємодія, обставлена за всіма правилами організованої «цивілізації знання», — дозволяє наголосити на мотиві спадкоємності, що виявляє себе ніби 'поверх бар'єрів' — тимчасових, ідеологічних, етнічних і зрештою тих самих цивілізаційних умовностей.

Щодо деталей — оформлення Рербергом «Словесності і комерції»¹²⁶ — часовий проміжок у дев'яносто років скрадується шляхом застосування прийому семантичного ореолу: Олексій Сидоров знав про правила його дії, але не знав, що ця штуковина є одним із механізмів збереження культурної пам'яті.

Приліплюючись до форми ренесансної книжки, яка з рукописної щойно ставала друкованою, Рерберг у 1930-ті зберігав передусім *форму міської культури*, яку поступово почав роз'їдати маргінальний, приміський, ще гірше сільський черв'ячок, вигодований большевизмом. У такий спосіб він робив, простіше кажучи, велику культурну справу, підтримуючи стихлу інерцію 'срібного віку', коли поети «оспівували своїх царів, не будучи їхніми рабами» (Герцен). Якщо для появи декабристів і Пушкіна, за словом Натана Ейдельмана, «потрібно було два-три непоротих дворянських покоління»¹²⁷, для 'срібного віку' вже три-чотири. — «Сотри случайные черты / Три четыре / Сотри

¹²⁵ Георгій Шенгелі називав: «римове очікування» (Г. А. Шенгели. Техника стиха. 2-е изд. Москва, 1960).

¹²⁶ Див.: Словесность и коммерция: Книжная лавка А. Ф. Смирдина / Под ред. В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума. Москва, 1929.

¹²⁷ Н. Я. Эйдельман. Грань веков: Политическая борьба в России. Конец XVIII — начало XIX столетия. Москва, 1982. С. 20.

случайные черты / Смотри случайно / Не протри только дырочки» (Вс. Некрасов). Підтвердження цієї кумедності знаходимо у висловлюванні Лазаря Гессена:

Вертикально поставлене [на обкладинці] прізвище футуриста Хлебникова сприймається як щось формальне. Прізвище Пушкіна на зібранні його творів не могло бути поставлене надто вільно — це суперечило б розумінню нами Пушкіна <...> Через певну кількість часу Пушкін оформлятиметься по-новому, відповідно до нового розуміння¹²⁸.

Даремно Гессен не додав, як саме, через який проміжок часу. (Після 24-го лютого 2022 року?)

Тож безперечність його судження не така безперечна: традиція близького до канонічного сприйняття будь-кого в культурі має межі і схильна до перегляду в залежності від обставин. Час переносить яйця артефактів — навіть духові — в тій тарі, яка наразі під рукою.

Не варто, мабуть, нагадувати, що Рерберг старався для досвідченого читальника, такого, як він сам. Можна, звичайно, спробувати показати, які елементи в рербергівських декораціях відіграють більшу смислодиференційну роль, які меншу, тобто наскільки щільно вони беруть участь у формуванні семантичного ореолу, але це завдання надто спеціальне; лишу його майбутньому.

Художній світ Рербергових орнаментацій — це зображені знаки літер, заставок, кінцівок, картушів, які нагадують про предмети і явища дійсності, згадані в убраному декоративною формою науковому чи белетристичному тексті, є ніби графічно узагальнений каталог образів цього тексту, почерпнутий з його сучасності і *безконфліктно* вміщений в чужу.

Якщо *опис* (як було зроблено вище у зв'язку з Вазарі '1933) організувати за всіма правилами «частотного тезауруса» (Гаспаров), з групуванням символів за семантичними гніздами і з розміткою кількості знаковихжитків кожного, — такий «словник» рербергівських знакосполук може наочно показати, що саме ле-

¹²⁸ Л. И. Гессен. Архитектура книги. С. 50.

жить у центрі цього художнього світу, що — на його периферії, а що взагалі за межами¹²⁹.

Тобто існують *інтонація й інтоноване; знак і означене* можуть возз'єднуватися для досягнення художньої якщо не гармонії, то принаймні правди і — звідси — *художньої переконливості*. Займатися тут такою роботою можливості немає. Існує лише потреба переконати читальника в існуванні семантичних ореолів узагалі художніх творів поліграфічного мистецтва саме 1930-х, які складаються з різних семантичних забарвлень, історично розгалужуються (не лише через наслідування, а й через відштовхування одного графіка від іншого) і засівають додаткове поле для *мистецтвовипробувального розмислу*, дозволяють «нешкідливим чином викладати невиразність отриманих відчуттів» (М. Салтиков-Шедрін).

Семантичний ореол складається із семантичних забарвлень у такий самий спосіб, як і загальне значення слова складається з часткових значень слова¹³⁰.

Можливо. Гаспаров вивив формулу:

Чим менш уживаним є віршовий розмір, тим виразнішими є його семантичні забарвлення¹³¹.

Скористаюся нею для інкорпорації: що локальніше вживання ренесансних форм декорування радянської книги, то радянська книга ренесансніша.

Це цілком відповідало духу 1930-х — щонайменше в справі виробництва архітектурних форм. Семантика зазвичай виражається через тему, і ця тема в Рерберга: стилізація — послідовна, осмислена, навмисно алюзійна. А як ще?

Узагалі, якщо говорити про семантичний ореол часу, в якому проявляв свою майстерність не лише Рерберг, — було би смішно й нечесно стверджувати, ніби він сам-один унаочнював свій

¹²⁹ Постмодерністське перенесення. Див.: М. Л. Гаспаров. «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // М. Л. Гаспаров. Избранные труды: В 4 т. Москва, 1997. Т. 2: О стихах. С. 187.

¹³⁰ М. Л. Гаспаров. Метр и смысл... С. 88.

¹³¹ Там само. С. 192.

час декоративними оздобами книжок, — маємо когорту першокласних художників-графіків 1920–1950-х, серед яких імена і труди Дм. Мітрохіна¹³², П. Алякринського, Г. Бершадського, Б. Булгакова, Я. Єгорова (Дантове «Пекло», 1940), М. Ільїна, Л. Калитовської, Євг. Когана, Іллі Кричевського («Архітектура громадських будівель: Клуби і театри» К. Лагутіна, 1952), М. Лобанова, В. Мілашевського, Б. Нікіфорова («Легенда про Уленшигеля» Шарля де Костера, 1951), М. Піскарובה, Г. Смелової, Б. Титова, Н. Хмелевської, С. Чахір'яна, Б. Шварца¹³³ засвідчують спільність естетичних засад, що їх залишає конкретне видання в конкретному часі, і цей час належить саме цій книзі з усіма її особливостями ідейного й ідеологічного забарвлення.

Як не дивно, саме в радянському книговидаванні 1920–1930-х відбувся, сказати б, певний *стадіальний поворот*. Після десятиліть еклектики в оформленні книжки, навіть елегантного 'декадансу' «міріскусників», і десятиліття декораційного конструктивізму в дусі Родченка, Лисицького, Л. Лозовського, С. Гординського, І. Мозалевського, В. Єрмилова¹³⁴ настав час «переконливих видань» — міцних, наче чача, добротно зроблених, ніби портсигар, із найкращих матеріалів (папір, нитки для шиття текстового блоку, марля, картон, полотно на обкладинку), що є ознакою настання тоталітарних часів¹³⁵. У мистецтві

¹³² Див.: А. Пучков. До питання про семантичний ореол друкованої художньої форми: На прикладі обкладинок Володимира Фаворського і Дмитра Мітрохіна початку 1920-х // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць ІПСМ НАМ України. Київ, 2018. Вип. 14. С. 158–174.

¹³³ Цікавий досвід упакування «за доби пізнього Хрущова» 'колективного доробку' (37 майстрів) графічної доби 1920–1950-х: Искусство шрифта: Работы московских художников книги / Сост. И. Д. Кричевский; Редкол.: Е. И. Коган, П. М. Кузаний, В. В. Лазурский, С. Б. Телингатер. Москва, 1960.

¹³⁴ Див.: Ольга Лагутенко. Graphien [Графе́йн] / Графіки: Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, [2007].

¹³⁵ Досі приємно брати в руки видання зібрань творів Леніна (особливо п'яте видання), Сталіна, Мао Цзедун, Мічуріна — звісно, не як тексти, а винятково книжкові тіла. Але це вже 1940–1950-ті. Хоча трохи пізніше, вже в середині 1950-х, почали друкуватися багатотомні зібрання творів (перекладів) європейських письменників (Жуль Верн, Шекспір, Стендаль, Золя, Джек Лондон, Сервантес, Ромен Роллан, Майн Рід, Гейне, Бальзак, Флобер): керманічі СРСР розуміли (Микита Хрущов особисто чи цілий Державний комітет Ради міністрів СРСР у справах видавництва, поліграфії та книжко-

подібне сталося, наприклад, із ренесансним майстром Нікколо Пізано, який різко повернув од антикізуючої стилістики раннього ренесансу до готизуючої, — звернення *через голову* попередньої (проторенесансної) стадії, — акт необхідний, але недостатній, якщо не супроводжується відмовою від вирішення завдань, які були цією стадією висунуті.

Ренесанс був немислимий без звернення до античності, але він був немислимий без перетворення в нових умовах і досвіду середньовіччя.

Власне, ренесансне сприйняття античного спадку містило й опір йому; і навспак — свідоме зречення середньовічного спадку передбачало його 'діалектичне зняття', себто трансформоване включення в нову систему культурних координат.

Звісно, ренесанс не знав, як виглядала антична книжка, адже то були пергаменні сувої, і вимушений був винаходити форми, які б пасували добі Відродження.

Рерберг у 1930-х *через голову* всієї традиції книжкової справи, яка сформувалася після винаходу Гутенберга і з часом утратила зв'язок із ренесансною декорацією видань (XVIII–XIX століття), — відновив ренесансну традицію в умовах, які, як здавалося художнику, нагадували умови друкарства часів Борджіа і Медічі.

Античні й ренесансні тексти у відповідних стилізаціях 1930-х виглядали переконливо: як зафіксована на іншому цивілізаційному і культурному ґрунті, на інших теренах спадщина інтелігентних містян доби зародження буржуазних (містянських же, адже нім. *burg* це 'укріплене місто') економічних відносин, грубо зліквідованих жовтневим переворотом 1917-го.

Та й заснування Академії архітектури СРСР 1-го січня 1934 року вимагало особливої парадності відродження якщо не тріумфальних, то принаймні репрезентативних архітектурних форм, які б уособлювали «велич сталінської епохи». Приблизно в той час, за рік після «Великого перелому», Шкловський висловив упевненість:

вої торгівлі?), що не можна вічно відставати від світової літератури і псувати духовий харчотрав населення імперії жвачкою членів всесоюзного Союзу письменників.

Можна з'ясувати лице часу так само, як ми з'ясовуємо лице книжки певної доби або вигін спинки стільця для певних десятиліть¹³⁶.

Стилiстика архiтектурних форм була призначена диктатором як *соцiалiстична за змістом і ренесансна за формою*. І хоча ніхто зв'язно не міг пояснити, що за термінологічний кентавр тепер вештається вулицями великих радянських міст, зате художники книги хвацько вчепилися за метафору ренесансної форми — вона дозволяла, не надто розумуючи, створювати пристойні графічні композиції. Архітектори намагалися не відставати, а там і представники інших 'вільних професій'.

Тож фахово засадничі ренесансні трактати, як і архітектурні вуличні форми, мали виглядати теж якщо не тріумфально, то репрезентативно. Рерберг із таким завданням впорався на славу. Для цього не потрібно бути сталіністом — достатньо мати вишуканий смак і неабияку візерунково-орнаментальну фантазію. А вони корисні за будь-яких обставин часу, принаймні для самозахисту психосоми від його агресії.

Тепер варто подивитися на застосування поняття 'семантичний ореол' доби з іншої сторони. Його застосування до ужиткових речей, — в нашому разі до книжки з архітектури 1930-х, — допомагає зафіксувати ще одну теоретично важливу обставину: чим 'стиль доби', тобто 'доба-як-вона-є', відрізняється від 'духу доби', тобто — 'доби-як-вона-себе-бачить'? Усвідомлення 'семантичного ореолу' дозволяє виявити низку ознак, які лежать нібито поза конкретними, сталими художніми прийомами, які в очах нащадків уособлюють художній стиль доби: готику, бароко і модерн оздоблено такими чіткими ознаками, за якими ми їх і вирізняємо поміж інших. Будучи не зображальними, себто орнаментальними, ці ознаки не відносяться до мистецтв зображальних, але мають виразні якості, що їх можна покласти поряд із загальними естетичними засновками, які є неупередливими в проявах ужиткових, у процесі конструювання речі — в *дизайн-діяльності*, до якої відноситься і створення книжкової художньої форми.

¹³⁶ Віктор Шкловський. Под'єнщина. Ленінград, 1930. С. 96.

Книжки як речі стають знаками, що їх свого часу Лев Виготський назвав «психічним знаряддям людини». Неодушевленість речі дозволила в рамках марксистської доктрини протиставити її людині як живій істоті і похідним од слова 'річ' поняттям 'оречевлення' (*Versachlichkeit*, 'об'єктивування', 'універсалізація') означити один із проявів феномена відчуження, коли створена людиною річ, відчужуючись од виробника у формі товару, починає протистояти людині¹³⁷. Але такий сумний аспект мене не цікавить: усі речі якщо не «агресивно» протистоять, то повсякчас протиставлені людині — тож нема чому дивуватися.

У нашому разі, як ідеться про книжку, річ не обов'язково є *річ-як-товар*, але предмет, виготовлений людиною для людей, зокрема і для самої себе. Буття *речі-як-складової-культури* зумовлене аж ніяк не товарними відносинами. Буття *речі-як-предмета*, перетвореного людиною, як природної речовини, що має структурну просторово-часову визначеність, зумовлене самою людською культурою¹³⁸.

Отже, в речі бачимо матеріальну структуру, виникнення якої зумовлено людською потребою — потребою в знанні, його фаховому трансляванні. Слід зауважити: якби людям була байдужою предметна форма задоволення їхніх потреб, не існувало би того розмаю близьких за функціями речей, якими в різних культурах (фахових субкультурах) задовольняються однакові або схожі потреби. Меблі, одяг, ужиткове начиння, книжка несуть і емоційну, й прагматичну інформацію, мають безпосереднє відношення до світу почуттів, думок, переживань як того, хто їх створив, так і того, хто споживає.

Цей суспільно важливий комплекс почуттів закарбовує в собі те ставлення, що його виказують люди схожих настроїв і ставлення до речей (книжок) у певних стратах суспільства. Тобто в кожному епоху існує своя модель *психологічної орієнтації*

¹³⁷ Див.: К. Маркс. Теории прибавочной стоимости (IV том «Капитала»), ч. 1 // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения / Пер. с нем. 2-е изд.: [В 50 т.]. Москва, 1962. Т. 26, ч. 1. С. 83, 124.

¹³⁸ Зі «смертю» товарних відносин (якщо таке можливо) річ не «вмирає», і хоча завдяки цим відносинам була породжена, — обслуговує не лише їх.

людини на річ, специфічне ставлення до речі, які формуються й існують незалежно від товарних відносин і роблять для людини цю річ не тільки цінністю в *матеріально-утилітарному* відношенні 'комплементарними матеріальними благами' (за Ойгеном фон Бем-Баверком¹³⁹), а й — більшою мірою — в *аксіологічному*, тобто, вияскравлюючи, уособлюють ставлення матеріально-предметного буття до духових запитів буття людини¹⁴⁰.

З мистецького боку саме це відношення і є для *Kulturwissenschaft*, особливо для *Kunstwissenschaft*, семантичним ореолом речі: річ набуває чуттєво-образного або символічного значення, свідчить про добу, в якій з'явилася — як потреба — для прагматичного (й естетичного) функціонування. В цьому смислі потреба в речі стає відносно самостійною так само, як відносно автономною є для людини потреба в художній, художньо-конструктивній діяльності — одному потрібно, іншому ні.

Повертаючись до теми, здатністю книжки бути носієм і транслятором інформації, зокрема і про саму себе, задовольняється духовна потреба в речі, часто-густо пов'язана з її *не так змістовою, як естетичною цінністю*. Звідси виникає така корисна для культури суспільна «хвороба», як бібліофілія. Чому? Тому що знак є засобом транслявання суспільно-значущої інформації від людини до людини, від людини однієї доби до людини іншої доби насамперед за допомогою книжки, явленої естетичною книжковою формою. Принаймні так ці процеси відбувалися в 1930-х і — *виглядають* зараз.

'Семантичний ореол' засвідчує, що книжки як витвори дизайну не можуть бути створені в інший час, адже за інших умов — суспільних, технічних — вони теж стають інакшими. Тож ідеться насамперед про дизайн-форми, які не мають зображальності, але міцно тримають хорошу річ в її часі, естетично пред'являючи цей час за її тихою поміччю.

¹³⁹ Див.: О. фон Бём-Баверк. Основы теории ценности хозяйственных благ (1886) // О. фон Бём-Баверк. Избранные труды о ценности, проценте и капитале / Пер. с нем. Москва, 2009. С. 123–129.

¹⁴⁰ Див. докладніше: А. Пучков. Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну // А. Пучков. Розмай / Studia humanitatis. С. 46–50.

‘ТЕОРІЯ ЗАХИСТІВ’ І РЕФОРМАЦІЇ РЕРБЕРГА

У контексті семантики художньо зображеного — для друку — слова мушу згадати про ‘теорію захистів’ по відношенню до технічної редакції книжки. Її запропонував лінгвіст і шахіст Олександр Реформатський (1900–1978) слідом за просто шахістом Ароном Німцовичем (1886–1935) у праці «Технічна редакція книжки» (1933). Не кажучи вже про те, що цей твір лише насамкінець був призначений для технічних редакторів книжки, а насправду був піонерською студією *теорії знаків* в її пристосованні до створення здорового книжкового організму¹⁴¹, — зміст його апелював до міждисциплінарності: мовляв, відійди, техред, від столу свого, подивись не в цех, а на небо. Реформатський, сказати б, реформував саме уявлення про техніку (геть прагматичну, звісно ж) створення *візуально несуперечливої*, з ароматом цілісності книжкової сторінки.

Застосування терміну «захист» щодо технічної редакції [книжки] має насамперед те значення, що він підкреслює якість боротьби в процесі сприйняття тексту — читальник активно діє читаючи; для розуміння йому потрібно подолати формальну сторону тексту, аби сприйняти, в свою чергу, активний зміст. Активізація графіки — ось провідна ідея теорії «захистів», за якої діалектично долається суперечність «мертвої букви», що лежить між живим смислом і живим читальником, і значення терміну «захист» слід насамперед розуміти як *захист читальника*¹⁴².

Власне, зміст теорії захистів і за Німцовичем, і за Реформатським, — це *захист читальницького смаку від можливого художнього несмаку*, побудова таких нехитрих правил, які б

¹⁴¹ Як майже за сорок років монографія Волі Ляхова (1925–1975) «Нариси теорії мистецтва книжки» (Москва, 1971) — засновок радянської теорії книжкового дизайну, в якій книжку вперше у світовій науці було розглянуто як цілісну функційну систему. Див. також: В. Н. Ляхов. О художественном конструировании книги: Системное проектирование. Функциональный анализ. Москва, 1975.

¹⁴² А. А. Реформатский. Лингвистика и поэтика. С. 151.

дозволяли робити якісні книжки і заважали б продукувати неякісні. Насправду, не кожний техред має смак, а книжки робити потрібно, — от звідси і певний формалізм, напівзагадкові типи захистів: недостатня, додаткова, достатня і надлишкова¹⁴³.

Не вдаючись у переказ подробиць (трактат Реформатського є у бібліотеках, найцікавіші його фрагменти перевидано в помертній збірці 1987-го), лише вкажу, що захистити смак читальника від несмаку технічного редактора пропонується за допомогою створення *ієрархії вираження структурних елементів книги*, а в цій справі важко помилитися.

За пару десятиліть, 1950-го, згадуваний Ервін Панофський покаже, що, по-перше, номіналізм і містицизм це ті крайнощі, які збігаються¹⁴⁴, по-друге, — що «теоретично безмежне подрібнення структури [готичної] споруди обмежується принципом, який відповідає третій вимозі схоластичних трактатів («чіткість і дедуктивна переконливість»¹⁴⁵), адже маємо справу з тим, що можна назвати «візуальною логікою», яка ілюструє положення Томи Аквіната (пізніше розвинуте Джоном Локком): *nam et sensus ratio quaedam est* (бо і почуття є свого роду розум).

Людина, яка перейнялася схоластичними умонастроями, стала б розглядати форму організації архітектури — як форму організації літератури — з погляду *manifestation*. Вона сприйняла б як належне і те, що першорядним завданням багатьох елементів, з яких складається собор, є забезпечення *стійкості*, і те, що першорядним завданням безлічі елементів, з яких складається «Сума [теології]», є забезпечення *переконливості*¹⁴⁶ (курсив мій. — А. П.).

До чого це сказано? До того, що внаслідок послідовно, дедуктивно (від загального до фрагментарного) сконструйова-

¹⁴³ Докладно: Там само. С. 148–152.

¹⁴⁴ Містицизм мав «потопити» розум у вірі, номіналізм — відокремити одне від іншого.

¹⁴⁵ Э. Панофский. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем., англ. С.-Петербург, 2004. С. 259.

¹⁴⁶ Там само. С. 270–271. Ідеться про тричастинну композицію трактату «Summa Theologiae» Томи Аквінського (XIII століття): кожна частина містить суму питань, кожне з яких стосується підтеми і має стандартний формат.

ного каркасу тектоніко-сміслових елементів книжки її форма як *явище естетичного* змусить читальника вгледіти в її тілі визнання і повне примирення розмаю протилежних тенденцій: замість схоластичної *manifestation* схоластична ж *concordantia*, гармонія, відповідність одного всьому і всього — одному. Втім, *respondeo dicendum*, останнє слово, залишається за техредом — у багатотиражних радянських друкарнях, за художником книги — в спеціалізованих видавництвах¹⁴⁷, свого роду VIP-закладах, — за Рербергом в «Academia» etc.

Годі казати, що книжку Лазаря Гессена «Архітектура книжки» Панофський не читав. Попри те в Гессена є між іншим спостереження, яке підтверджує готико-схоластичні умовисновки Панофського:

Абстрактно кожен рядок являє собою балку або навантаження. Задавшись певною ідеєю, макет [книжки] можна будувати, не тільки виписуючи слова, а і схематично — як ліній тієї чи тієї довжини і товщини, тобто тієї чи тієї ваги¹⁴⁸.

Так чинили, зважаючи на все, середньовічні письменники і середньовічні зодчі: *зображення* саме *ваги* певного повідомлення в переконливому виконанні, — з демонстрацією передачі навантажень, — от що зрештою створювало композиційний рисунок будь-якої речі, а вже таких важливих, як будівля чи книжка, — поготів.

Адже саме ці об'єкти створили те предметне довкілля, студіюючи яке, ми сьогодні тільки і можемо судити про буттєво-повсякденну примхливість середньовіччя і — правду кажучи — всіх наступних епох купно з тією, в яку втрапили зараз.

Щойно викладені теоретичні експлікації знадобилися, щоби показати: навіть будучи геть позбавленим художнього смаку, але вправно користаючи з простих правил, техред зможе отри-

¹⁴⁷ Див. корисні зізнання одного з ораторів на цьому полі: К. М. Буров. Записки художественного редактора. Москва, 1987. С. 103–114. «Як обов'язкову спеціальність художнє редагування запровадили в практику всіх наших видавництв тільки із середини 40-х рр.» (с. 17). Тобто перед тим існував лише художник книги — єдиновладний диригент її орнаменталізації й ілюстрування.

¹⁴⁸ Л. И. Гессен. Архитектура книги. С. 52.

мати непоганий художній результат. У цьому головне — не проявляти ініціативи. Книжок у 1930–1950-ті видавалося багато, і рербергів на кожную обкладинку не напасешся, от і доводилося до технічних процесів книговиробництва підступати з циркулем і накутником, пером і тушшю, а не з гострою зіницею.

Крім *зображення* на титулі семантичної ваги рядка, першим засобом вираження виявляється «*повітря*» — не тільки оправа для буковкіної роговиці, але й тло, яке, ніби поле, цими буковками не хочеться заплямовувати. Реформатський кип'ятився:

У передреволюційні роки, коли занепадність, «декадентство» були символом будь-якого мистецтва, всі книжки, які видаються з претензією бути твором мистецтва, шукали химерних, витончених шрифтів, або з наслідуванням історичних зразків <...> або гармонійних загальному напрямку прикладного мистецтва — меблям, архітектурі тощо <...> Сучасним шуканням мистецтва (тобто після постанови 1932 року. — А. П.) ці тенденції є чужими, звідси також широке поширення шрифтів простих і практичних <...> Однак і зараз для творів художньої літератури, ювілейних видань тощо користуються багатьма старими «художніми» гарнітурами <...> але поряд із ними повне право громадянства завоювали латинська і звичайна (приміром, монотипні гарнітури): останнє є більш виправданим і доцільним, адже звернення до старих «художніх» шрифтів значною мірою — просто естетизм¹⁴⁹.

А от і ні, не було це *простим* естетизмом (слід було би сказати «естетством»): рішення декоративних елементів книжок безпосередньо залежить од їхнього змісту, і твори Гоголя з Хлебниковим, Хвильового з Шевченком попри все видавали по-різному: різні автори, різні часи, різні смисли, жанри, місце в культурі й міських субкультурах. Реформатський мовив *urbi et orbi*, місту (Риму) і світові, Рерберг — тільки *orbi*, світові.

Якщо театрові не можна надати зовнішній вигляд лікарні, якщо одноповерховому всередині будинку не можна надати двоповерховий фасад, так само точно і книжка вимагає функційної обкладинки <...> При композиції обкладинки художник враховує те коло читальників, на яке книга розрахована <...> З першого рядка, що ритмічно блис-

¹⁴⁹ А. А. Реформатский. Лингвистика и поэтика. С. 169.

нув, народжується вірш. Так і з графічної ідеї, що блиснула при вивченні рукопису, будується і ціла книжка, і обкладинка <...> За всіх умов обкладинка має бути легко засвоюваною тим споживачем, якому книга адресується¹⁵⁰.

Звісно, і Гессен, і Реформатський, і Рерберг чудово віддавали собі звіт, що декорації Вазарі і декорації Еренбурга з Маяковським, Мандельштама з Андреем Белым — різні декорації, в кожній з них свій 'семантичний ореол', і їхня побудова різниться насамперед у головному принципі архітектонічної динаміки: час відповідає постаті автора, який породжує смисли, суголосні чи не дуже суголосні з часом. Можливо, це стається через те, що *слово про мертвого* стилістично глибоко відрізняється від *слова про живого* (Бахтін): мертвих люблять по-особливому, оскільки вони «вилучені» з безпосереднього контексту, але продовжують його уособлювати. А можливо, і через те, що кожна книжка покликана виправдовувати чи не виправдовувати те чи те 'віршове очікування'?

Рерберг поєднував у собі двох: якості *homo scriptor*, людини пера, і виготовлювача спеціальних *шарнірів візуального часу*. Власне, людина пера породжувала ці шарніри, і вони справляються з тим завданнями досі.

СТАВЛЮ ЗАПИТАННЯ

Чи не веде однаковість художнього підходу до оформлення книжок видавництва «Academia» і Академії архітектури СРСР, забарвлена яскравою авторською позицією Рерберга, до певної для цих книжок одноманітності: адже жанри і персонажі відрізняються?

Так сформульоване питання змушує знову згадати про 'семантичний ореол', зупинивши читальницьку увагу перепитуванням.

Звичайно, про одноманітність не йдеться: одноманітність

¹⁵⁰ Л. И. Гессен. Архитектура книги. С. 57–59.

небезпечна тоді, коли маємо справу з комплексом, з ансамблем. Мало хто міг дозволити собі мати в домашній бібліотеці повні комплекти видань — лише безнадійно невинуваті бібліофіли з великими самотніми квартирами. Нікому на думку не спадало дивитись на *весь корпус* художніх робіт Рерберга за його сорокарічну практику. Зібрати їх майже неможливо, і з кожним десятиліттям це завдання ускладнюється.

Книжка тим і цінна, що тип її жанру унікальний: Вазарі не дорівнює Віньйоли, Палладіо — Блюму, Барбаро — «Питанням лєнінізму» або Зібранню творів Мічуріна. За обкладинками їх ніхто не зіставляв: кожен твір значного майстра книжки унікальний і по-своєму вбудовується в низку інших його творів — упізнаваним і стилістично цілісним.

Що ж до того, що Рерберг, який працював для читальника-сучасника, виправдовував у 30-ті роки одні семантичні очікування, — виявляється лицьовою стороною сьогоднішніх семантичних очікувань, які є оборотними щодо 1930-х лише до певної міри: наші візуальні очікування підготовлені насамперед нашим власним досвідом культурного бачення. Якщо ж очікування стикається з очікуванням, і дисонансу не виникає, відтак, наша підготовка є належною. Реконструктивне уявлення про минулу добу базується на знанні й користуванні набором фактів і чинників, всотаним завдяки *практиці роздивляння* в цих фактах і чинниках¹⁵¹.

Тож, у цій книжці йдеться про сучасну рефлексію Рербергових зусиль, оскільки до кінця переконливо поринути в «сприйнятливий дух» тридцятих неможливо. Можлива лише більш-менш переконлива реконструкція того духу шляхом «циткування» репродукцій (які корпусно винесені в окремий блок

¹⁵¹ Наприклад, для усвідомлення, як харчувалося населення, точніше, різні страсти населення СРСР упродовж його історії, для запобігання неправильному уявленню про фактичну реальність того часу, важливо ознайомитись принаймні з двома книжками: Олена Стяжкіна. Смак радянського: Іжа та їдці в мистецтві життя і мистецтві кіно (середина 1960-х — середина 1980-х). Київ, 2021; Вітольд Шабловський. Кухня терору: Як збудувати імперію ножом, ополоником і виделкою / Пер. з пол. Львів, 2024.

не тому, що мені було ліньки розпихати картинки по макету, а через те, що так — коли всі персонажі в зборі, 'всі вдома' — враження стає опуклішим).

Мабуть, до моменту виходу класичних архітектурознавчих трактатів, до другої половини 1930-х, ці книжки сприймалися як продовження дореволюційної традиції добротного ситинсько-суворинсько-марксівсько-вольфівського-кульженківського книговидавання (якщо хочете — кульженківсько-кушнерівського-мейнандерового), що свідчило про міць духових підстав, про правильне прочитання і перечитання явищ світової культури, яке ще не мало назви 'космополітизм', «низькопоклонства перед Заходом» тощо.

У наш час, не кажучи про те, що книжки, які тут згадуються, — коштовний раритет (наклади їх — від 500 до 5000 примірників, рідко більше 10 тисяч, як Вазарі), для фахівців вони вбудовані в певний ряд літератури «про / з архітектури», який виявився особливо чітко в 1970–1990-ті, і займають у цьому ряду місце 'фундаментальної наукової літератури', до якої зараз мало хто звертається саме як до наукової, до фундаментальної, як до літератури взагалі. А от книжкова форма, як і раніше, приваблює розумного глядача.

Лише декотрі архітектори, переважно старшого і найстаршого покоління, мають естетичне (не наукове) *почуття, прихильність* до цих книжок, погладжуючи їх по замизканим полотняним палітуркам і тихенько примовляючи: ось, уміли ж колись друкувати хорошу книжку.

НА ФІНІШІ

Отже, як ми встигли пересвідчитися, шрифтова, тектонічна просторінь орнаментаций Рерберга належить самому архітектонічному тексту, є його, мовити б, *архітектурним ордером* назви книжки, яку присвячено пластичним мистецтвам, — живопису, скульптурі, архітектурі. Як і колонни, вона витримує вагу смислового і візуального антаблементу, а поряд

з ним — вагу акротеріїв, черепиці даху, фронтонних композицій — цих оповідань у камені¹⁵².

У малюнках суперобкладинок і палітурок, форзаців і титульних розгортів він впевнено відтворював лад і дух орнаментального мистецтва класичних епох світової культури.

Його книжки ошатні, урочисті, він любив симетрію і суху чіткість у прорисовці деталей, знаходив значне ритмічне багатство в простому чергуванні на титулі великих і дрібних рядків, чорного і червоного кольору. Шрифт Рерберга суворо однорідний, геометрично чіткий і правильний, хоча це не набір, а виконані рукою художника шрифтові композиції. Варіюючи в них класичні зразки, художник надавав своїм літерам за всієї їхньої суворості, трохи більшої ошатності. За очевидної близькості до джерел вони не позбавлені і характерних ознак індивідуальної манери цього майстра. Невипадково саме Рерберга запросили оформляти монументальні видання архітектурних трактатів доби Відродження <...> У самій їхній зовнішності потрібно було знайти вираз того стильового повороту, який зробив раптом класицизовані фасади І. Жолтовського й І. Фоміна, які здавалися ще недавно архаїчними, більш сучасними і бажаними, ніж голі площини й обсяги будівель братів Весніних. Художник вдягнув грубі томи Палладіо і Альберті в суворе полотно, надав їм суворой врівноваженості, урочистої повільності ритмів. Багатослівні, багаторядкові тексти титулів і шмуцтитулів, різних внутрішніх заголовків виявилися основним засобом як організації, так і прикраси книги¹⁵³.

Тож, мабуть, мова повинна йти не про дві різні функції художника в книзі: організатора і декоратора, а про *єдине* художнє завдання.

Прикрасити добре організовану книгу *прикрасою* означає зіпсувати її організм. Жолтовський обурювався, коли чув, що будівлю слід «прикрасити архітектурою»¹⁵⁴. Навряд чи і Рерберг міг дозволити собі необачність. Прикраса й організація кни-

¹⁵² Див.: А. Пучков. Архітектоніка античної культури... С. 299–316, 359–361.

¹⁵³ Ю. Я. Герчук. Советская книжная графика. Москва, 1986. С. 78–79.

¹⁵⁴ И. В. Жолтовский. Классика и эклектика: Беседа мастера с учеником [А. Г. Габричевским] // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под общ. ред. М. П. Цапенко. Киев, 1953. С. 65.

ги — єдина істотність, по-різному звана, щоразу по-своєму розглядувана.

У людини, яка бачила рербергівську книгу, — в крові вірус її оформлення, і якщо є смак, ця хвороба назавжди.

Уся його творчість — неросійська за духом (недарма в художника переважає іноземна кров — данська, французька та польська). Вона по-європейському елегантна і «комфортабельна». Це графіка того стилю, який так в'яжеться з марокенами Маріуса Мішеля, шкіряними кабінетами, важкими порт'єрами — у ній є запах дорогої гавани і присмак гарного лікеру¹⁵⁵.

Архітектурний трактат переставляє місцями епохи і пестує сучасників. У ньому спресовано вікові нашарування культурних значень, які накопичуються поступово. Він створює особливу візуальну стилістику, обтяжуючи письмові столи та зіниці цікавих. Він перепадає безкоштовно — як культура.

Tempora mutantur, часи змінюються, культурні й цивілізаційні форми поступаються іншим, об'єктивно наступним. *Et nos mutamur in illis*, і ми змінні разом із ними. Жодних ностальгійних емоцій із цього приводу особисто в мене немає. Змінюються міста, їхнє розпланування зазнає часом різких корективів, змінюються міжлюдські стосунки, старе або зникає, або перетворюється. Таких самих трансформацій набуває і форма книжки — від традиційної паперової до принципово непapepової. Культура шрифту, яку раніше прищеплювали в школі на уроках малювання¹⁵⁶, майже відійшла слідом за друкарською машинкою як рукописна традиція. Але зберігається доти, доки

можемо ставитись до добре оформленої книжки як до твору мистецтва, а не лише твору науки чи красного письма.

Попри всі ці часові «негаразди» (направду це природний плин речей) архітектурному трактатові (хоч би й у виконанні того ж таки Рерберга, який харчувався світовими поліграфічними стравами) ніколи не стати подряпаною грамплатівкою, він — винятково для посвячених. Його вже не цитують, але лишилися люди, які здатні роздивитися і отримати задоволення — непідробне, наче повинь, і високе, наче мисль про вічне.

Але рухливість його каліграфічна і люблять його за титулом-обкладинкою.



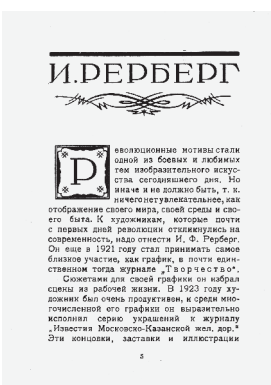
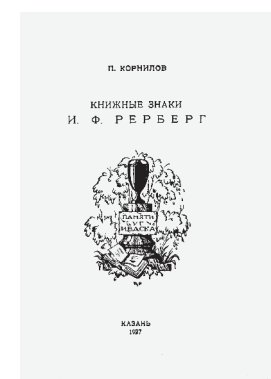
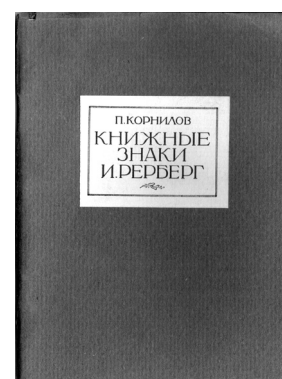
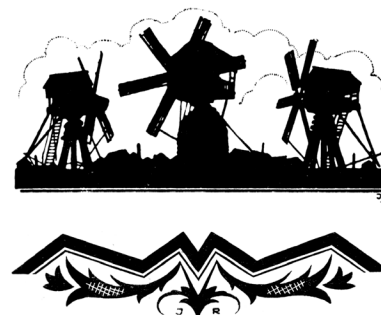
Київ, острів Русанівка
1995–2025

¹⁵⁵ Э. Голлербах. Графика И. Ф. Рерберг[а]... С. 19.

¹⁵⁶ Див.: М. Ф. Соломяний. Вивчення шрифту в школі. Київ, 1967. Саме тут Микола Соломяний (1927–2011), художник і плакатист, мій викладач в КІБІ і сусіда по Русанівській набережній, 16, безстрашно на той час (за Петра Шелеста), написав, що «буквами можна виразити національну форму. Треба лише внести маленькі зміни, доповнення в академічний шрифт, щоби створити букви, наприклад, українського шрифту» (с. 28). Згодом Василь Чебаник (1933–2025) багаторічною практикою розроблення гарнітури «Рутенія» та її модифікацій доведе, що кожна мова має власні особливості, відтак і власний шрифт. До речі, в названій книзі Соломяного уперше презентовано на розгорті, попарно, дві українські гарнітури — Г. Нарбута і В. Кричевського: необарокова і сецесійна (с. 34–35).

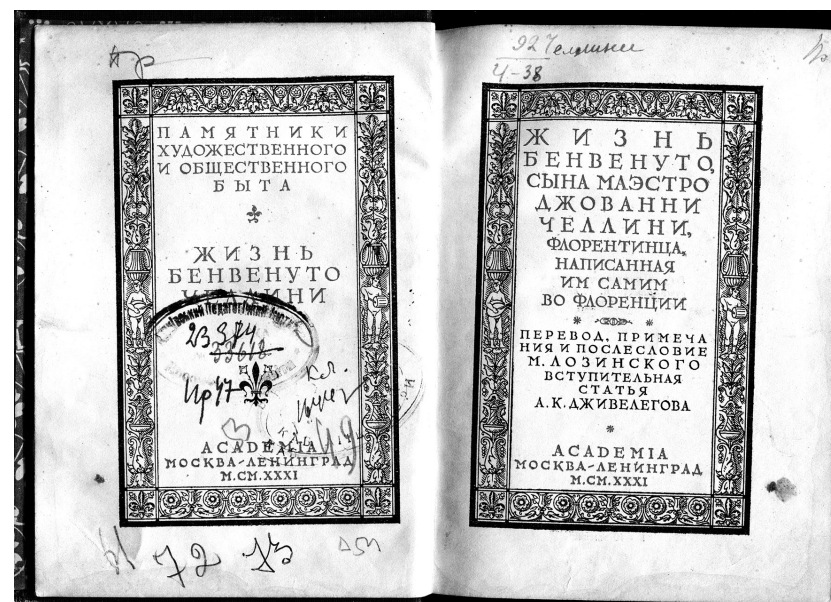
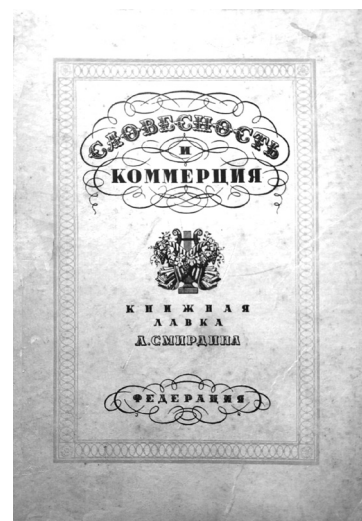
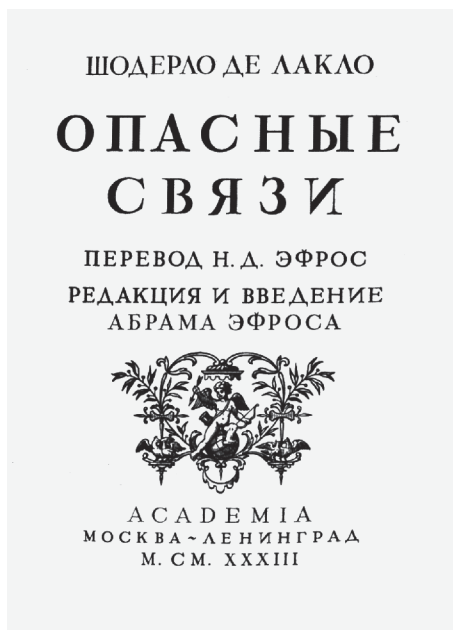


Іван РЕРБЕРГ (1892–1957)
світлина кінця 1920-х



Книжкові знаки та екслібрис Рерберга, 1920-ті

Обкладинки книжок про РЕРБЕРГА, декоровані його шрифтом і орнаментаціями
1920–1940-ті

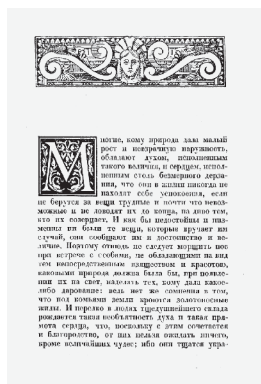
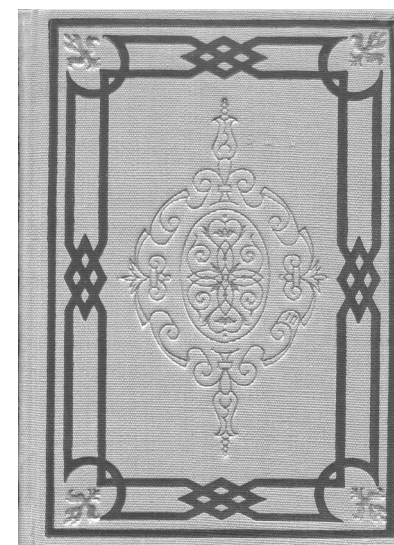
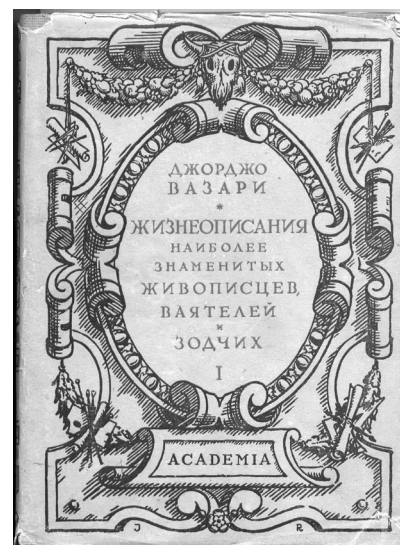
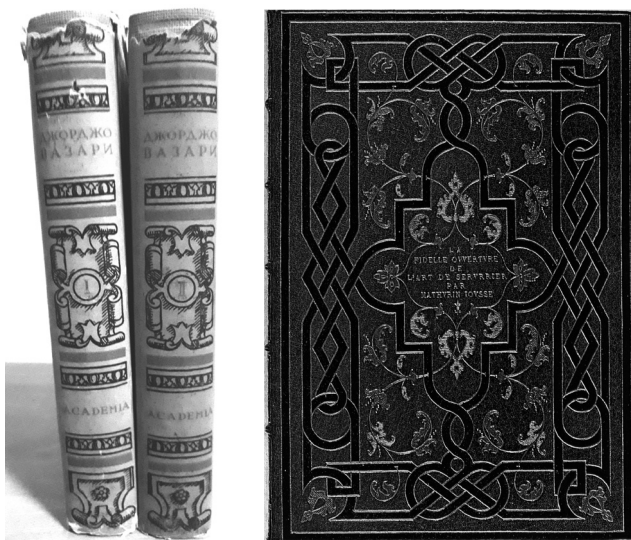


Іван РЕРБЕРГ

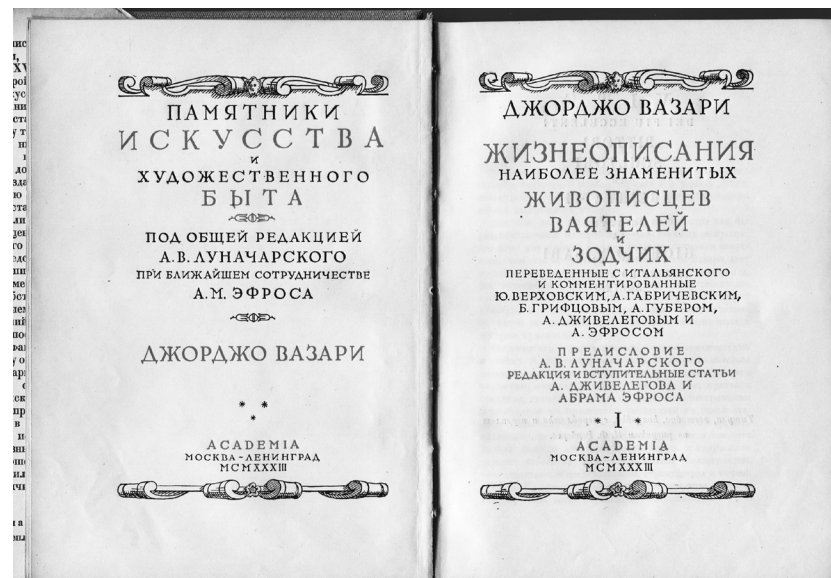
Орнаментаті видань Леонардо да Вінчі, перший том, суперобкладинка, 1935
Шодерло де Лакло, титульний аркуш, 1933, та «Словесність і комерція», 1929

Іван РЕРБЕРГ

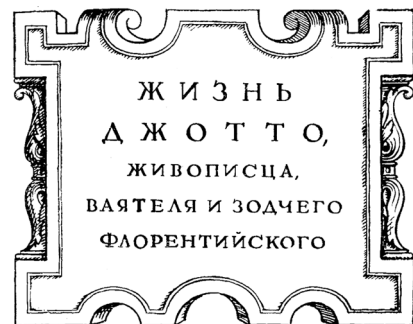
Орнаментатія «Життєписів Бенвенуто Челліні», фрагмент суперобкладинки
обкладинка, титульний розгорт (із слідами провенансу), 1931



Іван РЕРБЕРГ
Орнаментация двотомника
Джорджо Вазари «Життєписи
найславєтніших живописців,
і архітекторів», загальний вигляд
форзаца, макет сторінки, 1933
Палітурка трактату М. Жуса 1627 року
«La Fidèle ouverture de l'art de serrurier»
(«Про слюсарну майстерність»)
виконана в ХІХ столітті



Іван РЕРБЕРГ
Орнаментация двотомника Джорджо Вазари «Життєписи найславєтніших живописців
скульпторів і архітекторів», фрагмент суперобкладинки, обкладинка
титольний розгорт, 1933



1



2



3



4

Джорджо Вазари; невідомий художник друкарні Джунті (Флоренція)

Портретні заставки до тритомного флорентинського видання Джорджо Вазарі

«Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti» 1568 року

використані Рербергом в орнаменталії двотомника Джорджо Вазарі

«Життєписи найславетніших живописців, скульпторів і архітекторів» 1933 року

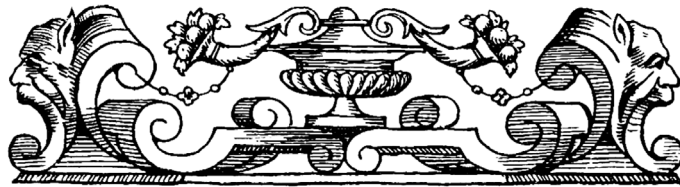
1. 'Тип Чимабуе'. 2. 'Тип Джотто'. 3. 'Тип Брунеллескі'. 4. 'Тип Леонардо'

Іван РЕРБЕРГ

Орнаменталія двотомника Джорджо Вазарі «Життєписи найславетніших живописців
скульпторів і архітекторів», картуші, 1933



1



2



3



4

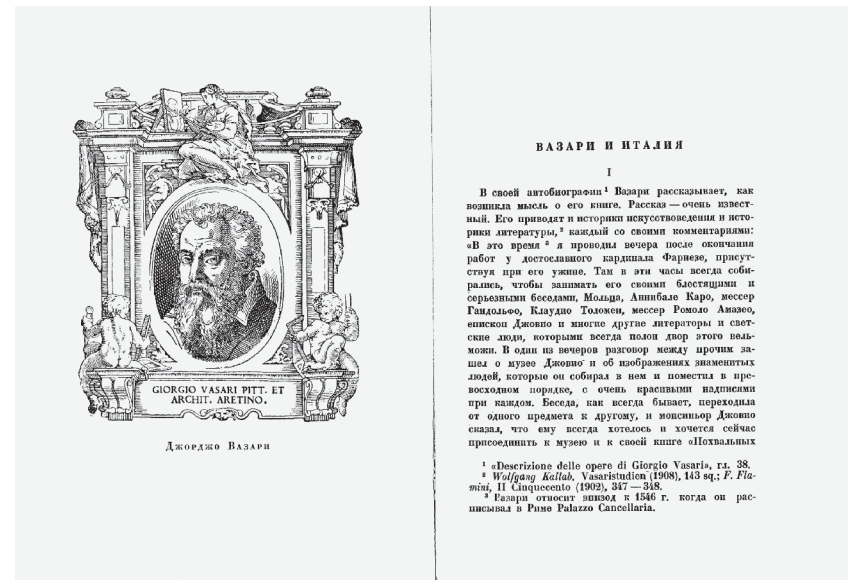


5

Іван РЕРБЕРГ

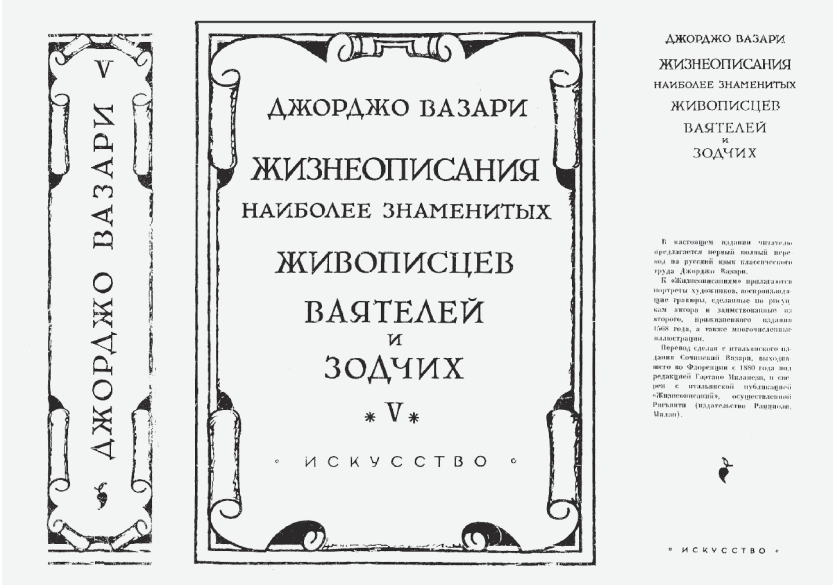
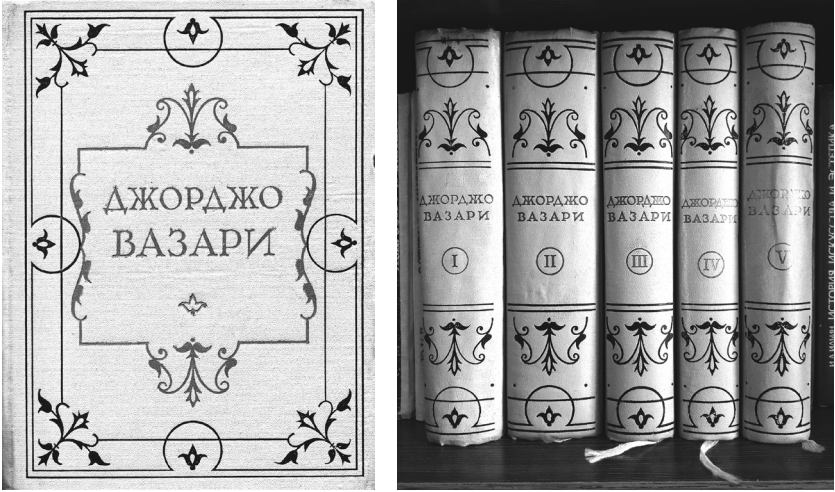
Орнаментация двотомника Джорджо Вазарі «Життєписи найславєтніших живописців скульпторів і архітекторів» 1933 року, заставки

1. «Строга». 2. «Ніяка». 3. «Ландшафтна». 4. «Дитяча». 5. «Еротична»

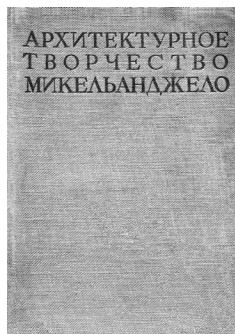


Іван РЕРБЕРГ

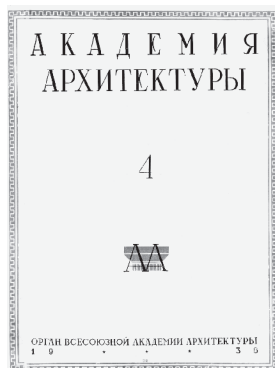
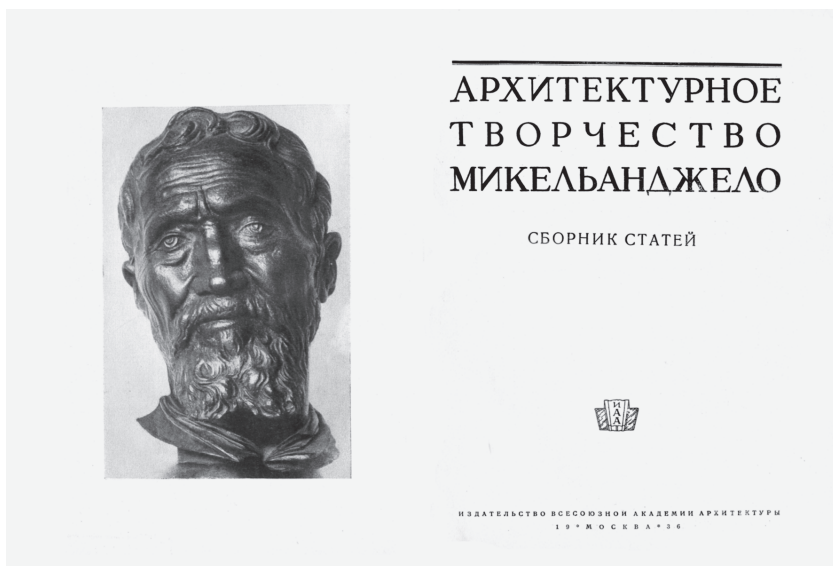
Орнаментация двотомника Джорджо Вазарі «Життєписи найславєтніших живописців скульпторів і архітекторів», буквиці, розгорт, видавнича марка, 1933



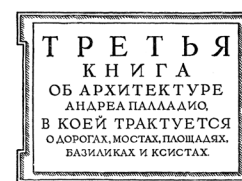
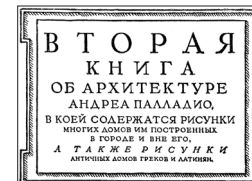
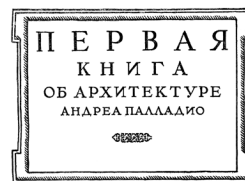
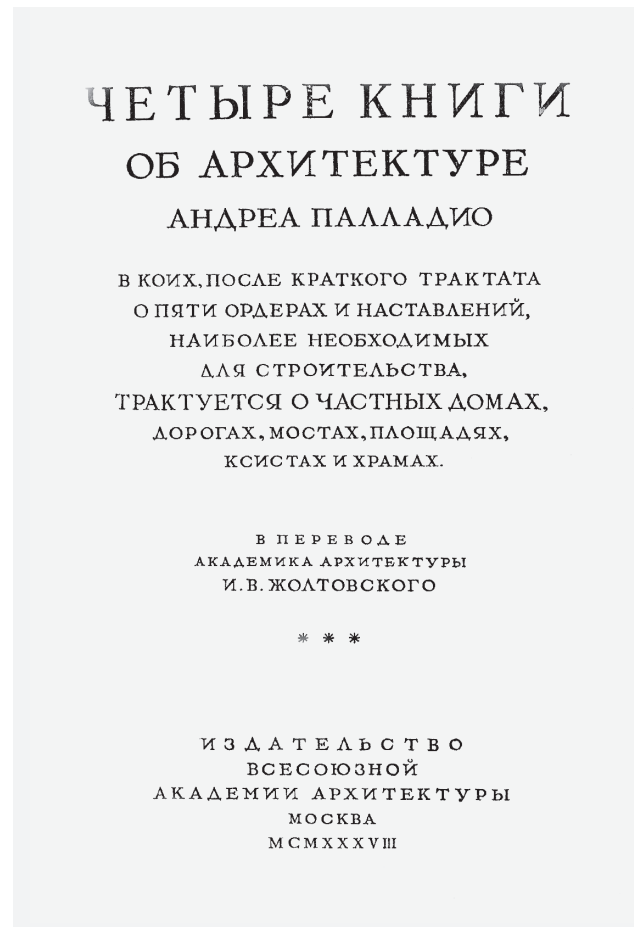
Іван Рєрєбєрг (після 1957 року — Євгеній Ганнушкін)
Орнаментация п'ятитомника Джорджо Вазарі «Життєписи найславєтніших живописців скульпторів і архітекторів», розгорт титулу, шмуцтитули, обкладинка, корінці
фрагмент суперобкладинки, 1956–1971



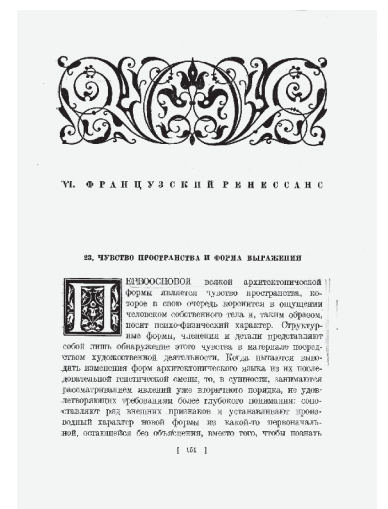
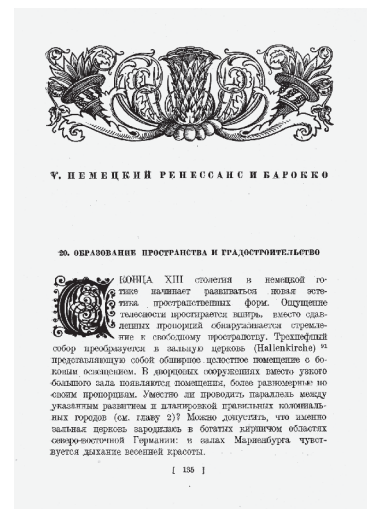
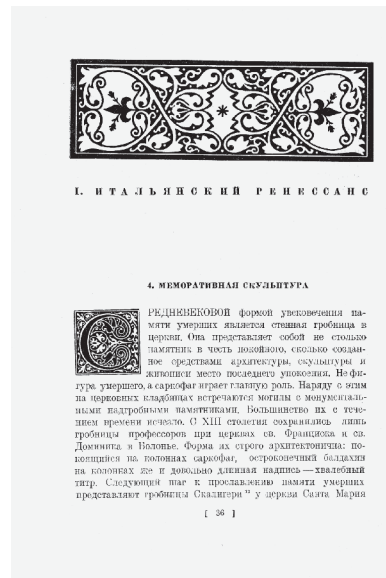
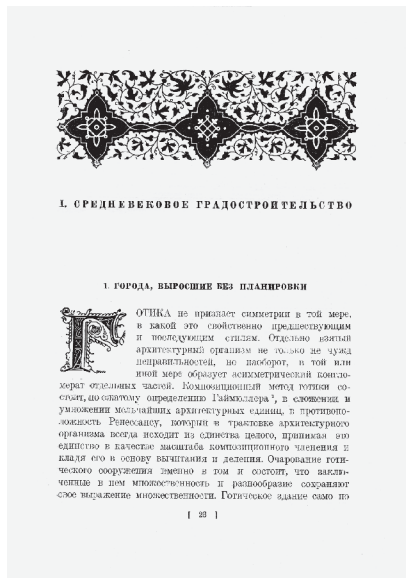
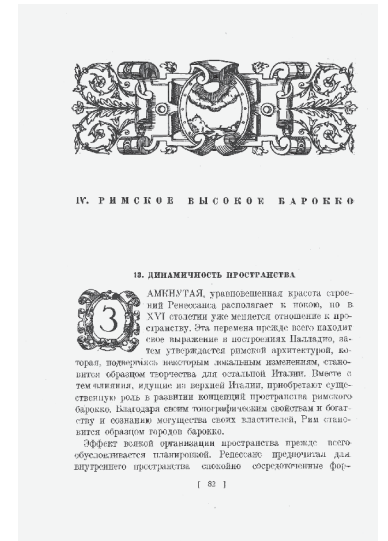
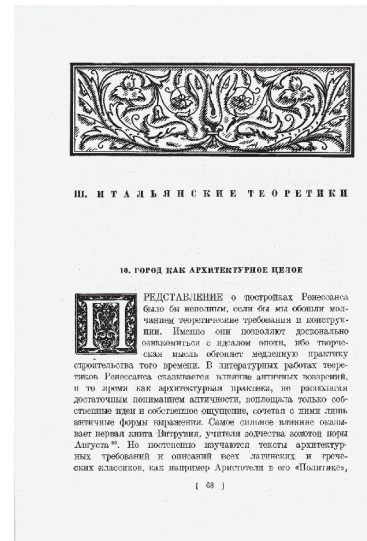
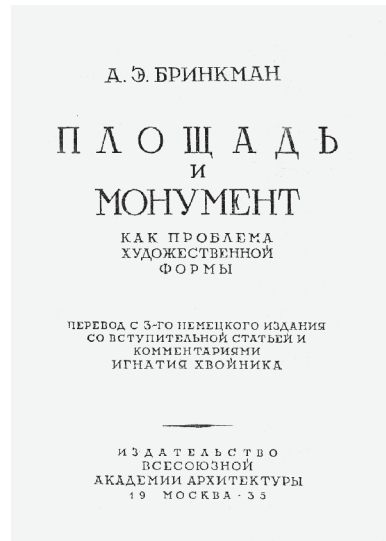
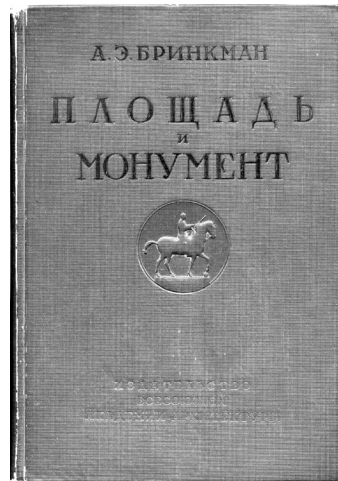
Иван РЕРБЕРГ
Орнаментация обложки
та титульного аркушу
збірника перекладених статей
«Архитектурна творчість
Мікеланджело», 1935
видавнича марка
«Издательство
Академии архитектуры СССР»
1934



Орнаментация
обложек часописів
«Академия архитектуры»
та «Архитектура СССР»
логотип Академії
архітектури СССР, 1934



Иван РЕРБЕРГ
Орнаментация трактату Андреа Палладіо «Чотири книги про архітектуру»
титула, картуші на шмуктитулах
1936–1938



Іван РЕРБЕРГ
Орнаментация монографії Альфреда Брінкмана
«Площа і монумент», обкладинка, титул
заголовні сторінки розділів, кінцеві заставки, 1935



К Л А С С И К И
ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
А. Г. ГАВРИЧЕВСКОГО

ДАНИЕЛЕ БАРБАРО

КОММЕНТАРИЙ
К ДЕСЯТИ КНИГАМ
ОБ АРХИТЕКТУРЕ
ВИТРУВИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
МОСКВА
М С Н Х Х Х V Ш

ДЕСЯТЬ КНИГ
ОБ АРХИТЕКТУРЕ
ВИТРУВИЯ

С КОММЕНТАРИЕМ

ДАНИЕЛЕ БАРБАРО

С ПРИЛОЖЕНИЕМ ТРАКТАТА
ДЖУЗЕПPE САЛЬВИАТИ
О СПОСОБЕ ТОЧНОГО ВЫЧЕРЧИВАНИЯ
ИОНИЙСКОЙ ВОЛЮТЫ

ПЕРЕВОД
А. И. ВЕНЕДИКТОВА, В. П. ЗУБОВА И Ф. А. ПЕТРОВСКОГО
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И ПРИМЕЧАНИЯ
В. П. ЗУБОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
МОСКВА
М С Н Х Х Х V Ш

ДЕСЯТЬ КНИГ ОБ АРХИТЕКТУРЕ М. ВИТРУВИЯ

ПЕРЕВЕДЕННЫЕ И КОММЕНТИРОВАННЫЕ

ДАНИЕЛЕ БАРБАРО



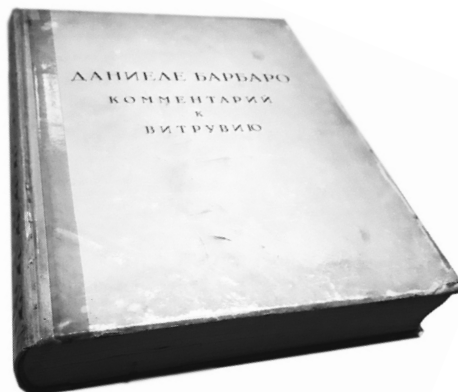
ПРИЛОЖЕНИЕ
ОСНОВНЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ
И ИЗМЕНЕНИЯ, ВНЕСЕННЫЕ
ДАНИЕЛЕ БАРБАРО,
В ЛАТИНСКОЕ И ВТОРОЕ ИТАЛЬЯНСКОЕ
ИЗДАНИЯ

ДЖУЗЕПPE САЛЬВИАТИ
СПОСОБ ТОЧНОГО ВЫЧЕРЧИВАНИЯ
ИОНИЙСКОЙ ВОЛЮТЫ

ПРИМЕЧАНИЯ



УКАЗАТЕЛИ



П Е Р В А Я ИЗ ДЕСЯТИ КНИГ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

М. ВИТРУВИЯ,
ПЕРЕВЕДЕННАЯ И КОММЕНТИРОВАННАЯ
МОНСИНОБОРОМ БАРБАРО,
ИЗБРАННИКОМ АКВИЛЕИ



ИМЕНЕМ ГОСПОДА СЛАВЫ на устах, я, Даниеле Барбаро, благородный венецианец, приступил к изложению и истолкованию десяти книг об архитектуре М. Витрувия. Мне хотелось достойными трудами принести пользу тем, кто изучает всякие искусные изобретения, а другим дать повод к тому, чтобы ясное написать о тех вещах, которые по тем или иным причинам (каковых немало встречается на человеческом пути) от меня ускользнули. Так вот, благосклонный читатель, так как я не стремлюсь к наградам, достаемым без труда, и не хочу, пребывая в праздности, обогащаться чужим добром, я по праву требую от тебя благодарности: мы рождены людьми, а человечности нашей от природы свойственно проявлять себя в отношении других, ибо мы живем для других и друг другу помогаем. Оли господь, пребывающий в своей сущности и в своей бесконечности, не нуждается ни в чем, что не было бы он сам, но всё нуждается в его благодати. Итак, будем на нее уповать и, без зависти протянув друг другу руки, попытаемся, идя нога в ногу, достигнуть той прекрасной истины, которая обретается в достойных искусствах, дабы сиянием добродетели и славы рассеять мрак заблуждения и смерти.

ЖИЗНЬ ВИТРУВИЯ.



МАРК ВИТРУВИЙ жил во времена Юлия Цезаря, а также при славном Августе в годы от сотворения мира—5159 и от основания Рима—727. Он был невзрачной внешности и не несма был взыскан благами фортуны. Лишь в отношении отца и матери судьба ему благоприятствовала, ибо, получив от них тщательное воспитание и хорошее образование, он посвятил себя познанию многих искусств, благодаря которым он овладел архитектурой. Он жил долго, работал и писал и достойно прожил свой век. Однако от него не осталось ниной памяти, кроме собственных его сочинений, из которых можно почерпнуть лишь то, что мы здесь приводим, и прежде всего он говорит во вступлении к своему труду:



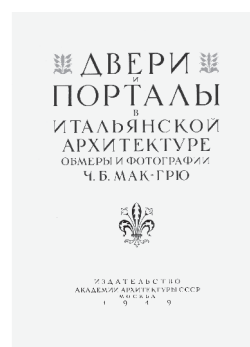
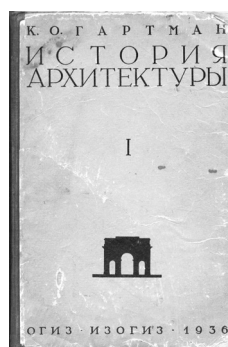
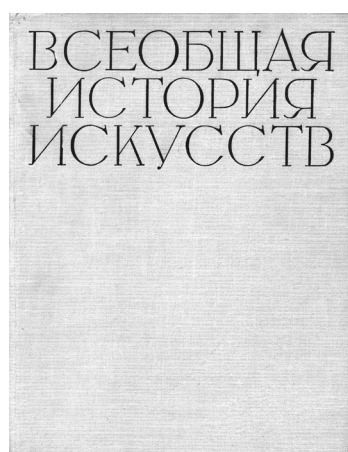
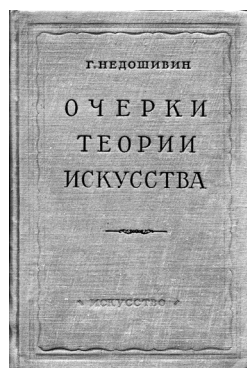
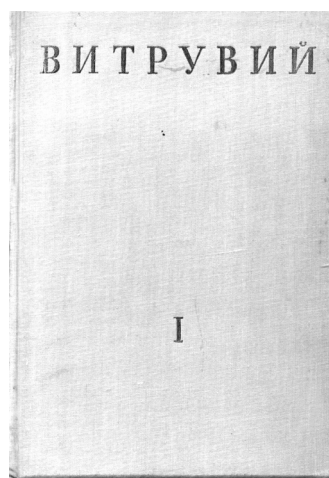
КОГДА ЖЕ совет небожителей водворил его в обители бессмертия и родительскую власть передал в твои руки, то рвение мое, оставаясь верным его памяти, обратилось в преданность тебе. Поэтому вместе с Марком Аврелием, Публием Минидием и Гнеем Корнелием я не замедлил заняться изготовлением баллист и починкою скорпионов и других военных орудий, заслужив за это наравне с ними от тебя признание и награды, коими ты продолжаешь одарять меня, благодаря милостивому вниманию твоей сестры.

Итак, снискав такое твое благоволение, что до конца жизни могу не испытывать страха нищеты, я предпринял написать для тебя это сочинение.

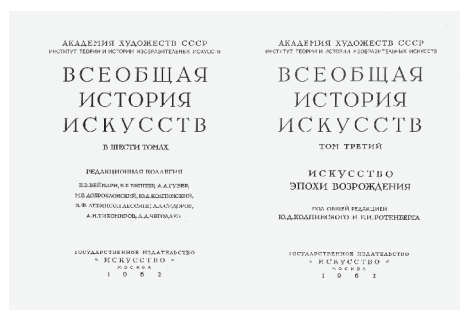
Иван РЕРБЕРГ

Орнаментация трактату Даниеле Барбаро «Коментар до Вітрувія»
розгорт титулу, картуші, загальний вигляд книжки, приклад складного вирішення сторінки

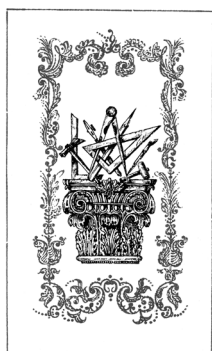
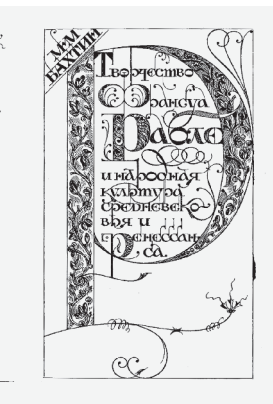
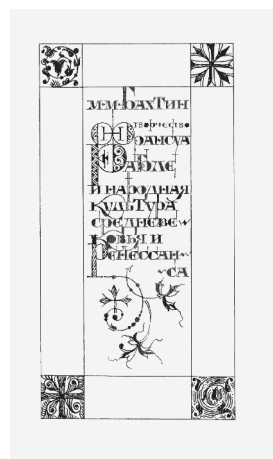
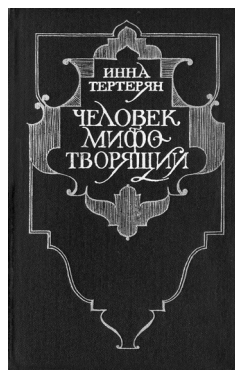
1938



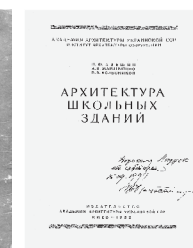
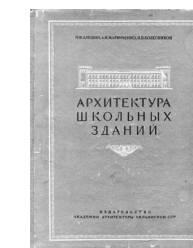
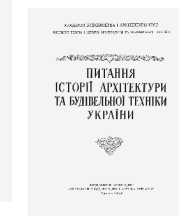
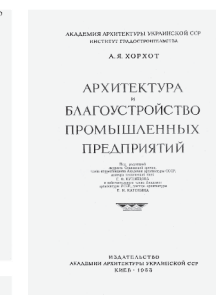
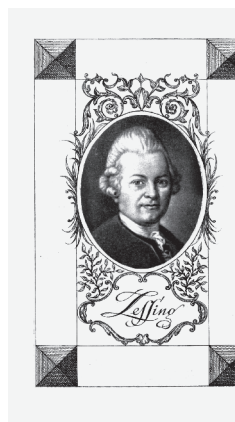
Іван РЕРБЕРГ. Обкладинки і титульні аркуші
видавничка марка, заставка, екслібрис, 1930–1950-ті



Іван РЕРБЕРГ
Гарнітура РЕРБЕРГА, 1930–1950-ті



Сказаний Ганнушкін (1925-2010)
Орнаментативні обкладинки
і титульних аркушів, 1980-1990-ті



Павло Яворовський, Марк Агуф
Обкладинки, титульні аркуші
заставки, шмуцтитули
видань Академії архітектури УРСР
Київ, 1940-1950-ті

Науково-популярне видання

Андрій Олександрович Пучков

ПРО АРХІТЕКТОНІКУ АРХІТЕКТУРОЗНАВЧОЇ КНИЖКИ

Семантичний ореол бібліофільської доби
в Akzidenzschrift-композиціях
Івана РЕРБЕРГА 1930-х

За загальною редакцією
Катерини Ігорівни СТАНІСЛАВСЬКОЇ

ON THE INNER ARCHITECTURE OF A BOOK ON ARCHITECTURE:
The Semantic Aura of an Bookworm Era in Ivan RERBERG's
Akzidenzschrift Compositions of the 1930s
by prof. Andriy O. PUCHKOV

Набір тексту, обробку ілюстрацій,
верстання і дизайн обкладинки виконав автор

На 4-й сторінці обкладинки фотопортрет автора
роботи заслуженого діяча мистецтв України Романа ПЕТРУКА, 2024

Підписано до друку 25.04.2025. Формат $70 \times 100 \frac{1}{16}$ (155 × 230 мм)
Гарнітури 'Minion', 'Arno'. Папір офсетний. Друк цифровий
Наклад 99 примірників. Ум. друк. арк. 9,7

Видавець ПП «Рекламна агенція “Да Вінчі”»
Юридична адреса: 04050, м. Київ, вул. Юрія Іллєнка, 12
Фактична адреса: 03680, м. Київ, вул. Солом'янська, 5, оф. 10/2
Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 6271 від 27.06.2018