

Санкт-Петербургский государственный университет
Музей В.В. Набокова

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ ПРОГРАММЫ
«ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» 2011–2012 гг.

Санкт-Петербург
2013

Периодическое научное издание
Трауготовские чтения. №1

ISBN -

ISSN -

Редактор – О.В. Давтян
Корректор – А.К. Райхчин
Вёрстка – Д.И. Сергеев
Руководитель проекта – М.Д. Давтян
В оформлении обложки
использована работа Г.А.В. Траугот

Подписано в печать: 10.02.2012

Формат: 84108/32

Печать офсетная

Тираж 100 экз.

Заказ №....

Отпечатано в типографии «Арт-экспресс»,
Санкт-Петербург, В.О., ул. Уральская, д.17, к.3
Тел.: 331-33-22

© Авторы статей, 2013

© СПбГУ, Музей В.В. Набокова, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

5

Программа «Трауготовские чтения»

9

Вступительное слово А.Г. Траугота

Материалы конференции 2011 года:

11

О.В. Кустова

Двадцать один грамм души

16

Н.М. Козырева

Из истории иллюстрирования произведений

Ф.М. Достоевского

44

А.А. Веселов

Достучаться до себя... (Опыт создания иллюстраций и макетов книг детьми дизайн-центра СПбГДТЮ и студентами факультета графического дизайна СПбГУ)

54

Е.Б. Белодубровский

«Он бабачит и тычет» или одна неприметная историйка с изданием стихотворения «Тараканище» Корнея Чуковского с рисунками Владимира Гальбы в 1984 году

Материалы конференции 2012 года:

66

И.Н. Карасик

Самодельные книжки Льва Александровича Юдина

86

И.Г. Мамонова

Борис Эрбштейн, Соломон Гершов, Анатолий Каплан:
художники «для взрослых» в детской книге
начала 1930-х годов

106

М.С. Карасик

«ЁЖ» – конструктивист (Фотоиллюстрация, фотомонтаж и
типографика в журнале на рубеже 1930-х годов)

122

А.А. Россомахин

Прижизненные издания детских книг Маяковского

Материалы программы:

136

Ф.К. Кондратенко

Глаз, Рука, Чувство: выставка иллюстраций братьев
Г.А.В. Траугот к произведениям Владимира Набокова

145

В.В. Перцов

Умное делание

156

Л.С. Кудрявцева

Библиография книг с иллюстрациями Г.А.В. Траугот

ПРОГРАММА «ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

В 2011 году Музей В.В. Набокова Филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета организовал и провёл выставку произведений А.Г. и В.Г. Трауготов, посвящённых творчеству Владимира Набокова. На выставке были представлены серия иллюстраций к опубликованному сборнику стихотворений и рассказов Набокова («Детская литература», 1991) и серия ранее не выставывавшихся (и не публиковавшихся) работ, также посвящённых произведениям Набокова, но созданных несколькими годами позже.

В рамках выставки была проведена однодневная конференция «Ленинградские художники — иллюстраторы книги», посвященная творчеству Г.А.В. Траугот, традициям ленинградской и петербургской школы книжной иллюстрации, в частности, детской книжной графике.

Уход из жизни В.Г. Траугота в конце 2009 года оказался некой итоговой чертой: закончился один из славных периодов работы книжных иллюстраторов, начавшийся в шестидесятые годы XX века и принёсший славу школе ленинградской графики. Вспоминая этого большого художника и незаурядного человека, возникает возможность поговорить о проблемах книжной иллюстрации в настоящее время, о новой художественной ориентации иллюстраторов — дизайнеров, определить место ленинградской графической школы 60–80-х годов в художественном процессе прошлого века.

Кроме того, выставки книжной графики и соответствующие теме научные мероприятия сегодня проходят нечасто, но, очевидно, проблем в данной

области меньше не становится. Это привело к инициативе проведения на площадке музея программы «Трауготовские чтения», посвящённой искусству и культуре книги, с периодичностью один раз в год. Программа включает в себя выставочную и научную части и даёт возможность специалистам различных творческих направлений вместе обсуждать актуальные вопросы жизни книги, её развития, новых технологий, истории.

Организаторы и оргкомитет конференции:

Кузнецов Эраст Давыдович
Козырева Наталья Михайловна
Карасик Михаил Семенович
Кустова Ольга Викторовна
Позднякова Ксения Григорьевна
Давтян Микаел Давидович (секретарь)

В 2011 году в конференции участвовало... участников, в 2012-м ..., и была проведена выставка известного художника книги Владимира Валериевича Перцова.

Перцов Владимир Валериевич (род. 1933) — заслуженный художник России, заслуженный деятель искусств, профессор Московского государственного академического художественного института им. Сурикова и Московского полиграфического института, мастер книжной графики.

Он получил около 40 почётных дипломов. Его произведения хорошо известны по многим отечественным и зарубежным выставкам, в том числе и персональным.

В 1956 году Владимир Перцов окончил Московский полиграфический институт и стал активно сотрудничать с издательствами — «Советский писатель»,

«Мальш», «Детская литература», где проиллюстрировал более сотни книг. Среди них: «Ваня Датский» Б. Шергина, «Садко» в пер. А. Нечаева, «Конёк-Горбунок» П. Ершова, «Сказка о рыбаке и рыбке», «Полтава» А. Пушкина и многие другие.

В конце этого издания, выпущенного в результате проведения программы в 2011 и 2012 гг., приведена относительно полная библиография книг, оформленных художниками Г.А.В. Траугот, и статья В.В. Перцова о себе и своём творчестве, а также статья к выставке художников Г.А.В. Траугот 2011 года.

Музей В.В. Набокова с 2008 года вошёл в структуру Санкт-Петербургского государственного университета и, по сути дела, является университетским музеем, хотя работает как открытый городской музей. Появление программы, посвящённой культуре книги и книжной графике, в литературном музее видится вполне обоснованным, более того — логичным. Литературный музей в сути своей и должен заниматься пропагандой культуры чтения, полифонией её значений.

Кроме того, музей является учебной базой для студентов различных направлений: филологов, литературоведов, художников и дизайнеров. В связи с этим мы надеемся, что в обозримом будущем программа «Трауготовские чтения» приобретёт значение учебной и, соответственно, опубликованные материалы будут использоваться будущими специалистами.

На фоне развития технических средств воспроизведения книги обращение к её истории, исходному виду, пониманию ценности и многообразия пройденного пути — чрезвычайно важное дело, поскольку сегодня, к сожалению, есть опасность, что оно может стать лишь уделом музейных или околмузейных организаций, коллекционеров, любителей...



ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО А.Г. ТРАУГОТА

Я стараюсь видеть жизнь как храм времени, постоянно меняющийся храм, в котором идет богослужение, и оно каждый раз – иное, появляются новые акценты, что-то забывается, что-то возникает... И что бы я хотел видеть – это расцвет книги. Мне кажется, это было бы очень своевременно, потому что благодаря техническим достижениям книга освободилась от многих своих побочных обязанностей, но она не умерла и, думаю, никогда не умрёт. Более того, может возникнуть своеобразный расцвет книги художника, как это случилось в конце 20-х годов, когда в неё пришли работать самые серьёзные мастера.

Наша с братом работа в книге была очень счастливой, хотя были случаи, когда наши книги не выходили, отправлялись под нож уже готовые тиражи. Сейчас я, например, собираюсь напечатать книгу, которая 60 лет назад была подготовлена к печати, но так и не вышла... Нынче – интересное время, наше время сейчас, а не тогда, и хочется, чтобы художники понимали, какое это счастье, что их книга будет жить, что тысячи, пусть сотни людей, принесут её домой, раскроют – это прекрасно! Художники, которые продают свою работу какому-то меценату, лишены этого счастья.

Я бы хотел, чтобы появились такие книги, где были бы только иллюстрации, я сам бы хотел такие книги делать, и хотел, чтобы их делали другие художники, пусть это будет, допустим, «Нос» Гоголя или «Евгений Онегин» Пушкина... Это были бы размышления художника над какой-либо известной вещью, над известным стихотворением, текста

которого может в книге и не присутствовать, — только как название, потому что любая, даже короткая вещь может рождать множество образов... Возникает своеобразный комментарий художника, и это был бы некий новый тип книг...

Когда я говорю о расцвете книги, я думаю о расширении поля деятельности художника в книге, он больше не будет официантом перед писателем. Я думаю, что художнику свойственно вызывать образы, останавливаться на каких-то местах текста, которые часто без иллюстрации читатель пропускает. Оригинальный взгляд художника может уловить то, что читатель пропустит. И, думаю, иногда парадоксальное прочтение художником произведения бывает очень плодотворным.

31 января 2013 г.

О.В. Кустова

ДВАДЦАТЬ ОДИН ГРАММ ДУШИ

Темой своего недолгого выступления я выбрала сюжет плохо формулируемый, очевидный и вместе с тем неуловимый – атмосферу. Атмосферу работы, творчества, жизни, наконец. И в этом контексте личность Валерия и Александра Георгиевичей Трауготов занимает особое место – особое, если не уникальное – в нынешнем контексте художественной работы и обучения мастерству. Специально беру слово – обучения, а не преподавания, так как ручное художническое дело требует скорее именно его, а не регламентированного преподавания с часами, отведёнными на рисунок, историю искусства, даже иностранный язык...

Итак, атмосфера. Это, как сообщает энциклопедия, «газовая оболочка небесного тела, удерживаемая около него гравитацией». Научное определение. Но в нём много человеческого, потому что именно вокруг человека, который тоже в какой-то мере является небесным телом, может создаваться уникальная атмосфера творчества, работы, подъема, которая удерживается вокруг него силой его собственной личности, в неё вовлекаются другие небесные тела – суть люди, и тогда возникает уже не одно небесное тело, а планетная система, созвездие. Иногда школа, иногда движение единомышленников, творческое объединение, наконец.

Ни школы, ни творческого объединения вокруг этих художников не возникло. Времена не способствовали групповым выступлениям, а вот атмосфера была, и, к сожалению, думаю, на сегодняшний момент это практически давно прошедшее время.

Валерий и Александр Георгиевичи появились в Детгизе, тогда ещё Ленинградском отделении «Детской литературы» в качестве консультантов в 1987 году. Их приходу предшествовало этакое художественное затишье. Книги выходили, сами братья Трауготы работали в издательстве, бывали даже художественные достижения, но всё это скорее можно было назвать просто издательским процессом, хотя и отлаженным и вполне профессиональным. Но появление Трауготов что-то сдвинуло, неуловимо изменило: стали приходить художники, которых никогда не звали в «Детскую литературу» (среди них и присутствующий здесь М. Карасик, взялся иллюстрировать книгу Погодина «Земля имеет форму репы» Александр Флоренский, и вместе с тем стали вспоминаться старые имена — Будогосская, например, готовились переиздания классики, совсем молодые выпускники Академии тоже начали работать).

Конечно, эти годы нельзя сравнивать с детгизовским расцветом — а их, наверное, было три:

первый, классический и главный — двадцатые годы;

второй — оттепель, постоттепельные годы, когда несмотря на все административные сложности, в издательство вернулись художники, сделавшие славу детской книге и сохранившие лебедевскую школу работы, — Васнецов, Пахомов, Курдов;

и третий — последний, конец восьмидесятых. Последние годы перед концом, о которых и пойдет речь.

О двадцатых годах написано много, но очевидно, что сюжет не исчерпан. Он обрастает новыми деталями, теряет свою однозначность и монолитность, но не теряет главного — удивительного творческого подъёма, художественных достижений и побед. Конечно, мы вспоминаем имя Владимира Лебедева, конечно, другие имена, сделавшие славу детской рисованной книге, выдвинувшие её на первые позиции и формальных и фигуративных поисков в искусстве иллюстрации. Но организатором процесса выступал один человек — Владимир Васильевич Лебедев, который так говорил об истоках своего мастерства и личности:

«Чтобы понять моё творчество, нужно знать и помнить, что я художник 20-х годов. <...> Меня сформировала духовная атмосфера того времени. Туда уходят корни всех моих идей и замыслов. Дух 20-х годов я старался пронести сквозь всю мою жизнь».

Слова эти очень важны для понимания того, как осознавал свою задачу главного художника издательства Валерий Георгиевич Траугот. Наверное, теперь, по прошествии многих лет эти задачи можно сформулировать следующим образом:

- привлечение для работы над детской книгой разных художников, разных направлений, разных возрастов;
- уважение к авторам, редакторам и признание выпуска книги как совместного труда;
- утверждение необходимости понятия атмосферы общности, исповедания единых творческих целей и задач как для работы над книгой, так и для работы художника.

При этом понимание атмосферы достаточно специфично. Шестидесятые годы прошлого века возродили, а может быть, скорее, вспомнили феномен сращения «литературы» и жизни, «художества» и жизни, о котором так будет вспоминать один из наиболее ярких представителей ленинградской богемы 60-х Константин Кузьминский: «Я литературу на „литературу“ и „жизнь“ не разделяю, для нас она была едина». В работе Трауготов – организаторов так и было. Уважение к поиску, ценность нового, внимание к чужой работе... Жизнь и искусство срачивались, представляя собой некий феномен внутреннего неприятия изживавших себя социалистических законов. Это был период внутренней эмиграции, которая активно работала, искала на территориях неофициального искусства, не всегда концептуального.

А мировосприятие Трауготов было сформировано в детстве, как вспоминал Валерий Георгиевич в одном из интервью, «картинами Пикассо „Девочка на шаре“, „Кругом заключенных“ Ван Гога, „Покорением Сибири Ермаком“ Сурикова и циклом работ Владимира Лебедева к „Цирку“». Широкий диапазон, противопоставленный официальному, и, надо сказать, навсегда сформировавший определенные тональности личного творчества братьев.

Это не панегирик. Никто не безукоризнен, но бескорыстие в рассмотрении и оценке чужих работ, благожелательность, заинтересованность, широкие и порой неожиданные познания в разных областях культуры и искусства искупали многие недостатки. В издательстве родилась жизнь, потому что в нём открылась душа. Говорят, она весит всего 21 грамм. Такова разница между весом живого тела и неживого. Очень мало. И бесконечно много.

«Двадцать один грамм» — так называется фильм мексиканского режиссера Алехандро Гонсалес Иньяриту, который рассказывает историю жизни трёх людей, совершенно изменяющихся в ходе происходящей на экране жизни. Мы тоже все тогда изменились после того, как в издательстве стали постоянно работать братья Трауготы. Двадцать один грамм. Очень мало. И бесконечно много.

Живое — неживое, наделенное душой или нет — не метафора. Это залог жизни и выживания культуры, сохранение её экологии. Потому что отсутствие знака референции, высокой планки требовательности к работе, к её замыслу, исполнению, к её звучанию в конечном итоге нивелирует всё, делает банальной и трагедию, и комедию.

Когда в искусстве перестаёшь сопереживать или удивляться, перестаёшь думать и начинаешь только потреблять, поле жизни культуры, дом этих двадцати граммов плюс один захламляется. Нарушается циркуляция человеческого, и, возможно, может наступить момент, когда высшим художественным актом окажется молчание. Отказ.

Тогда единственной надеждой может оказаться стойкий оловянный солдатик, который для всех читателей нашей страны останется таким, каким придумали его Валерий и Александр Георгиевичи Трауготы.

Н.М. Козырева

ИЗ ИСТОРИИ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Творчество великого русского писателя не только значительно отозвалось в литературе XX века, но и стало поводом для весьма противоречивых оценок и толкований, до сих пор не утратив современного звучания.

Одним из самых непростых оказался спор о возможностях иллюстрирования произведений Достоевского. В центре обсуждения и филологов, и историков искусства была и остаётся проблема «слово — изображение», имеющая давнюю историю.

Вопрос «Нужна ли в книге иллюстрация?» не раз превращался в предмет непримиримых дискуссий и категорических суждений. По сей день существуют сторонники и противники иллюстраций, к последним, например, относились и Н.В. Гоголь, и Ю.Н. Тынянов. «Анализ связи иллюстрации с литературой представляет главный и специфический интерес для иллюстрации, так как все остальные (графическая специфика, композиционная связь с книгой и т. д.) и более ясны, и менее существенны», — полагал ведущий историк и теоретик книжного искусства В.Н. Ляхов¹. Не случайно он вспомнил слова из своеобразной декларации А.Н. Оленина, одного из просвещёнейших людей XVIII века: «Изограф... не повторяет автора и не то же представляет

¹ Ляхов В.Н. Очерки теории искусства книги. М., 1971. С.205.

в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, казалось ему плеаназмом: почему и старался художник домолвить карандашом, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать, а без того, может, скоро бы прискучили такие изображения, которые глазам повторяют то же самое, что воображение давно и лучше ещё в понятии посредством стихов читателю представило»². Карандаш в силах поведать о том, о чём словами невозможно сказать, — эта мысль Оленина остаётся и сегодня актуальной, так же как и вывод, — художнику следует быть лучшим из всех читателей и в своём изображении ближе всех подойти к сочинению поэта.

Поэтому ответ на следующий вопрос — «Какой должна быть иллюстрация?» — можно найти в произведениях авторов, стремившихся скорее «домолвить», а не пересказать, не воспроизвести буквально сказанное писателем, не упростить содержание своеобразной «адаптацией» текста. Надо ли говорить о великих трудностях, возникающих перед каждым графиком, который решился стать иллюстратором Достоевского.

Практика перевода образов искусств вербальных на язык искусств визуальных уходит в глубину веков и всегда, естественно, приводит к новым интерпретациям, к созданиям новой художественной реальности. Заинтересованы в этих интерпретациях все. Поэтому согласимся с тем, что и «книжная иллюстрация... может делать своё дело множеством разных способов. Она может, минуя сюжет, сводиться к галерее характерологических портретов персонажей, может, напротив, детально прослеживать сквозное действие

²

там же. С.207

повествования, а может конкретизировать его эмоциональную атмосферу, не слишком вдаваясь в событийный ряд, может быть психологической, метафоричной, ассоциативной, просто декоративной». Подчеркнём наиболее существенное и решающее — «Книжная иллюстрация не вправе делать только одно: вступать в противоречие с характером литературного произведения, конфликтовать с его содержанием, стилистикой, реалиями»³.

Важнейшей задачей иллюстраторов становится создание таких произведений, которые позволяли бы читателю по-новому понять ценность литературного содержания и формы, меняющихся во времени. Но самое главное — нужно чутко, бережно и в высшей степени профессионально уметь переводить художественные особенности литературного произведения в иную систему средств пластической выразительности как изобразительного, так и книжного искусства. В противном случае прямолинейная и мелочная описательность начинает разрушать поэтическую ткань словесного образа, что, как известно, и вызвало в своё время резкий протест Тынянова.

Что же говорят художники, приступая к новой работе? «Для иллюстратора, — вспоминает один из лучших книжных графиков Н.В. Кузьмин, — работа над книгой начинается с медленного и внимательного чтения и многократного перечитывания: только таким способом можно открыть в тексте новое, неожиданное, нераскрытое, ради чего стоит приниматься за дело с уверенностью, что твои рисунки помогут читателю глубже постигнуть литературное произведение»⁴.

³ Сурис Б. Иллюстрация книжная и станковая (К вопросу о границах жанра). В кн.: Борис Сурис. СПб., 2003. С.359-360.

⁴ Кузьмин Н. Заметки об иллюстрации // Творчество. 1971. № 7. С.8.

Кузьмину вторит мастер сценографии, художник-постановщик знаменитого спектакля «Петербургские сновидения» (1969) А.А. Васильев: «Работа над произведением Достоевского — испытание Достоевским — требует огромнейшего напряжения всех творческих, нравственных и духовных сил. Требуется строгости, честности, заставляет по-новому взглянуть на свою работу в искусстве»⁵.

Высшие критерии, принятые для себя мастерами изобразительного искусства во взаимоотношениях с Достоевским, и дают право рассматривать только с этой точки зрения существующий иллюстративный корпус.

Анализ произведений подтверждает постоянный интерес художников XX века к творчеству великого писателя. Чаще всего внимание иллюстраторов привлекали романы «Преступление и наказание» и «Униженные и оскорблённые», повесть «Неточка Незванова». В то же время такие вещи, как «Кроткая», «Записки из Мёртвого дома», или главные романы — «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы» — требовали от художников большей психологической, мировоззренческой и философской подготовленности, поэтому далеко не все решались приступить к труду иллюстрирования «тяжёлого» Достоевского. Многие издания были востребованы в связи с юбилейными датами, которым сопутствовали выставки и конкурсы книжной графики.

Вспомним примеры обращения художников к творчеству Достоевского в первой половине XX века. До начала 1920-х годов, кроме затерянного в альманахе и полузабытого «Ползункова», а также очень простых и

⁵ Васильев А. Испытание Достоевским // Творчество. 1971. № 11. С.14.

дешёвых книжек для «народа» и детей, ни одно произведение Достоевского не появлялось в печати с иллюстрациями. В 1923 г. были изданы «Белые ночи» с рисунками М. Добужинского, в 1928 г. перепечатан отдельным изданием «Ползунков», первые рисунки к которому были сделаны ещё П. Федотовым. В 1930 г. издан «Игрок» с рисунками Н. Алексеева, в 1931 г. — «Кроткая» с рисунками А. Сурикова, в 1935 г. — «Преступление и наказание» также со старыми рисунками П. Боклевского и «Село Степанчиково...» с рисунками В. Милашевского, в 1935 и 1936 гг. — «Бесы» и «Нечка Незванова» с офортами и рисунками С. Шор. В 1940 г. вышли «Бедные люди» с рисунками В. Шабанова, «Кроткая» с рисунками Н. Алексеева. В 1956 г., наконец, было издано «Преступление и наказание» с многочисленными рисунками Д. Шмаринова. По мнению известного исследователя В.С. Нечаевой, «среди иллюстраций к сочинениям Достоевского есть много неудач, но почти все они по-своему поучительны и интересны»⁶.

И «Белые ночи» Добужинского, и «Преступление и наказание» Шмаринова единодушно признаны не просто лучшими из всех иллюстраций; обе эти работы во многом «спровоцировали» и методы исследования творчества Достоевского средствами графики, дальнейшие поиски пластических приемов и даже появление известных штампов.

Добужинского не случайно называли «прекрасным читателем среди художников». Образно-поэтический язык его рисунков возник из глубины понимания того состояния одиночества и обречённости, которое пронизывает всю структуру маленького

⁶ Нечаева В.С. Иллюстраторы Достоевского. В кн.: Творчество Достоевского. М., 1959. С.504

«сентиментального романа» Достоевского. Художник блестяще использовал минимальные инструменты графического искусства — всего лишь грунтованную мелом бумагу и тушь. Призрачный свет нетронутого белого листа и летящие штрихи чёрной туши идеально соответствовали ощущению пустынности, отрешённости от реальной жизни, возникающему у зрителя. «Что здесь иллюстрировать?» — спрашивал критик в статье 1924 года. И разъяснял: «Душевный мир одинокого мечтателя невыразим, внешние события малоинтересны и так однообразны. Тогда Добужинский обращает главное свое внимание на архитектурный пейзаж, который лишь „задан“ в повести нашему воображению... Здесь два основных момента повествования, психологический и описательный, находятся в обратном соотношении, чем у Достоевского, для которого главное — сердечная драма мечтателя, а картины белых ночей и города — лишь фон. Иллюстратор отнюдь не стремится воплотить все образы писателя, а лишь дополняет его, и именно там, где средства последнего ограничены. Таким образом, создается редкая по органической цельности вызываемых переживаний иллюстрированная книга»⁷.

Этот мастер, как никто другой, стремился к выражению стиля литературного произведения собственными изобразительными средствами, добивался предельной концентрации содержания в сочинённых им образах. Ясные, строгие, безукоризненные по форме и пластическому решению, рисунки Добужинского до сих пор остаются образцом соответствия той новой реальности, которая была создана писателем. Эти графические шедевры необходимо иметь в виду, говоря

⁷

Цит. по: *Нечаева В.С.* Указ.соч. С.502

о разных возможностях иллюстрирования литературного произведения (оригиналы хранятся во многих собраниях, в том числе в Государственном Русском музее, в Вильнюсе, в Париже, в частных коллекциях).

Совершенно иной путь выбрал для себя Д.А. Шмаринов, когда в 1935–1936 годах впервые обратился к роману «Преступление и наказание». Десятки рисунков, неразрывно связанных с книгой, привлекают своей материальностью, конкретностью, полным погружением в давно ушедший, придуманный, но столь подлинный для читателя мир Достоевского.

«Сильнейшим качеством книжной графики Шмаринова всегда было блестящее режиссерское мастерство, неразрывно соединённое с высоким мастерством актера, могущего свободно и легко перевоплощаться в самые разнообразные, самые сложные, самые неожиданные человеческие характеры. Из всех других искусств книжная иллюстрация всего ближе, всего родственнее театру: настоящий художник-иллюстратор должен уметь построить сколь угодно сложное драматическое действие, должен уметь „сыграть“ все роли, все образы, все психологические состояния и душевные движения, предложенные писателем», — пронизательно и справедливо отмечал А.Д. Чегодаев⁸. Так и работали иллюстраторы XX века, выбирая собственные решения в границах между утончённым символизмом Добужинского и вполне осязаемым реализмом Шмаринова.

К повестям и романам Достоевского обращались авторы, принадлежавшие не только разным поколениям, но и художественным школам; мастера и

⁸ Чегодаев А. Новые иллюстрации Д.А. Шмаринова к повестям А.С.Пушкина // Советская графика-74. М., 1976. С. 145

рисунка, и гравюры, предпочитавшие столь непохожие друг на друга графические техники. Карандаш, тушь, перо, кисть, акварель, гуашь, литография, офорт, ксилография, линогравюра — всё многообразие изобразительных средств было подчинено созданию новой образной вселенной, в которой литературное произведение обретало новую жизнь.

В романе «Преступление и наказание» одним из главных героев впервые становится город, Петербург 60-х годов XIX века, который рос и формировался на глазах у Достоевского. Постигая причудливые особенности глубокой внутренней связи человеческой личности и возникающего мегаполиса, писатель избирал лишь то, что наиболее соответствовало психологии его персонажей. Как полагал один из исследователей, «этот город был необходим героям Достоевского как единственно возможная для них среда, вне его они были словно обречены на гибель в чуждой атмосфере, в чуждой архитектурной среде. Своего рода психологическая „мимикрия“, стремление скрыться, „стушеваться“, стать невидимым на фоне вечно движущейся толпы, тесных невзрачных улиц мрачного города становятся определяющими для Достоевского и его героев»⁹. Не удивительно, что петербургский пейзаж стал предметом особого внимания художников.

В кратком обзоре нет возможности остановиться на многочисленных примерах иллюстрирования книг писателя. Выберем лишь некоторые.

В 1934–1935 годах появились офорты к «Бесам» и рисунки к «Неточке Незвановой» замечательного графика С.М. Шор, полузабытой сегодня, которые

⁹ Борисова Е.А. Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX в. // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука. 1979. С.276.

позволяют говорить о возможности соответствия изобразительного ряда духу и стилю литературного произведения. И всё же полное погружение художницы в предельно возбуждённую, жутковатую атмосферу романа, выраженное в преувеличенном пафосе, которым отличаются многословные гравюры к «Бесам», производит двойственное впечатление.

Пластический язык этих листов возник на стыке избыточной экспрессии и наивности, бурного чрезмерного движения и прямолинейности психологической характеристики героев, и в задачу автора совсем не входило «уменьшать» эмоциональное напряжение чёрно-белых офортов. Напротив, она всячески подчёркивала видимую «страстность» и несдержанность мимики и жестов изображённых персонажей. К произведениям Шор можно отнести следующие слова, сказанные по другому поводу, но также в связи с иллюстрированием Достоевского: «Не всегда даже опытные мастера избегают соблазна прямого „кинематографического“ повествования, соблазна сосредоточить внимание на внешнем действии, таком экспрессивном, но всё же воплощающем в себе лишь малую часть духовного напряжения писателя»¹⁰. К сожалению, «духовное напряжение» в иллюстрациях Шор во многом оказалось заменено излишне декоративной патетикой. Но безусловная искренность художницы и её желание пройти до конца «испытание Достоевским» вызывают и уважение, и понимание.

Показательна история издания романа «Бесы» в лучшем советском издательстве «Academia». Даже знатоки-библиофилы были уверены, что «Бесы» там никогда не выходили. Один из них позже вспоминал о

¹⁰ Герчук Ю. Достоверность и фантазия // Творчество. 1974. № 7. С.14.

своем открытии: «В 1980 году в издательстве „Книга“ вышел весьма добросовестно составленный каталог книг издательства „Academia“. К своему изумлению, под № 209 я нашел там такую запись: „Достоевский Ф. М., Бесы. Роман, т. 1. Ред., вступит, статья и коммент. Л.П. Гроссмана. Предисл. П.П. Парадизова. М.-Л., 1935. 5300 экз.“. А внизу краткая заметка от составителя каталога: „Тираж не осуществлен. Известны отдельные экземпляры“. Эту заметку можно расшифровать так: издание вышло, но его арестовали и уничтожили, пустили под нож. Сохранилось, должно быть, десять или двадцать экземпляров, а может быть, и вовсе пяток. „Неосуществленный“ тираж 5300 экземпляров, 300 экземпляров были бесплатные и „подносные“ — для начальства»¹¹. Эти кое-где сохранившиеся книги и позволяют говорить о существовании редкого издания с иллюстрациями С.М. Шор.

Двадцать лет (от середины 1930-х до середины 1950-х) в истории отечественной книжной графики остались временем преобладания повествовательной иллюстрации, владеющей приёмами «живописного станковизма» и стремящейся к подлинности изображаемых событий. В композиционных листах отражалась реальная действительность, хотя бы и сочинённая писателем, со всем возможным психологическим и бытовым правдоподобием. Типичный пример — книжная графика Шмаринова, породившая определённые штампы, в том числе и преувеличенное внимание к деталям и подробностям обыденной жизни. В иллюстрациях нередко возникало противоречие между желанием изобразить сильные

¹¹ См.: Джимбинов С. Эпитафия спецхрану? // Новый мир. 1990. № 5, с.248.

характеры, поступки, вызванные высокими страстями, нравственными поисками героев Достоевского, и приземлённостью их окружения, мелочной описательностью той или иной ситуации. Однако были исключения.

Драматизм чёрно-белых линогравюр А.А. Ушина к роману «Идиот» (1956) бессюжетен, он возникает в, казалось бы, нейтральном пейзажном мотиве, в городских видах, где о XIX веке напоминают лишь булыжные мостовые. В остальном этот Петербург — наш город, безусловно узнаваемый со своими брандмауэрами, подворотнями и перспективами. Ушин меньше всего хотел воспроизводить известные эпизоды романа. Он говорил, что «Достоевский так емко и образно пишет, что может обойтись без иллюстраций вообще». «Поэтому, — продолжал художник, — когда я работал над „Идиотом“, я хотел лишь одного — создать роману зрительный фон, эмоциональный аккорд. Старался в сплетении чёрных и белых пятен выразить единоборство светлого, чистого и мрачного, страстного, безысходного»¹².

В случае с графикой Ушина применимы рассуждения Оленина о возможностях изографа, — действительно, суровые, мрачно-поэтические листы не следуют за литературной канвой, но, используя пластические средства изобразительного искусства, дополняют текст, делают его ещё более объёмным, зримо чувственным.

Творчество Достоевского во многом повлияло на авторскую судьбу М.Г. Ройтера, дипломной работой которого стали автолитографии-иллюстрации к роману

¹² Ушина А. Петербург в графике. Династия Ушиных. СПб., 2001. С.165.

«Униженные и оскорблённые» (1946), и с тех пор он несколько раз возвращался к произведениям писателя, перечитывая и перевоплощая в разных техниках наиболее близкие ему тексты. Первым издательским заказом также оказался Достоевский, — в 1949 г. Ройтеру предложили создать иллюстрации к роману «Подросток».

В конце 1960-х художник работал над большеформатными монотипиями, посвящёнными «Кроткой», которые в 1971 были переосмыслены уже в технике автолитографии. Четверть века, разделяющие ранние и поздние произведения Ройтера, не прошли бесследно для творческой эволюции его графического искусства и позволили включить работы Ройтера начала 1970-х в круг общих проблем, характерных для книжной графики этих лет. В отличие от Шмаринова, не изменявшего своей изобразительной эстетике и не стремившегося «исправить» привычные композиционные приемы в угоду времени, Ройтер увлёкся возможностью выйти за пределы камерного книжного листа, с отличавшей его подробной повествовательностью и детальностью, и придать образам писателя большую монументальность и обобщённость.

В сочинениях Достоевского действие развивается в разное время года, зимой и летом, весной и осенью. Но, описывая зимний Петербург, он как будто не видит той красоты снежного, морозного и короткого дня, которой умел, например, радоваться Пушкин. Не видит золотой осени, что всегда украшает любой, даже самый непривлекательный город. Эти пейзажные мотивы не находят места в очерченном писателем пространстве, замкнутом в гравюрном чёрно-белом мире. И в

иллюстрациях преобладает та же строгая, намеренно ограниченная гамма.

Внимательное и пристальное рисование отличает серию иллюстраций Б.М. Басова к повести «Бедные люди» (1969–1970), где главным героем рисунков становится именно город, его «архитектурная» атмосфера. Художник уводит зрителя в глубь «среды обитания», неторопливо, со скоростью замедленной киносъёмки, изображает реальный будничный Петербург, но не старается обнаружить его особую мрачность. Серебристый тон графитного карандаша с равной отчётливостью фиксирует непритязательные подробности быта, невыразительные закоулки и дворы. Но в монотонности самого изображения, в подробном перечислении крыш, труб, окон, ступеней скрыта поистине убийственная сила холодного равнодушного города, не замечающего живущих рядом «малых сих». Не случайно возникает уверенность в том, что «внешнее спокойствие рисунков Басова, подчёркнутая художником обыденность ...страданий, смерти усиливает контраст между до предела напряженным трагизмом человеческих судеб и жестоким бесстрашием мира — один из главных контрастов творчества Достоевского»¹³.

Путь последовательного раскрытия сюжетных обстоятельств «в материально-чувственных образах» увлёк художника А.А. Васина, обратившегося в 1970 году к повести «Дядюшкин сон». Шесть листов были выполнены для Международной выставки искусства книги в Лейпциге и стали одной из последних работ художника. Автор представил в условной форме театрального спектакля сочиненный Достоевским

¹³ Чегодаева М. Достоевский и его иллюстраторы. М., «Сов.художник», 1970. Б/с.

трагифарс, случившийся в доме провинциальной «законодательницы», где в жестокую игру за княжеское наследство вступили люди, поглощённые низкими страстями. Использование особых возможностей сценической постановки — силуэта, света, цвета, ритма — позволило художнику выстроить продуманные и выразительные мизансцены, однако организованный им «свет рампы» не выявил очень важные качества, присущие обычно психологическому театру. У Достоевского князь К., разумеется, смешон, но в то же время его бесконечно жаль. В иллюстрациях же Васина, в подчёркнуто гротескной пластике изобразительного решения, в метких и злых характеристиках действующих лиц зритель не находил ни авторского, ни просто человеческого сочувствия.

Острее всего Васин воспринял сатирический аспект повести, что позволило ему усилить комическое в облике участников скандальной истории, преувеличить присущие многим уродливо-смешные черты. Художник не столько интересовался запутанными отношениями и мотивацией поступков героев событий, сколько старался воспроизвести в интерьерных сценах своеобразный «шум времени», черты, присущие «обществу» в целом. Не удивительно, что одетые по моде 1860-х годов нарисованные фигурки лишь обозначали персонажей Достоевского, делали их «узнаваемыми» для современного читателя. Пожалуй, лишь сам князь К., осмеянный и жалкий, наиболее органично выглядел наряженной куклой, как ему и полагалось по тексту.

Действие в текстах Достоевского почти не выходит за границы города, а в городе гораздо чаще разворачивается в интерьерах бедных комнат, запущенных квартир в доходных домах, чем на открытом воздухе. По наблюдению Д.В. Сарабьянова, в

пределах четырёх стен «развёртывается конфликт, совершаются трагедии, возникают нелепости, разрушается логика обычного. У Достоевского „лопаются“ стены от того напряжения, которым охвачены комнаты, где происходят события. В них вошла жизнь города со всеми её специфическими особенностями... Интерьер больше, чем городской пейзаж (хотя это может показаться и парадоксальным), выражает у Достоевского сущность современного ему города, его болезнь и противоречивость»¹⁴.

Примером «интерьерного» решения может служить офортная сюита Б.А. Заборова (1970), посвящённая «Кроткой». Гравюры построены прежде всего с учётом контрастов света и темноты, что особенно хорошо передаёт сложная, слегка вибрирующая, серебристая техника офорта. В листах художника образ Кроткой максимально остранён, она, даже будучи ещё живой, кажется уже покинувшей дом, где живёт муж, погубивший её и тем самым себя. Почти квадратные листы имеют продуманную композиционную структуру, выверенную и отчетливую, напоминающую старинные буквицы. Пространство эмоционально насыщено, заполнено беспокойными мятущимися занавесями, подобно Кроткой стремящимися вырваться из замкнутого навсегда мира. Вертикали и горизонталы ритмически организованы столь крепко, что ничего нельзя покачнуть, передвинуть, изменить.

Изобразительный язык Заборова оказался способен овладеть лексикой Достоевского и воспроизвести столь важную для писателя коллизию — драму одного незаметного, никому не нужного человека. Офорты к «Кроткой» на выставке книжной графики в

¹⁴

. Сарабьянов Д. Указ.соч. С. 137.

Дрездене были отмечены золотой медалью. Надо сказать, что международные выставки искусства книги в Лейпциге, Дрездене, Брно, Братиславе, проводившиеся регулярно, стали важным событием в развитии книжной графики и побудили их участников к переосмыслению возможностей иллюстрирования художественной литературы.

Юбилейный 1971 год – 150-летие со дня рождения Достоевского – послужил поводом для создания самых разнохарактерных произведений, связанных с именем писателя. На выставках книжной графики появились новые имена и новые листы, не всегда непосредственно связанные с изданием. Бесчисленные станковые серии «по литературным мотивам» стали принципиальным отличием времени и оставили свой след в коллекциях многих музеев.

Уже говорилось о том, что книжная иллюстрация вправе быть разнообразной – психологической, метафорической, ассоциативной, декоративной. Главное, чтобы художник вдумчиво и чутко относился к литературному источнику и в своём творчестве откликался на близкие ему явления. Но именно здесь возникают проблемы воспроизведения литературной поэтики. Художник часто не в силах перевести в материальные образы словесную ткань романов Достоевского, насыщенную рассуждениями, описаниями, притчами. Он может создать лишь психологическую среду, которая приблизит читателя к пониманию духовного значения сказанного.

Удивительный художественный такт и поэтическое дарование проявил Ю.Ю. Перевезенцев, «посмевавшийся» обратиться к классическому произведению – повести «Белые ночи» (1970). Существует акварель Б.М. Кустодиева (1920-е), на

которой изображены Мечтатель и Варенька, идущие вдоль набережной. Лист исполнен в характерной для художника живописной манере и представляет собой скорее жанровую сценку, самостоятельную и не связанную с произведением Достоевского. С тех пор мало кто решался нарушить монополию Добужинского.

Перевезенцев создал серию из четырёх офортов, которую можно рассматривать как законченное стихотворение из четырёх строф. Изобразительный ряд получился в двух планах — горящая свеча олицетворяла человеческую жизнь, крошечные изображения как будто на полях — основные события повести.

Работа художника — блестящая метафорическая импровизация на тему истаивающей жизни, в понятие которой входят людские судьбы, уходящее время, исчезающая белая ночь, наконец, сгорающая свеча. Последняя является и основным пластическим образом, ритмически объединяющим все листы. Свеча помещена в бесконечное пространство «меж небом и Невой», её фоном-постаментом становится тонкая линия классических петербургских зданий, едва просматриваемая в далёкой пустоте. Трудно найти более убедительный зримый образ того «умышленного» города, который есть и которого будто бы и нет. Ляхов называл офорты Перевезенцева к «Белым ночам» «антистилизаторскими» и подчёркивал, что «особая проникновенность и чистота переживаний заставляют поверить зрителя во внутреннюю близость иллюстраций духу прозы Достоевского»¹⁵.

¹⁵ Ляхов В. «Раскниживание» книжной графики? // Творчество. 1972. № 9. С.16.

Произведения, к числу которых относятся листы Перевезенцева, демонстрируют принципиально иной подход к иллюстрированию. Художники избегают готовых формул и стремятся понять, почувствовать литературный источник через индивидуальный опыт, через своё представление о книге, о творчестве, о жизни.

Много лет отдал работе над серией ксилографий к роману «Братья Карамазовы» классик книжной графики А.Д. Гончаров. Гравюры (1970–1975), выполненные для Международной выставки искусства книги в Лейпциге, позднее были приобретены разными музеями. Иллюстрации Гончарова принято рассматривать как образцовые примеры прочтения одного из главных произведений писателя, а лист «Фёдор Павлович Карамазов», где изображена ужасная гигантская тень, накрывающая отвратительную, мерзкую фигурку, украшает почти все издания, посвящённые гравюре XX века. Эту ксилографию можно рассматривать и как комментарий к следующему наблюдению Сарабьянова: «Во внутренних помещениях Достоевский любил рембрандтовское освещение, борьбу светотени, вспышки во мраке. Это раскрывает сущность его драм и создаёт устойчивый мотив его описаний»¹⁶.

Достоевский заинтересовал Гончарова ещё в 1929 году, — тогда были созданы первые листы к «Легенде о Великом инквизиторе», в которых художник сразу безупречно определил соотношения тёмного и светлого. Стремление к психологическому истолкованию романа заставило Гончарова искать нужную интонацию и тот образный строй, который бы соответствовал идеям писателя. В поисках изобразительного переложения художник опирался на лаконичную символику чёрного

¹⁶

Сарабьянов. Указ.соч. С.156.

и белого, постоянно изменял их количественные соотношения. В поздних, виртуозно исполненных ксилографиях по-прежнему преобладает чёрное, господствующее над белым и подчёркнутое выразительностью каждого штриха, а резко высвеченные из общей массы отдельные детали акцентируют наиболее значимые черты. Одним из самых органичных получился лист «Алёша Карамазов», насыщенный светотеневыми модуляциями и отличающийся прекрасным ритмом и чистым острым силуэтом.

Специфика гравировальной манеры позволяет объединить ксилографии Гончарова и М.С. Чураковой, исполненные к тому же роману. Её гравюры к «Братьям Карамазовым» (1971) представляют собой цикл портретов и сцен, где главным становится философское содержание, заключённое в образах главных героев. Композиционно иллюстрации выстроены таким образом, чтобы на первом плане, как на авансцене, всегда находился определённый персонаж, а вдали, подобно аккомпанементу, разворачивался пейзаж.

Рядом с чеканной, отчётливо-напряжённой гравюрой Гончарова листы Чураковой, преданной ученицы В.А. Фаворского, производят иное впечатление, — они будто возникают из льющегося света. Белое и чёрное, добро и зло постоянно находятся в состоянии борьбы, и в каждом листе это противоборство зримо кончается победой света. Таковы, прежде всего, листы «Pro и Contra. Разговор двух братьев Ивана Федоровича и Алёши (Великий инквизитор)» и «Сон Мити. Дите (Прозрение Мити)».

В 1970-е наблюдался постепенный процесс перемещения изобразительного образа из пространства литературного произведения с его внятной логической связью конкретных предметов и положений в

пространство иное, свободное, который привел к тому, что графика, рождённая текстом, стала жить самостоятельной жизнью.

В большинстве своём станковые листы, созданные «по мотивам», сохраняли привычный для книги формат. Тем неожиданнее оказались монотипии В.Д. Пивоварова к роману «Бесы» (1969), выполненные в размер листа ватмана и тем самым намеренно подчеркнувшие вселенский масштаб «бесовщины». Художник выбрал пластическое решение, подсказанное некоторыми кинематографическими приёмами. Не только крупный план («Ставрогин и губернатор»), но своеобразная «раскадровка», необычная для книжной графики («Убийство Шатова»), острые ракурсы («У наших»), контрастное освещение («Смерть Кириллова») позволили создать поистине эпическое изобразительное повествование, на редкость убедительное благодаря своим оригинальным и смелым находкам. И большая форма, и стилистика гротеска, и образно-смысловое преувеличение отдельных эпизодов, использованные автором, подводили к монументальному выражению мысли Достоевского.

В свое время внимание посетителей X Выставки московской книжной графики привлекли автолитографии В.И. Колтунова к повести Достоевского «Двойник» (1970), которые также стали примером ухода иллюстрации в станковую графику.

Динамичное изобразительное повествование, развёрнутое Колтуновым на десяти листах, позволяет понять особенность интерпретационной иллюстрации, в которой фантазия и мироощущение художника начинают играть определяющую роль. В композициях задан стремительный ритм, соответствующий движению сюжета. Голядкин в департаменте, в ресторане, на балу,

сцена на улице, сцена на лестнице — кадры мелькают и вспыхивают подобно кинофильму, и этому впечатлению способствует чёрно-бело-серая цветовая гамма, строгая и одновременно изысканная. В каждом листе решается новая задача, и зритель неизбежно вовлекается в круговорот событий, изображённых художником. Даже человек, никогда не читавший «Двойника», оказывается захваченным этой фантазмагорической петербургской историей.

Разносторонние отношения с текстом, своеобразная игра с ним, изменение привычной формы иллюстрирования, то есть изображения только того, о чём рассказывает книга, вообще характерны для целого ряда художников, работавших в книжной графике в 1970–1980-х годах.

Творчество В.С. Вильнера — наиболее универсальный пример полного отделения от книги станковых произведений, созданных «по мотивам». В многолистовых литографских циклах Вильнера есть тот сложный сплав литературных впечатлений и переживаний действительности, то сопряжение выдуманных и подлинных событий и героев, равно важных для художника, в которых заключена некая правда существования человека в мире двойной реальности.

Художник создал собственную оригинальную структуру композиционного пространства и блистательно соединил в одно неделимое целое всё видимое, куда попали (почти по Чехову!) люди, львы, кариатиды, шинели и утюги; опрокинул, перетасовал улицы, дворцы, трущобы; перемешал персонажи и сюжетные мотивы; придумал новые ситуации. Изображение свернулось и развернулось уже в новом измерении. По заполненности листа Вильнеру нет

равных, его композиции изнемогают от перенасыщения, но не в силах рассыпаться, подобно старому витражу крепко держась в решётках горизонталей, вертикалей и диагоналей.

Несомненно, прав был критик, ещё в статье 1974 года утверждавший, что «в совмещении разновременных слоев, в создании „метафорической пространственности“ листов, где возможны любые метаморфозы и самые невероятные сцепления минувших и существующих времен, сказывается весьма любопытная черта современной графики. Её можно определить как особое романтическое видение художников. Специфика его в том, что мир литературы воспринимается как прошедшая действительность, а современная реальность перестраивается в литературное произведение»¹⁷.

Нетрудно заметить, что автор статьи в своих рассуждениях опирался не только на корпус произведений, большей частью созданных в 1970-е годы, но и на критическую и научную литературу тех же лет. Этот выбор был сделан сознательно. Дело в том, что эти годы в истории русской иллюстрации остались временем активных и результативных, во многом экспериментальных, творческих поисков. Тогда в книге с хорошими, качественными иллюстрациями были заинтересованы все — художники, издатели, исследователи и, разумеется, в первую очередь читатели.

Нет возможности сейчас обращаться к проблемам, лишившим отечественную книжную графику воздуха и замедлившим, даже нарушившим её естественное развитие. К сожалению, «место пусто не бывает», и в отсутствие талантливых и оригинальных произведений

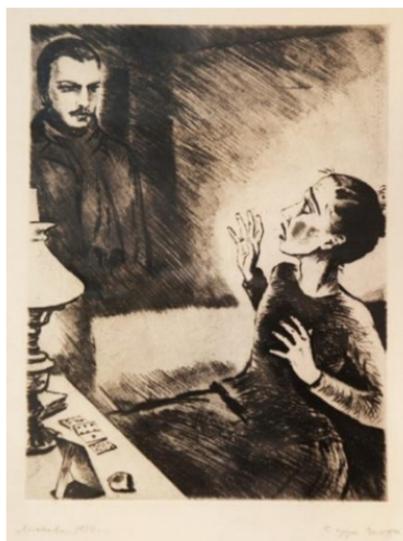
¹⁷

Шатских. Указ.соч. С.212.

книги заполнили своего рода квазииллюстрации, нередко профанирующие и замысел писателя, и духовную содержательность, и, подчас, даже сюжет. Иллюстративная вольница, сведённая к произволу самовыражения художника, не приносит радости читателю. И глубоко прозорлив был историк книжного искусства Э. Кузнецов, когда писал в 1973 (!) году: «Воспроизвести мироощущение автора вообще нельзя. Его надо как бы воссоздать заново — восприняв, отыскать ему зрительный эквивалент... Залогом таких открытий служит значительность таланта иллюстратора, масштаб его личности, самостоятельность и яркость его собственного мироощущения»¹⁸.

Любителям и ценителям книги «с иллюстрациями», как и музеям, остаётся надеяться на появление нового поколения художников, умеющих не только читать, но и раскрывать другим сокровища великой литературы.

¹⁸ Кузнецов Э. Компас иллюстратора // В мире книг. 1973, № 11. С.18-19.



Шор. Илл. к роману «Бесы»



Чуракова. Илл. к роману «Братья Карамазовы»

Пивоваров. Илл. к роману «Бесы»



*Шмаринов. Илл. к роману «Преступление и наказание»
Ройтер. Илл. к роману «Униженные и оскорбленные»*



Ушин. Илл. к роману «Идиот»



Добужинский. Илл. к роману «Белые ночи»



Перевезенцев. Илл. к роману «Белые ночи»



Гончаров. Илл. к роману «Преступление и наказание»

Басов. Илл. к роману «Бедные люди»

А.А. Веселов

ДОСТУЧАТЬСЯ ДО СЕБЯ...

(опыт создания иллюстраций и макетов книг детьми дизайн-центра СПбГДТЮ и студентами факультета графического дизайна СПбГУ)

Александр Веселов, известный петербургский художник-дизайнер книги, и детской книги в частности, уже более десяти лет преподаёт книжный дизайн как студентам факультета искусств Санкт-Петербургского университета, так и детям во Дворце творчества юных (детский дизайн-центр Сергея Таланкина в СПбГДТЮ). Во время конференции 2011 года Александр рассказывал о своей работе и показывал произведения своих подопечных. Мы публикуем интервью с ним, сделанное после конференции.

Музей: *Саша, как строится работа и каковы её принципы?*

А. В.: Наверное, основная задача, которую я ставлю как перед детьми, так и перед студентами, это *достучаться до себя*. Причём процесс этот совершенно разный в работе с детьми и со взрослыми молодыми людьми. Да к тому же ситуация ещё и меняется год от года.

Так, если ещё несколько лет назад во Дворец приходили дети, не мыслившие себя без рисования, они писали, упоённо делали коллажи, резали гравюры и их было порой тяжело заставить уйти домой (наша студия всегда уходила последняя к большому недовольству охраны), то теперь это уже совсем другие дети. Они больше знают, чем те, кто учился пять-семь лет назад, они повидали разные страны и стали, как то ни странно,

более безразличны. Не менее талантливы, именно более безразличны, пресыщены, что ли... Их нужно просто разбудить. Как только они «просыпаются», если так можно сказать, они начинают отлично работать самостоятельно. Фантазии, неожиданных образных решений им не занимать. Иногда смотришь и думаешь: господи, да как же это здорово, как свежо, как точно прочитан текст! И главное, они ничего не боятся, преград, законов для них нет.

Совершенно иная ситуация со студентами. Они боятся, что им могут сказать, что они плохо работали, чего-то не нашли, не выполнили задачу... Этот страх сковывает, а помноженный на некую апатию, в принципе для них характерную, может сильно повредить в будущем. Молодые художники в это время очень хрупкие, сломать их легко, а это ведь может быть уже на всю жизнь...

Но мы работаем, работаем и коллективно, и индивидуально. И наконец, когда становится понятно, что ты можешь действительно сделать книгу – новую, такую, какой не было, – они включаются. Творчество должно быть свободно. Это, пожалуй, главное условие в преподавании как книжного дизайна, так и любой творческой дисциплины.

Музей: *Ну а сама работа? С чего она начинается?*

А. В.: В случае с детьми речь идёт об опыте, ведь они ставятся в непривычное для них положение. Книгой они пользовались множество раз: читали, смотрели картинки. А теперь им предстоит эту книгу создать.

Детям десяти-двенадцати лет предлагалось создать иллюстрации к тексту А.С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» в технике гравюры на картоне. До этого никто из них не делал гравюру, никто даже не смог

вразумительно ответить, что это такое. Рисовальная практика и навыки рисования человеческой фигуры тоже отсутствовали.

Если просто выдать задание и ждать результата, он получится очень предсказуемым. Все девочки нарисуют или куколок, или девочек из японского мультфильма с глазами в пол-лица. Мальчики нарисуют череп с косточками или роботов из компьютерной стрелялки. Они просто будут рисовать то, что умеют, то, что уже много раз рисовали в школьных тетрадках.

Чтобы избежать такого рисования, необходим постоянный диалог. Особенно это важно в первые часы работы. Вместе вслух читаем текст. Обсуждаем что непонятно. Обсуждаем героев. И каждый во время чтения и разговоров выбирает сцену и героев для иллюстрирования. Когда сцена выбрана, ребенок переписывает себе текст выбранной сцены на лист бумаги. Затем делаем эскизы. Тут, конечно, сразу начинаются разговоры, что они-де не умеют рисовать старуху, старика, лодку, сети, море, избу и так далее. На самом деле это означает только то, что они никогда всего этого не рисовали. И вообще никогда, возможно, не рисовали ничего из своей головы, то есть ничего творческого. Если удаётся убедить их рискнуть и нарисовать не привычный штамп, а то, что они действительно выдумали сами, то результат получается весьма интересным.

Мне только остаётся поощрять смелость и поправлять чисто технологические огрехи. Техника гравюры, надо сказать, даёт дополнительные прекрасные преимущества и обладает очень большой выразительностью. Отпечатки идеально сочетаются со шрифтом.

Из-за того, что форма зеркальна, отпечаток всегда немного сюрприз. Техника гравюры заставляет обобщать рисунок, оставлять только самое важное, и это очень полезно.

После того как гравюры вырезаны и отпечатаны, преподаватель верстает книгу. Печатается маленький тираж, и каждый автор получает готовую книгу, где есть разворот с его полосной иллюстрацией.

Конечно, речь здесь не идёт о профессии. Но я думаю, что такой разговор может возникнуть через несколько лет. Но главное, у этих детей сохранится особое отношение к книге и точное понимание, чего стоит эту книгу создать.

Музей: *А со студентами? Процесс работы такой же?*

А.В.: Студенты... Ну, например, задание такое: создание детской книги. Каждый студент выступает в нескольких качествах — иллюстратор, дизайнер макета, верстальщик, технолог, печатник, макетчик.

Получив только текст, дизайнер должен создать полноценную детскую книгу. А чтобы можно было оценить его работу, задание включает в себя не только рисование и вёрстку на экране, но и печать, брошюровку, изготовление настоящей книги, какой бы она вышла из типографии.

В реальной жизни это всё разные профессии. Иллюстраторы рисуют и зачастую не хотят касаться технологии создания книги, шрифтов, иногда даже обрезной формат им не ясен. А дизайнеры мучаются с чужими рисунками, пытаясь создать образ книги, целостное произведение. Это неправильно! Правильно, думаю, делал, например, Юрий Васнецов, который создавал всю книгу от первой сторонки обложки до спинки. Всё до места самой последней буквы было

продумано самим художником. Вот на такой результат и направлено это задание.

Конечно, здесь трудно говорить о готовом, сложившемся творческом лице, но первый опыт и правильный подход к созданию книги присутствует. Для пяти-десяти процентов студентов задание оказывается интересным, они возвращаются к теме книги в дипломном проектировании. Некоторые даже продолжают работу с книгой профессионально. Такая статистика существует. Тот, кто один раз прошёл неформально весь путь создания книги, обычно запоминает этот опыт как очень светлый и не прочь его повторить.

Музей: *Значит, в обучении всё традиционно? Ведь такая работа с книгой – классика. Художники лебедевской школы продумывали всё от начала до конца, создавали образ. Вы предлагаете студентам пройти аналогичный путь...*

А.В.: Да, предлагаю. И это – самый правильный путь. Но возможны и другие варианты. Так, можно создать некий фонд иллюстраций и дизайнер будет выбирать из многих. Возникнет коллективный опыт. Существует и опыт создания журнала. Здесь уже только коллективное творчество.

Впрочем, студенты уже что-то умеют, так как курс «Дизайн печатных изданий» читается на факультете на третьем курсе. Только всё равно боятся... боятся самостоятельности...

Музей: *Может быть, можно отметить наиболее трудные этапы? Что это – работа с текстом? Формирование полосы или обложка, например?*

А.В.: Обложка – бесспорно, особый вид работы. И делается она в последнюю очередь. Дети, например, её

просто не делают, да я перед ними и задачу такую не ставлю — слишком трудно... А студенты должны её сотворить... В обложке всё сочетается: понимание содержания, нужно выбрать образный код, подумать о тех, на кого рассчитана книга, представить себе её читателя, даже представить её на книжной полке в книжном магазине.

Музей: *Получается, что в принципе, система преподавания и обучения нынче по своим задачам мало отличается от традиционных...*

А.В.: А зачем менять то, что было наработано годами? Ведь учитывалась специфика работы в творческом вузе или в творческой студии. Научить творчеству нельзя, можно только научиться — всем вместе, друг у друга, и конца этому процессу не будет никогда.

Музей: *Тогда почему же мы видим такое количество не только малоинтересной работы на полках в магазине, но и просто некультурной?*

А.В.: Знаете, нельзя снимать ответственности с заказчиков работы. Далекое не всегда эти люди понимают, что такое стиль книги, культура работы с ней, традиции... Вот и получается заказ в соответствии со вкусами и требованиями... А вернее, в соответствии с отсутствием вкуса и требований. Художнику же и работать нужно, и жить... И потом художник очень уязвим, сломать его ничего не стоит. Один такой заказ, другой... Вот и идеи перестали рождаться, и требования к себе стали иные...

Кроме школы существует жизнь, мы не отделены от общества, от всего, что происходит...

Записала О. Кустова









Е.Б. Белодубровский

«ОН БАБАЧИТ И ТЫЧЕТ»,

или Одна неприметная историйка с изданием стихотворения «Тараканище» Корнея Чуковского с рисунками Владимира Гальбы в 1984 году

Среди многочисленных иллюстраторов «Тараканища» Корнея Чуковского (согласно академическому указателю произведений Корнея Ивановича Чуковского, составленному и опубликованному Дагмарой Андреевной Берман в 1990 году в Москве, «Тараканище» с 1925 года переиздавалось более 40 раз) был и ленинградский художник-карикатурист Владимир Александрович Гальба.

Эта едва ли не самая известная поэтическая сказка Чуковского в «исполнении» Гальбы (в большом формате в цвете) вышла в свет в середине июня 1984 года в издательстве «Художник РСФСР» тиражом в полмиллиона экземпляров.

Случилось так, что я оказался счастливым свидетелем самого начала работы художника (это было ранней весной 1983 года), и по прошествии года я же привез первую пачку готовых экземпляров «Тараканища» к нему на квартиру — а жили они с женой Анной Николаевной Тетеревниковой на набережной Фонтанки, 90.

Это был хороший день, особенно потому, что выход книжки совпал с днем рождения Корнея Ивановича Чуковского. И мы даже выпили настоящего

французского Клико, потому что книжка получилась на славу — весёлая, потешная, смешная и даже с текстами самого Гальбы.

Помню, как я был удивлён и даже обескуражен радостью Владимира Александровича, когда он сообщил, что получил заказ на «Тараканище» (он едва ли не прыгал от радости, потирая руки и теребя свои усы). Я никак не мог взять в толк, что тут такого необычного для признанного мастера книжной иллюстрации, выдумщика, остроумца и знатока детской души, каким был Владимир Александрович Гальба (оговорюсь сразу, сюжет моего мемуарного очерка проще простого, так себе — случай, цитата, «морщина», заметка о том, как маленький Гальба, сам того не ведая, чуточку напугал, нет, скорее смутил великана Чуковского).

Сначала я решил, что этот заказ так обрадовал художника, потому что он мог «потягаться» с рисунками к «Тараканищу» Сергея Чехонина и Владимира Конашевича, основными (с первого издания 1927 года и до нашего времени) иллюстраторами сказки Чуковского (Владимир Александрович, как и все талантливые люди искусства, был человек честолюбивый, ревнивый к творчеству коллег). Потом подумал: просто заказ, которых в ту пору было уже немного, принес другу неожиданную радость.

Да, безусловно, и то и другое... Вот уже два года, как серьёзно хворала Анна Николаевна и Гальба — человек обычно весёлый, дружелюбный, постоянно живший открытым домом — совсем было потерялся, стал реже появляться на людях, многие его сотоварищи по цеху (даже и самые близкие) понимали это неправильно и тоже решили как можно реже его беспокоить, а издатели — заказывать работу...

Теперь — сам сюжет моего рассказа.

Весенний день. Март! За окном — рыжая Фонтанка, пятый этаж без лифта. Мой визит к Гальбе носит сугубо деловой характер (я в ту пору работал на телевидении и периодически — за штатом — снимал короткие, на 3–4 минуты, маленькие городские телесюжеты — о войне, о Пушкине, о забытых поэтах и художниках Серебряного века. На этот раз своим героем я избрал Владимира Александровича, у которого была своя война, своя победа, которая завершилась его личным участием в Нюрнбергском процессе. И нам было необходимо обсудить время выезда к точке съёмки в местечко Осиновая Роща, где война его застала (кстати, на всякие досужие разговоры о своем героизме и вкладе в победу над фашистами Гальба злился, начинал возражать и называл героиней войны Анну Николаевну, которая была на передовой и прямо под носом у фрицев читала им в окопы по трансляции Гёте и Шиллера, чем вызывала огонь на себя, обнаруживая вражеские огневые точки и дзоты. Об Анне Николаевне как военной переводчице, помимо Гальбы, с почтением и гордостью мне рассказывал и Ефим Григорьевич Эткинд, который был на передовой в той же роли и почти рядом с ней).

Не успел я войти, как был извещён, что с неделю назад Владимир Александрович получил из издательства заказ на рисунки к «Тараканищу» Корнея Ивановича Чуковского. Тут же и договор, и аванс — всё честь по чести. Радость, торжество, чай с вдруг появившейся на столе полбутылочкой баккарди. И вдруг моего старшего друга словно осенило. Тяжело дыша и потешно пофыркивая, он взгромоздился на табуретку (там, под самым потолком при входе в кухню была знакомая мне издавна заветная изящная полочка с книгами преподнесёнными Гальбе авторами за 40 лет,

специально им упрятанная от чужих глаз) и с трудом достал несколько экземпляров «Тараканища» 30-х годов с рисунками Сергея Чехонина. Потом прилепил эту книжку на разворот к стене в своём рабочем кабинете скотчем, и на больших листах ватмана начал (то и дело поглядывая на Чехонина) быстрыми движениями, меняя перья и карандаши, рисовать всех многочисленных персонажей «Тараканища», весь его животный и растительный мир: раков, козлят, птичек, медведей и прочая.

Эта симфония продолжалась часа два-три без остановки.

За окном — темень, зажгли люстру, в кабинет зашла Анна Николаевна, придирчиво рассмотрела лихо нарисованных мужем потешных персонажей, взяла из рук Гальбы карандаш и стала немного подправлять его рисунки: кому — нос, кому — лапку, кому — крылышко... Особенной правки (вот тут начинается история, вот откуда сыр-бор) удостоился страшный Тараканище и сам герой Воробей. Первого Анна Николаевна сделала полковником Советской армии и сунула в лапы пистолетик; пузатому воробью вздернула нос — клювик, пририсовала бачки Пушкина, хохолок, в одну руку — шляпу Боливара, в другую — рапиру. Владимир Александрович понимающе мигнул мне и Анне Николаевне и, что-то припомнив, одобрительно присвистнул.

Тут надо сказать (то есть, я смею утверждать), что по своей душевной щедрости, тонкости ума, живости рассказчика, отзывчивости, доброте, лёгкости духа и пера в ту пору в Ленинграде Владимиру Гальбе не было равных (разве что — физик Никита Алексеевич Толстой). Гальба к тому же был ещё и франтом, этакий «герцог Альба». Для человека весьма невысокого роста

(и столь же скромной стройности) держать себя франтом было необыкновенно сложно и поучительно. Никто в Ленинграде кроме Гальбы не умел так носить усы щёткой и содержать их по особой методе, никто не умел так завязывать галстуки и кашне им самим изобретённым узлом рубашки — всенепременно с запонками, пиджаки — модные, в клетку, опять же не ботинки — штиблеты. Денди — иначе не скажешь. И причина его «дендизма» одна — его жена, Анна Николаевна. Это была стройная, высокого роста женщина (на голову выше мужа), потомственная дворянка, внучка генерала — героя войны за освобождение Болгарии, переводчица романов Бальзака, Гюго, Золя, Мопассана, Мериме, В. Скотта, Ж. Верна, писем Стендаля и, наконец, Жоржа Сименона. Кстати, при личной встрече с инспектором Мэгрэ — Сименоном в Нанси Гальба подарил писателю свою новую самодельную щеточку для усов, немедленно рекомендуя писателю ими обзавестись; тот ему — трубочку Мэгрэ, предложив начать наконец употреблять настоящий английский табак — кнастер, и только его. Гальба обещал, подарок принял, но курить так и не научился, табачного запаха не выносил.

Анна Николаевна пережила Владимира Александровича (Гальба умер в ноябре того же 1984 года) на целых семь лет; её последним литературным трудом была библиографическая статья, открывающая комплект сатирических открыток Гальбы под названием «Котиада» — последний труд художника.

Из ленинградских поэтов-лириков Владимир Александрович более всех ценил Бориса Корнилова (которого знал лично, накоротке, до самого ареста) и его жены — Ольги Федоровны Берггольц (до блокады, и в

блокаду, и после, предпочитая её и как поэта, и как личность — Ахматовой).

Что касается своих коллег — художников, Владимир Александрович выше себя считал только Николая Эрнестовича Радлова (и ещё — Малаховского, но значительно позже), у него же перенял щепетильную тонкую манеру одеваться — модно, с шиком и со вкусом...

Итак, дня через два-три после этой счастливой художнической симфонии Владимир Александрович вновь пригласил меня к себе в гости на Фонтанку. Но не совсем обычным способом — по почте (тогда в подобном приглашении не было ничего удивительного: письмо в пределах города шло два-три дня). В конверте была короткая записка с обозначением дня, времени, места встречи и отдельно — маленький самодельный конвертик. На нём размашистым пером Гальбы с подписью было начертано: «Дарю с возвратом». В нём лежал сложенный вчетверо листок почтовой бумаги (стандартный — с синей каймой по краям, на любой почте пачка — 10 копеек, один лист — одна копейка), на котором был изображен карикатурный портрет «отца народов» в дырявом мундирчике с одним полковничьим погоном (все тщательно, кое-где в цвете — спутать невозможно) а напротив — маленький чернявенький человечек с вздёрнутым носиком, воробьиным хохолком на макушке, в коротких брючках с отворотами и в штиблетах — тыкающий в портрет кривой сабелькой. Под рисуночком была неровная подпись Анны Николаевны «Битва двух Иосифов»... Всё понятно и проще простого...

И вот я прихожу в назначенный день на Фонтанку, возвращаю ему листок с заветным рисунком (уверен, что из-за своей «летучести» этот ценнейший клочок

почтовой бумаги наверняка пропал после смерти художника). Гальба ухмыльнулся *так-сяк* и спросил (его орлиный стремительный профиль стал ещё стремительнее), мол, узнал ли я, кто этот маленький герой, смело тычащий в тирана...

Я ответил: Мандельштам! И тут же громко читаю то стихотворение: «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет...», Гальба вдруг продолжил: «Он один лишь бабачит и тычет...», вот видите (он показал на рисунок): «ТЫЧЕТ и БАБАЧИТ».

— Как вы думаете, молодой человек, не имел ли Чуковский в виду Иосифа Джугашвили и гибель Мандельштама?

Именно об этом он и сказал Чуковскому во время их встречи в начале 60-х.

Произошло это в Москве, в писательском ресторане на Воровского (в знаменитом «лазе»), где Гальба наткнулся на Корнея Ивановича в компании с Михалковым (Гальба и Михалков издавна были друзьями-приятели и соавторы). Перекинувшись приветствиями, Чуковский (он тогда недавно получил Ленинскую премию) вдруг мягко попенял Гальбе, что вот, мол, тот никак не делает картинки к «Тараканищу» — главному и самому любимому им детищу из всего, что он написал для детей. Чехонин, мол, немного устарел, Анненков слишком академичен, дети теперь другие, их не проведешь, нужна свежесть... Ведь «Айболит» обрел с иллюстрациями Гальбы новую жизнь...

Казалось бы, предложение заманчиво, Корнею Ивановичу достаточно намекнуть любому издательству, но Гальбу мучил вопрос, который он задал мне, и он решился наконец его разрешить. В своём изящном блокнотике, который у Владимира Александровича всегда был при себе (с магазинчиком для карандашей)

он быстро сделал какой-то набросок и потом, через официанта, попросил Корнея Ивановича отойти с ним на минуту в сторону... Корней Иванович степенно-любезно согласился. Они перешли в другой зал, и Гальба протянул ему свой рисунок. Тот взглянул, огляделся по сторонам, понимающе присвистнул, закашлялся и, пробормотав: «Да вы угадали, особенно с Осипом Эмильевичем», — резко смял листок (совсем недавно биограф Корнея Чуковского — доктор наук Евгения Иванова из Москвы сообщила мне, что у Корнея Ивановича из-за «Тараканища» время от времени действительно возникали сложности с властями, поскольку наиболее ретивые цензоры в Таракане усматривали черты Иосифа Виссарионовича).

Вот такая историйка. Причём, когда Владимир Александрович показал мне готовые к отправке в издательство картинки и буквицы к своему «Тараканищу», я не узрел ничего крамольного, никакого намёка на тирана и на победителя — Осипа Мандельштама, было всё точно, остроумно и мастерски выписано, да ещё с шутливыми текстами самого художника. Заказ был выполнен на все сто, и сам Корней Иванович, надо полагать, не был бы разочарован.

Вот и весь сказ, но не вся история. Дело в том, что в упомянутой библиографии К.И. Чуковского 1990 года среди переизданий «Чудо-дерева» означено издание 1944 года, которое было отпечатано в военном Ленинграде... с рисунками Владимира Гальбы. Эта же «позиция» входит и в библиографию трудов Владимира Гальбы.

Получив приглашение принять участие в конференции, я решил найти это издание 1944 года, так как это ещё один факт работы художника над произведением Корнея Чуковского...

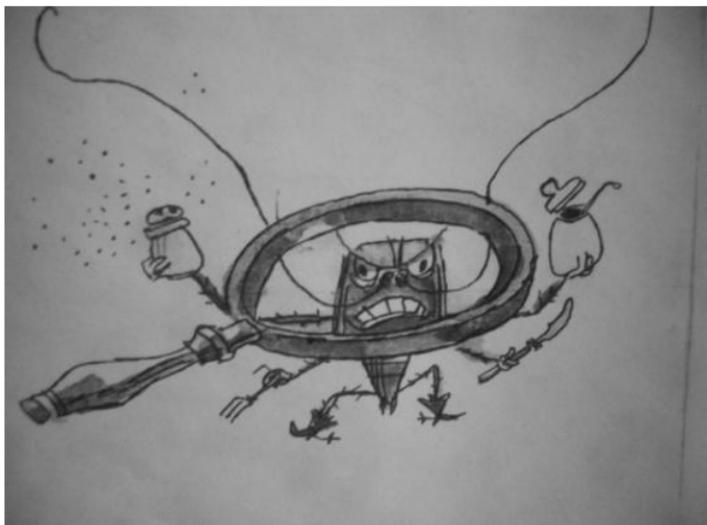
Но чудом-то оказалось то, что в наших двух Больших Библиотеках этого издания «Чудо-дерева» нет (московское издание «Чудо-дерева» 1943 года с прекрасными рисунками разных художников, в том числе Валентина Горяева — пожалуйста!)...

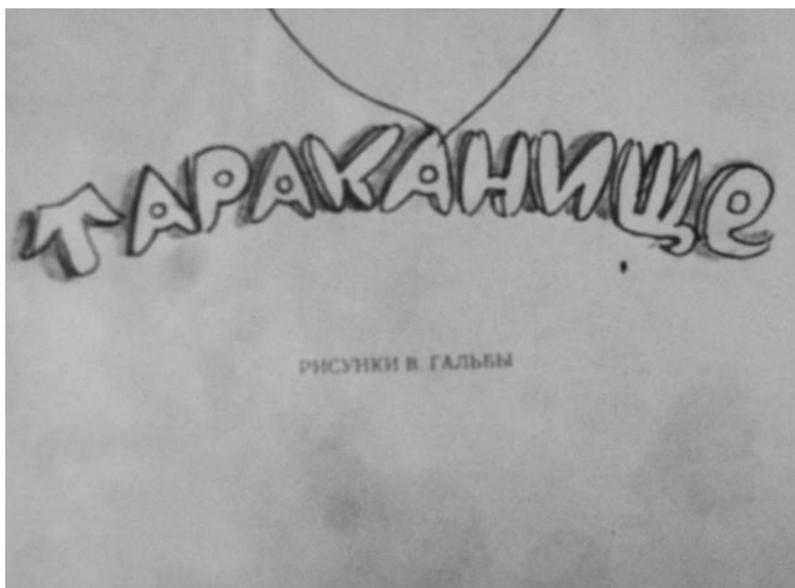
Пришлось (при содействии Евгении Ивановой) связаться с Переделкино. Сотрудница Музея Чуковского с трудом нашла сигнальный экземпляр этого ленинградского издания. Чудо-дерево. Сказки. Песни. Загадки (вышло из печати 8 марта 1944 года, тираж 25 тысяч, мягкая обложка; редактор — Фаина Ароновна Кричевская). Редкость этой книги не только в собственно «редкости», а в том, что рядом с нашим Владимиром Гальбой (ему принадлежали здесь всего четыре скромных рисуночка к «Телефону») в качестве иллюстраторов других произведений Чуковского выступили все классики — Н. Радлов, Ю. Анненков, К. Ротов, В. Конашевич и А. Каневский...

Вот такие, отнюдь, не странные сближенья. И дабы не прослыть фамильярным, я должен сказать, что познакомился и подружился я (в один момент и на годы, до последних дней) с Владимиром Гальбой благодаря известному в Ленинграде художнику Борису Фёдоровичу Семенову — «Дяде Боре» в середине 70-х. Я пришёл к нему в редакцию «Невы» (Невский проспект, 3), где он служил долгие годы. Я готовил тогда сюжет о Хармсе для «Монитора», мне сразу назвали Бориса Фёдоровича, а он, в свою очередь, назвал мне Гальбу, который дружил с Даниилом Ивановичем. Вот такая «генеалогия» (как говорили раньше, «хитрая механика», — хитрость же моей механики была лишь в том, что я с детства любил интересных людей и лез к ним с разными вопросами).

И вот в одну из последних встреч с Гальбой (в конце октября 1984 года, никто из нас не знал, что это наша последняя встреча) Владимир Александрович в прихожей, пока я копался с галошами, искал пальто, наматывал шарф и нахлобучивал берет, на большом листе нарисовал цветными карандашами портрет Антуана де Сент-Экзюпери, с родственниками которого он с женой встречался в Париже, и вручил его мне с пожеланием удачи и дальнейших встреч (сюжет же про его «сшибку» с фюрером в Осиновой Роще мы все-таки сняли, и Гальбу потом забросали письмами — зрители и журналисты — интервью).

*Из заметок литературного старателя.
Санкт-Петербург, 1984 – 2012*





И.Н. Карасик

САМОДЕЛЬНЫЕ КНИЖКИ ЛЬВА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЮДИНА

Лет семь тому назад мне позвонил Виктор Алексеевич Царицын (пасынок художника Э.М. Криммера) и заговорщицки произнес: «Вот Вы давно занимаетесь Юдиным, а того невероятного, что есть сейчас у меня, наверняка никогда не видели». Заинтригованная, я вскоре отправилась к нему в гости. Оказалось, что А.Л. Юдин, сын художника, принёс Царицыну две действительно замечательные самодельные книжки, от которых я, как и он, пришла в полный восторг¹.

Именно Виктор Алексеевич первым написал об этих «изданиях» в журнале «Нева»², но, к сожалению, они там воспроизведены не были.

Напомню, что Лев Александрович Юдин — художник «круга Малевича», учился у него в Витебске, работал под его началом в Гинхуке и Институте истории искусств. В конце 1920-х годов вместе с другими учениками мастера (Ермолаева, Рождественский, Стерлигов) пришел к методу, обозначенному как «пластический реализм», в котором формотворческий

¹ Странно, но я не помнила, чтобы Мария Алексеевна Горохова (жена Л.А. Юдина), которую я хорошо знала и с которой мы вместе готовили материалы юдинского архива к передаче в Русский музей, говорила мне о них, а уж тем более показывала. Не могла же я не оценить их или забыть об их существовании!

² Царицын. В.А. Их объединил Авангард// Нева. 2006, № 3.

опыт сочетался с живым восприятием природы, с индивидуальным переживанием внутреннего и окружающего мира. Юдин много работал в детской книге и детских журналах, занимался станковой живописью и графикой. В конце 1930-х стал почитателем Д.И. Митрохина, вслед за ним обратился к резцовой гравюре. Лев Александрович стремился создать, по его собственным словам, «тонкое, лукавое, внимательное искусство»³, стремился «шутить серьезно»⁴, ценил выдумку, разного рода визуальные фокусы и трюки. В высказываниях современников сохранились примечательные чёрточки юдинского облика – «его чуть прищуренные глаза с пытливым хитринкой», его лёгкая улыбка⁵. Евгений Шварц вспоминал: «Юдин, по прозвищу Муравьед, ... вежливый, маленький, долгоносый, внутренне крепкий, как камушек»⁶. Эти качества художника в полной мере отразились в его самодельных книжках.

Книжки созданы к праздничным встречам дружеского сообщества, в которое, кроме Л.А. Юдина, входили П.М. Кондратьев, Э.М. Криммер, С.Д. Левин, Т.И. Певзнер и др. Все они, а также жена, сестра, дети и племянники Юдина, жены Кондратьева и Левина являются здесь персонажами.

Веселые, остроумные, изобретательные, импровизационные, книжки эти включали изобразительные и литературные пародии, эпиграммы, смешные случаи из жизни, забавные объявления и

³ Дневник. Запись 9 сентября 1935 года. Дневники Л.А. Юдина хранятся в ОР ГРМ. Ф. 205. Д. 1,4-11, 13. Здесь и далее ссылки даются только на дату записи.

⁴ Дневник. Запись 18 августа 1928 года.

⁵ См. стенограмму вечера памяти Л. А. Юдина. Лосх, 4 мая 1973 года (из выступления С.В. Коровкевич). ОР ГРМ. Ф.205. Д. 47.

⁶ Е. Л. Шварц. Живу беспокойно. Из дневников. Л., 1990. С.302-303.

программы. Юдин активно пользуется приемами словесной и визуальной игры — в дело идут фамилии, имена, внешние приметы, привычки, пристрастия, взгляды на искусство, кумиры, художественные события, бытовые факты. Он виртуозно комбинирует различные техники — лёгкий, слегка подцвеченный, перовой рисунок (очень подвижный, «пляшущий», почерковый), плотные, яркие, ровно окрашенные изображения; включает в общий ряд фотографии, использует аппликации из собственных графических листов, журнальных вырезок, этикеток, фантиков.

Первая книжка «Охтиньки» была подготовлена к дружеской встрече 8 ноября 1938 года — по следам совместной летней поездки на Валдай, в село Миробудицы. Здесь (как бы сейчас сказали, в форме стёба) нашла отражение вся многообразная миробудицкая жизнь: этюды на природе, обсуждение сделанного, прогулки, купание, рыбная ловля, волейбол, карты, серьёзные разговоры и шуточные розыгрыши... Компания была довольно большая и разношёрстная, некоторые выезжали с женами, чадами и домочадцами.

Чтобы представить контекст повествования, приведу несколько свидетельств из писем Э.М. Криммера:

«Миробудицы. <...> Хутор маленький, 13 изб, из моего окна громадный вид на мир, на озеро, озеро синее глубокое. Около — речка вьется в нескольких местах <...> в одном месте плотина и совсем рядом лес, а из избы вышел сразу лесок и небольшой парк старого имения <...> Покой тут и простор большие»⁷. «...утром я и товарищи купаемся в речке, потом завтракаем, и все расходимся работать в разные стороны, часам к четырём

⁷ Письмо Э.М. Криммера Е.Г. Шеир. 28 июля 1938 года. ОР ГРМ. Ф. 178. Д. 2. Л. 22об.

обед, потом часа полтора отдых в роще на траве, валяемся и чувствуем каждую травинку, потом опять на работу <...> потом часам к 9 опять купаемся, ужинаем, остаётся ещё часок, играем в баскетбол без сетки, но с мячом, к нам приходит счетоводка из колхоза, толстая Тала [?] (симпатия Кондратьева), толстая Валя (симпатия Певзнера), она домработница на отдыхе и шикарная красавица, хозяин соседнего дома, Юдин, жена его, я. Приходит ночь, но закат ещёдолго не может расстаться с западом. Все расходятся»⁸.

Название «Охтиньки» — это специфическое восклицание местных жительниц, связанное с реакцией на услышанные новости. В книжке, кстати, то тут, то там эти удивляющиеся тётеньки появляются, исполняя роль своеобразного изобразительного комментария.

Едва ли не центральной становится здесь тема рыбалки — излюбленного занятия, соперничавшего с творческой работой. На одном из листов Юдин не случайно скрещивает слова в названии гимна, и из художников и рыболовов возникают рыбожники и худолеры. Своеобразным «миробудецким мифом» стала история с ловлей налимов вилками, которая нашла в рисунке Юдина геральдическое закрепление. Юдин подхватывает и усугубляет здесь ту шутливую интонацию, что проявлялась уже в сообщениях с места событий. Вот Кондратьев пишет раньше других вернувшемуся в Ленинград товарищу: «Дорогой Лев Александрович! Остатки Миробудецкого Союза Советских художников уже второй день с горестью переживают Ваш отъезд и никак не могут начать новую, поистине трудовую, жизнь. Подавленные этими обстоятельствами, мы ищем утешения на лоне природы,

⁸ Письмо Э.М. Криммера Е.Г. Шейр. 2 августа 1938 года. ОР ГРМ. Ф. 178. Д. 2. Л. 38

на берегах прославленных миробудицких рек, бродим вооружённые удочками и вилами. И вот наши достижения за два дня: в первый день Теодор [Т.И. Певзнер] побил все рекорды, вытащив язя, длиною в 40 сант[иметров], в известном Вам спиченском [?] омуте, так что тот, что я тогда выловил, годится ему в грудные младенцы. За этим последовал столь же блистательный подвиг, совершённый тем же Теодором, он, как трезубцем, поразил вилкой известного Вам налима [рисунок рыбы с воткнутой в спину вилкой имеется во встречном письме Юдина друзьям. — И.К.]. В этот же день нами был сооружён налимстрон, чтобы ещё не выловленные налимы никуда не могли разбежаться. И вчера во второй день, вооружённые вилами и сачком, мы извлекли из тех же мест у мостика 2-х щук, одного налима и одну плотичку <...>. Должны сказать, что эта ловля руками и охота с вилами превосходит по азарту, остроте и весёлости всё, что мы испытали с Вами с удочками в руках, и мы страшно жалели, что Вас уже не было. И должны сказать, что, охотясь за налимами, мы, к своему крайнему изумлению, в руках у себя видели щук, и то, что мы тогда с Вами видели, были щуки, а не налимы»⁹.

Создавая остроумные эпиграммы и шаржи на друзей, Юдин не щадил и себя самого. Так, в одном из рисунков он высмеивал свою страсть к танцам, потребность в отвлечениях-развлечениях. Кстати, подобный мотив, но уже не в шутливом виде, встречается и в дневниках художника: «Очень уж легкомыслен, несерьёзен. Всё вместе и всё одинаково со страстью: живопись, коньки, танцы»¹⁰. «Юдин, Юдин,

⁹ 26 августа 1938 года. ОР ГРМ. Ф.205. Д.38. Л.1-2.

¹⁰ Дневник. Запись 3 ноября 1934 года.

футбольчик вас погубит» [фраза Малевича]. Это всё тот же футболчик, только на этот раз он называется танцы, до этого назывался коньки или марки, потом это будут женщины или вино. „Увлекающаяся натура“. Вот только работой не могу увлечься по-настоящему»¹¹.

В основе многих пародий – имевшие место серьёзные разговоры об искусстве. Так, сюжет с грунтами обыгрывает действительную озабоченность Юдина и компании этой проблемой, зачастую казавшейся им камнем преткновения для живописи. «Всё мое чувство материала, вся моя любовь к нему возмущается при виде этих скороспелых морщин, этих трещин на живописи, которой едва 15 лет. Я не хочу посвящать свою единственную жизнь этому гиблому и сомнительному делу. Вкладывать свои силы в столь непрочные и подозрительные средства. Трещины, почернение, выцветание, ужухание... А кто возродит эту технику? Кто знает её? Да ей же нужно учиться всю жизнь, чтобы получить хоть некоторую уверенность»¹². «Живопись отставлена. Плачевные технические результаты заставили, наконец, заняться посерьёзнее техникой... Бесконечная возня с грунтами. Желатиновый, яичный, эмульсионный»¹³. Приведенный в «Охтиньках» рецепт Ады [художница, Ада Карловна Бенинг, приятельница семьи Юдиных], который «не употребляли: Рубенс, Рембрандт, Тициан, Ван Эйк, Ван Дейк и т. д.», – символизирует тщетность усилий достичь успеха в этом деле¹⁴.

¹¹ Дневник. Запись 25 декабря 1934 года.

¹² Дневник. Запись 18 сентября 1935 года.

¹³ Дневник. Запись 9 февраля 1937 года.

¹⁴ «Взболтать мел с водой. Прибавить ещё мелу. Взболтать. Не жалеть мелу. Взболтать. Избегая клея, смешать до густоты замазки». Примечание мелким шрифтом: «сообщает живописи приятную черноту».

Раздел «Темперамент в искусстве» также отсылает к действительно значимым для Юдина и его круга темам, не раз возникавшим в дневниковых записях художника. В пародии на Криммера¹⁵ можно ощутить отзвуки реальных противоречий. Друзья не раз говорили между собой и с ним о его самомнении, о несколько поверхностном темпераменте. В юдинской автопародии¹⁶ также различимы следы действительных проблем — художник часто размышлял над дилеммой органичности и законченности, мучился от недостатка, как он считал, пластического темперамента, сожалел об отсутствии «свободной разнузданности»¹⁷. «Всё мелко, жеманно, поверхностно, не просто. А вся ставка теперь на простоту и сырость. Нет ни простоты, ни сырости»¹⁸.

Предметом шуток становится и животрепещущая тема «формализма»¹⁹, а также кумиры и ориентиры в искусстве²⁰.

В плане изобразительного решения самым интересным, наверное, надо признать «праздничный» разворот. Левый лист замечателен своей визуальной занимательностью: разнонаправленное, танцевальное движение букв и женских ножек (образующих слово

¹⁵ «При сличении мазков художников: Криммера (XX в.) и Рембрандта (XVI в.) — с очевидностью установлено, что мазок Криммера гораздо темпераментнее (журнал «Трибуна искусствоведа» от 8 XI 38»).

¹⁶ «Пленённый сухостью гравюры,/штрихует скучные листы/ и получается так сухо,/что покраснел бы и Белуха». Упоминание графика Е.Д. Белухи(1889-1943) не только языковая игра, но и пример художников, которых в компании не жаловали.

¹⁷ Дневник. Запись 8 марта 1930 года.

¹⁸ Дневник. Запись 25 марта 1930 года.

¹⁹ «Ребёнок самых честных правил, он формализмом не хворал, но подвернулся тут Ван Гог, и Левин тотчас занемог». «Боялся он [П.М. Кондратьев] натурализма, а формализм тут как тут».

²⁰ «В Эксе ты — Кондратьев, а в Миробудидцах — Сезанн». Отсюда и Экс-Кондратьев.

«дам»), сходных между собой по начертанию. Справа роскошный гигантский бокал (названный эскизом плаката) в венке из бубликов или баранок, яркий и озорной, мощно «вылепленный» из этикетки какой-то запеканки.

Книга «Текущие дела» подготовлена к встрече 2 мая 1939 года. Она больше по объёму (40 страниц, в «Охтиньках» — 24), более «сделанная», многоцветная, сложная по составу — текстовому и изобразительному. Чувствуется специальная забота о композиции листа, о его выразительности и «неожиданности» — отсюда постоянная смена надписей и полосок с типографским шрифтом, разное их расположение на листе, перепад в размерах и начертаниях букв, преднамеренность и продуманность контрастов рукотворных и накладных полиграфических элементов. Заметна явная отработанность рисунков, усложнение визуального ряда — обилие ракурсов, оперирование крупным изображением. Здесь больше замысловатых деталей — конвертики, вкладки, вырезанные и наклеенные иллюстрации из журналов «Чиж» и «Ёж». Что-то нужно доставать, разворачивать, отгибать.

В содержании этой книжки, как и предыдущей, нашли отражение как бытовые мелочи из жизни компании, так и значимые события и размышления. Характеристики и самохарактеристики здесь смешнее и точнее, они более едкие и лучше сформулированы. Взять, например, «критический очерк» под названием «Юдин как гравер по металлу»²¹ или «биографическую

²¹ Представляет собой вклеенный на страницу с укрупнённым изображением резца типографский текст из детской книжки (иносказательно соотнесённый с темой): «А воробей машет, машет, машет крыльшками — спорхнёт с ветки и кувырком на землю. Похоже, что не слетел, а просто свалился. Посидит, поклюёт — и опять на ветку — вот и

справку» Кондратьева. В шутивную форму «упрятаны» трудные моменты творческих судеб, в частности дважды обыгрывается уход Кондратьева от Филонова²² (обозначено тем самым и известное противостояние возникших вокруг этих мастеров творческих сообществ). В разделе «Точка зрения» (стёртая словесная метафора получает «остранение» за счёт визуальной буквальности рисунка²³) в пародийном ключе обсуждается «полное погружение» Юдина в Митрохина. Известно, что не все разделяли это увлечение друга: так, «путём назад» представлялось оно К.И. Рождественскому. В разделе «Последние новости» в комедийном жанре излагается невероятная история про лётчика Криммера, пострадавшего при испытании новой карусели. Из «примечания редакции» ясно, что история связана с эстампом на эту тему. Кстати, Юдин как автор выступает здесь наследником футуриста Ильи Зданевича, который в своё время сконструировал невероятную биографию Гончаровой: исходя из сюжетов и стиля её картин он перевёл формы творчества в вид жизненных событий (увлечение искусством Ван Гога трансформировалось в реальные встречи с ним в Арле, искусством Гогена — в настоящее путешествие на Таити и т. п.)²⁴. В упомянутом примечании сухо отмечено, что эстамп был «встречен общественностью сдержанно». По всей видимости, это

весь его полет». Снабжён иронической по смыслу ссылкой на публикацию в журнале «Искусство», в первом номере за 1940 год.

²² «В юности он спасся от Филонова»; «Уход Кондратьева от Филонова протекал отнюдь не безболезненно» (сопровождается рисунком: мышка в панике убегает от крутолобого бычка).

²³ «Точка» превращена в камень, на котором действительно стоят («стоит на той точке зрения...») изображённые персонажи. На такую же точку опирается и нарисованный глаз.

²⁴ См.: Зданевич И. Наталия Гончарова и всечество// Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М. 2001. Публикация Е. В. Баснер.

намёк на реальную ситуацию — на случай частой тогда «проработочной» критики.

Замечателен изобразительный рассказ о посещении Н.А. Тырсы: резкая фрагментация укрупнённых изображений, острые, уморительные детали — утрированные черты Юдина (вспомним прозвище Муравьед!), снисходительная гримаса на его лице, словно подвешенные «модные ножки» Кондратьева (короткие штаны-гольф, клетчатые высокие носки, жёлтые ботинки), лавина листов с одинаковыми красивенькими цветочками (известный эстамп Н. Тырсы), к которым как бы принохивается огромный нос Юдина... Однако в каждой шутке есть доля правды. Друзья ценили Тырсу, приглашали его приехать к ним в Корсунь-Шевченковский, где проводили за работой лето 1939 года, но его творчество всё-таки не было им близко и иногда казалось, если воспользоваться современным словом, несколько «гламурным».

В книжке Юдин довольно много и, надо сказать, едко смеётся над собой, чередуя эпизоды домашней и творческой жизни. Уже упоминались «критический очерк» из будущего (Искусство, 1940, №1 — смешным было не только забегание вперед, но и сама ссылка на официальный журнал) и саркастическая «притча» о его успехах как гравёра по металлу. Вот он иронизирует по поводу противоречивости своей природы и малой пригодности в «хозяйстве». А вот опять подвергает сомнению итоги творческой деятельности: в тексте надпись утверждает, что за 10 лет служения детской книге «юбиляр проделал огромную творческую работу и далеко отошёл от своих скромных дебютов», но в иллюстрации — две совершенно одинаковые лошадки, лишь повернутые в разные стороны. Вот он хохочет над

своей разбросанностью («увлекающаяся натура»!) — неумением сосредоточиться на чём-то одном, раз и навсегда найти именно «свой» материал в искусстве. Смех вызывает уже отождествление собственных трудностей в выборе из многообразия печатных техник, которыми он недавно стал заниматься, с растерянностью зверька перед витриной игрушечного магазина. Замечательно овеществление привычной метафоры — Юдин нарисовал, как разбегаются настоящие глазки: он снабдил их лапками, хвостиками, головками, сделал похожими то ли на мышек, то ли на насекомых. Здесь и не только здесь можно вспомнить записанные Юдиным в дневнике (и уже приводившиеся выше) слова — «умей шутить серьёзно».

Необычайно интересен разворот, остроумно обыгрывающий господствующее отношение к современному западному художеству (отношение, так отличное от их собственного): взятое из официального лексикона название — «сумерки буржуазного искусства» — выглядит издёвкой. Текст гласит: «Помещаем воспроизведения с „картин“ виднейших мастеров Парижа [Пикассо, Люрса, Лоран], выставленных недавно в известной галерее „Пауль Розенберг“. Комментарии излишни!». Незадолго до этого, в 1937 году, Рождественский из Парижа писал Юдину обо всех этих мастерах и о галерее упомянутого Поля Розенберга²⁵. Они заинтересованно, не без зависти обсуждали западную творческую жизнь. Вместо картин в нашей книжке — соответствующим образом подобранные детские рисунки сына Юдина и его племянников, подписанные известными именами. Жест, имеющий двойную — положительно-отрицательную — природу:

²⁵ Письма К.И. Рождественского Юдину из Парижа см.: ОР ГРМ. Ф. 205. Д. 43. Л.28–31об., 33–34об.

это и отсылка к факту родства детского рисунка с авангардным мироощущением и пластикой, и — совсем наоборот — аллюзии на государственно-обывательское уравнивание нового искусства с детской мазнёй. На следующих страницах под удар убийственной иронии попадает святое — сам «социалистический реализм» и ситуация «насильственного обращения» художников²⁶. Чего стоят уже знакомые нам ножки (здесь они робкие, тонюсенькие, подгибающиеся) и пугающе агрессивная в юдинском исполнении, как-то неестественно надвигающаяся, «нападающая» на зрителя дорога. После этих «страшилок» как освобождение, как напоминание о существовании собственной частной территории, пролегающей вне «широких дорог», напоминание о вместе проведённом лете — фотографии привольных миробудицких пейзажей. «Вспомним и умилимся...».

Особым изяществом отличается динамичный и яркий, будто схваченный движущейся камерой, последний разворот, передающий атмосферу праздника, — с летящими формами, с «бегущей строкой», с синкопированным ритмом движения бутылочного строя... И по контрасту концовка с опрокинутым бокалом и стекающей, как струя вина, похожей на титры надписью — лаконичная, строгая, завершённая²⁷.

В книжке, которую мы только что рассмотрели, Юдин активно использовал материалы «детского фольклора» — рисунки и фразу сынишки: «Все

²⁶ «С лёгким запозданием Павлик вышел (наконец) на широкую дорогу социалистического реализма».

²⁷ Концовка рифмуется с не менее выразительным титульным листом (из огромной бутылки, данной фрагментарно, в сильном ракурсе, в рюмку льется вино, одна из струй образует надпись «текущие дела»), что придает книге необходимую пластическую целостность.

праздничают, и мы празднуем». Всем известно, что Лев Александрович был замечательным мастером книги для детей, выдумщиком увлекательных рисованных историй, автором игровых, как бы мы теперь сказали, интерактивных, затей. Возможно, вдохновившись книгой «От двух до пяти» К. Чуковского, вышедшей в 1933 году под этим названием²⁸, а может быть, сам по себе — ведь в 1932 Юдин стал отцом, — он начал записывать фразы сына, племянников, других своих маленьких знакомых. Таких «словесных перлов» — и не только смысловых, но очень часто фонетических — много в дневниках художника, а среди его бумаг имеется листок своеобразного детского словаря. В 1938 Юдин был одним из организаторов выставки творчества детей художников (Дворец искусств на Невском проспекте) и использовал для билета рисунок сына. В 1939 году из ребяческих картинок и изречений (кстати, туда вошли и те, что первоначально были зафиксированы в юдинском дневнике) он сложил ещё один самодельный сборник «Дети», сделанный по всем правилам книжного искусства — с заставками, концовками, фамилией автора-составителя²⁹.

Все представленные здесь артефакты предназначались когда-то исключительно для домашнего употребления и не претендовали на статус искусства. Однако сегодня мы можем и должны взглянуть на них иначе. Тому есть много причин: прошло время, естественным образом повысившее их

²⁸ Первый вариант книги, изданный в 1928 году, назывался «Маленькие дети».

²⁹ Эту книжку я увидела позже, у А.Л. Юдина, Виктор Алексеевич Царицын мне про неё ничего не говорил. Тогда же вспомнила, что Мария Алексеевна Горохова о ней мне точно рассказывала, но показать не могла — уже тогда она, считаясь не художественной, а семейной реликвией, находилась у Александра Львовича.

ценность; очевидной стала возможность вписать их в некую одновременную историческую традицию, представленную, скажем, альбомами Алексея Кручёных, или отнести к феномену «книги художника». Существенно и то, что мы воспринимаем эти необязательные создания после концептуализма, изменившего саму установку на значимость разного рода приватных занятий. Но главное всё же в другом: эти «самоделки по случаю», сработанные с такой завидной лёгкостью, с таким видимым удовольствием, что оно через годы передаётся даже зрителю, не знакомому с деталями повествования, являются, с одной стороны, подлинными произведениями искусства, а с другой — неоценимым историческим и психологическим документом, повествующим о способах бытования личности во времени, о формах дружеского общения, о специфике повседневной, частной, если так можно сказать, художественной жизни в довоенный период.

Поговорим об искусстве

НАЧНЕМ С ГРУНТА:

РЕЦЕПТ Ада (не употребляют: Рубенс Рембрандт, Тициан, Ван-Эйк, Ван-Дейк и т.д.)

ВЗБОЛТАТЬ МЕЛ С ВОДОЙ.
ПРИБАВИТЬ ЕЩЕ МЕЛУ.
ВЗБОЛТАТЬ. НЕ ЖАБИТЬ
МЕЛУ. ВЗБОЛТАТЬ.
ИЗБЕГАЯ КЛЕЯ, СМЕШАТЬ
ДО ГУСТОТЫ ЗАМАЗКИ.

Собирай мильтихи трайфину черноту.

ЭТОТ ГРУНТ ДАЛ ОТЛИЧНЫЕ
РЕЗУЛЬТАТЫ В ЖИВОПИСИ
ГОРОХОВОЙ.

ТЕМПЕРАМЕНТ искусстве

... ТРИ САНЧЕННИ МАЗКОВ
ХУДОЖНИКОВ: ХРИММЕРА (III)
И РЕМБРАНДА (IV) —
С ОЧЕВИДИНОСТЬЮ УСТА-
НОВЛЕНО, ЧТО МАЗОК
ХРИММЕРА ГОРАЗДО
ТЕМПЕРАМЕНТНЕЕ. ...

(Журнал „Трибуна искусствоведа“ № 3 от 18.)

— ЮДИИ —
(ЕЩЕ О ТЕМПЕРАМЕНТЕ!)

ПЛЕНЕННЫЙ СУХОСТЬЮ ТРАВЮРЫ
ШТРИХУЕТ СКУЧНЫЕ ЛИСТЫ
И ПОЛУЧАЕТСЯ ТАК СУХО,
ЧТО ПОКРАСНЕЛЫ И БЕЛУХА.

ОХТИНЬКИ!

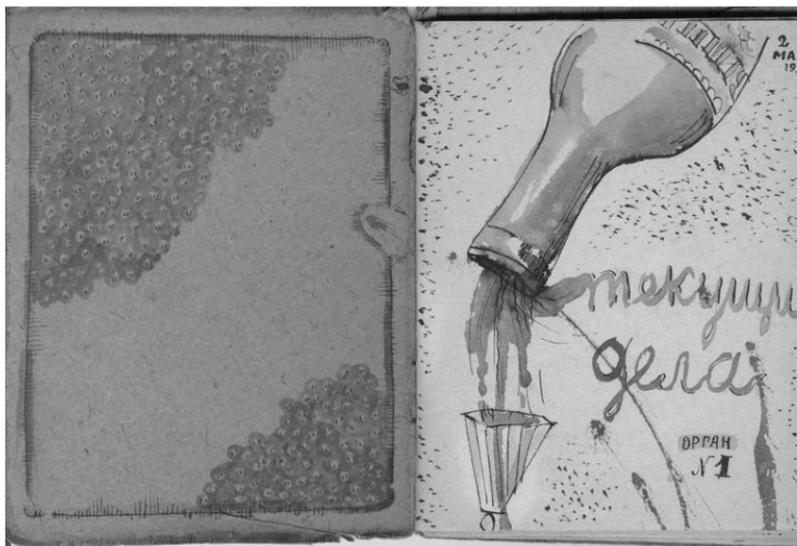
ЮБИЛЕЙНЫЙ НОМЕР
МИРОВОГО СОЮЗА
РЫБОЖИВНОК
И ХУДОЛОВОК.

ЕШЬ, ПЕЙ, ВЕСЕЛИСЬ
НА ХОРОШЕНЬКОЙ ЖЕНЬСЬ!

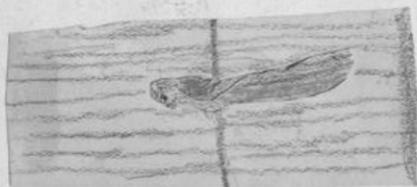
ВСЁ

ДРУЗЬЯ!

ДО НОВОЙ
ВСТРЕЧИ



СУМЕРКИ ИСКУССТВА



ПОМЕЩАЕМ
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ
С "КАРТИН"
ДИДЕЙШИХ
МАСТЕРОВ
ПАРИЖА,
ВЫСТАВЛЕННЫХ
НЕДАВНО
В ИЗВЕСТНОЙ
ГАЛЕРЕЕ
"ЛАМЬ РОЗЕНБЕРГ"
КОММЕНТАРИИ
И ЗЫБИШИИ!

Н. ПИКАССО.
"МОЛУГАЙ В ХЭТКЕ" (?)



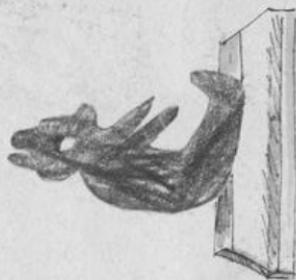
ЛЮРСА. "КОНИ В СТЕПИ."

БУРЖУАЗНОГО ИСКУССТВА

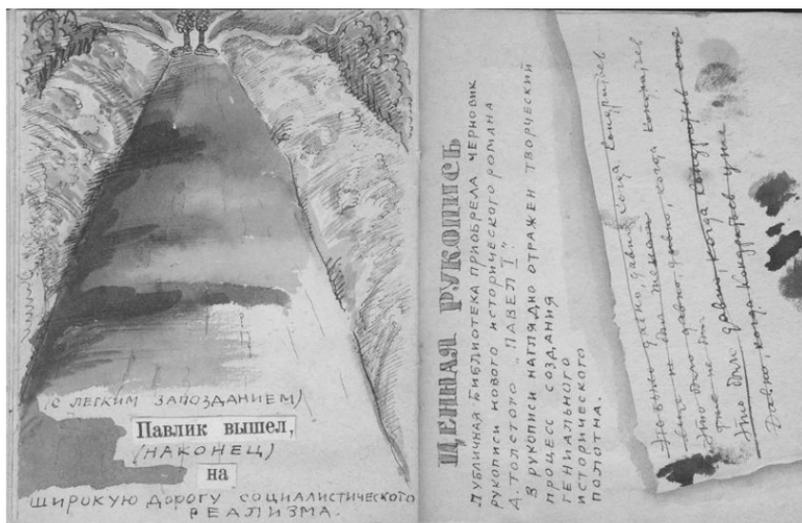
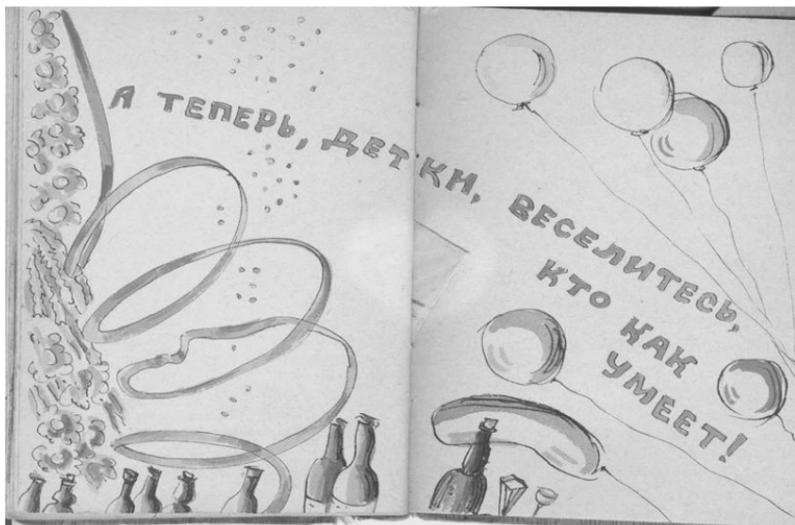


!

?



"СКУЛЬПТУРЫ" АНРИ ТОРАНА.
1. СЛОН. 2. МЕДВЕДЬ.



И.Г. Мамонова

БОРИС ЭРБШТЕЙН, СОЛОМОН ГЕРШОВ, АНАТОЛИЙ
КАПЛАН: ХУДОЖНИКИ «ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ» В
ДЕТСКОЙ КНИГЕ 1930-Х ГГ.

Для Эрбштейна, Гершова, Каплана детская книга в начале 1930-х гг. лишь эпизод творческой биографии. Но эпизод не случайный.

Художники и писатели, книги которых они иллюстрировали, — представители одного поколения, это — один круг, объединенный детскими журналами «ЁЖ» и «ЧИЖ», членством в ОБЭРИУ или дружбой с обэриутами, образованием (Академия художеств (ВХУТЕИН), Институт истории искусств). При всей индивидуальности каждого художника в их работах можно проследить и общие тенденции книжной графики конца 1920-х — начала 1930-х гг.: изживает себя «активное, волевое, конструктивное искусство этого десятилетия. Новый дух времени требует от художника более прямого и быстрого, очень личного отклика на меняющиеся впечатления жизни, а от художника книжного — столь же быстрой реакции на литературную действительность, на движение сюжета, на ритм и строй иллюстрируемого текста. Свободное рисование пером теснит гравюру, живая непосредственность на лету схваченных впечатлений

противостоит угловатой схематичности кубизированных фигур»¹.

Художник театра Борис Михайлович Эрбштейн (1901–1965) – петербуржец, ученик К.С. Петрова-Водкина и Вс.Э. Мейерхольда. В 1920-х гг. он интересно и плодотворно работал в Ленинграде в Драмтеатре Госнардома, в Академическом театре драмы, в Музыкальной комедии, Академическом театре оперы и балета и других. Однако сценография Б. Эрбштейна не вошла в историю советского театра. Судьба многих его замечательных идей трагична: например, постановка комической оперы Дж. Пуччини «Джанни Скикки», для которой Эрбштейн создал великолепные эскизы костюмов, так и не была осуществлена в Малом оперном театре. Звёздным часом Эрбштейна стал «Дон Паскуале» Г. Доницетти, поставленный молодёжью Малого оперного театра в 1931 г. Однако несмотря на любовь к театру, опыт и творческие удачи, Эрбштейн считал своим истинным предназначением графику и живопись. Делать книги он, впрочем, не мечтал. Иллюстрирование детских книг для него скорее возможность честного заработка и новый художественный опыт.

В 1930 г. он иллюстрирует «Рождение коммуны»² – историю создания комсомольской коммуны на фабрике им. Володарского. Авторы – Александр Владимирович Разумовский (1907–1980) и Игорь Владимирович Бахтерев (1908–1996) – обэриуты, участники знаменитого вечера «Три левых часа». В 1930 г. оба окончили Институт истории искусств: киноотделение (А. Разумовский), театральное отделение (И. Бахтерев) и сразу занялись детской книгой и

¹ Герчук Ю. Советская книжная графика, М. 1986, С.43

² Разумовский А. В., Бахтерев И. В. «Рождение коммуны». Рис. Б. Эрбштейна. Л., изд. «Красная газета», 1930

журналистикой, что явно сказалось на «Рождении коммуны».

Текст Разумовского и Бахтерева исключительно «документален», его стиль — газетная передовица. «Главный фронт борьбы володарцев — борьба за снижение количества рабочих часов, необходимых для выработки каждой отдельной вещи. В 1924 г. шитьё одного демисезонного пальто брало 18 рабочих часов 3 мин. Зимнее пальто — 23 часа, пиджак — 13 часов 15 мин., брюки — 5 часов, жилет — 3 часа 35 мин.

В 1930 году шитьё одного демисезонного пальто берет 3 часа 1 мин., зимнее пальто — 4 часа 31 мин., пиджак — 2 часа 14 мин., брюки — 1 час 5 мин., жилет — 53 мин. Цифры!»³.

Цифры komponуются в форме отчётов, неких финансовых документов: в столбик с итоговой чертой. Письмо-открытка, объявление о собрании, записка выделены рамкой и курсивом. Всё призвано «цеплять» глаз читателя, фокусировать внимание на главных смысловых акцентах: герои сюжета обращаются к руководству фабрики с просьбой о помощи в создании коммуны, просят найти подходящее помещение. Чиновники различных инстанций предлагают им точные адреса с указанием улиц, домов и квартир. Но «документальность» обманчива. Энтузиасты сталкиваются с другой группой коммунаров, занявших помещение в доме 55 на Лиговском проспекте. Здание, сообщают новые хозяева, — бывшая синагога: высокие потолки, своды, большие окна. Однако синагоги по этому адресу никогда не было. Так же «правдоподобны» и другие «точные» данные.

³

Там же, С. 5

В условном пространстве книги действуют архетипы, «сконструированные» на основе реальных биографий, с которыми авторы могли сталкиваться в журналистике. Иллюстрации Эрбштейна противоречат «документальности» текста, обостряют ходульность персонажей и утопичность магистральной идеи коллективизма.

В технике изящного перового линейного рисунка художник сделал три иллюстрации: цех на фабрике Володарского, общий вид квартиры коммунаров, комната отдыха — идеальные, умозрительные образы, подчёркнуто не соответствующие литературному описанию.

Выручил театральный опыт. Квартира, где разместилась коммуна, у Эрбштейна — сценический макет и одновременно — ведь книга детская — игрушечный дом со снятой для наглядности крышей.

Похожий приём использован в изображении «Фабрики-кухни» на развороте журнала «ЧИЖ», №12, 1930 г. Рисунок не подписан, но стилистически близок иллюстрациям в «Рождении коммуны» и, возможно, тоже выполнен Б. Эрбштейном.

Фигурки «володарских» коммунаров не живые персонажи, а скорее стаффаж, функция. Нарисованы они так, что вырезав по шаблону ноги-руки-туловище, каждого можно превратить в бумажную куклу. «Красные швейники» — фигурки-выкройки. Работают в цехе, дружно дисциплинированно обедают, учатся — читают, делают какие-то выписки. Гитара, намекающая на иные варианты времяпрепровождения, стынет высоко на книжном шкафу.

В тексте — убогий быт первых коммунаров, у Эрбштейна — со вкусом воспроизведённая благополучная, почти буржуазная обстановка: три

узорчатых ковра (рисунки всех различны!), зеркало в орнаментированной раме, мебель, очевидно, знакомая художнику с детства (илл. 1). Дело, конечно, не в том, что бунтарь Эрбштейн, со скандалом сменивший достаток родительского дома на полунищенское богемное существование, ностальгирует по прошлому. Ему интересны изобразительные возможности предметов буржуазного быта, детали, в которых есть что порисовать, смягчая чертежную простоту рисунка-макета.

В 1930-31 гг. Б. Эрбштейн делает несколько рисунков для «ЧИЖа»: в №3 за 1931 г. «День на крейсере» (текст Ф. Смирнова), в №10 за 1931 г. «Взятие Зимнего» и «Бой за Октябрь».

С наибольшим интересом выполнен «День на крейсере»: морская тема — часть биографии Эрбштейна. Когда при Политуправлении Балтийского флота были организованы художественные курсы, он пришел к морякам по путёвке ТЕО Наркомпроса. Блестяще образованный интеллигент, знавший несколько европейских языков, говоривший по-немецки с истинно берлинским акцентом, стал для матросов «своим парнем». Вскоре склонный к эпатажу Эрбштейн шокировал публику на Невском: клеши, бушлат, матроска, на голове треух, на ногах домашние тапочки, отороченные мехом. Впоследствии, в Краслаге, на грани жизни и смерти, его спасли любовь и уважение, завоёванные некогда у балтийских матросов: один из надзирателей оказался бывшим учеником художественных курсов и помог художнику.

«День на крейсере» — расплывчатый по пунктам распорядок дня на крейсере «Коминтерн». Рисунки окружают текст П-образной рамкой, вернее даже «триумфальной аркой», которую венчает силуэт самого

крейсера, а «пилоны» образованы «ярусами» сюжетов из морской службы. Основной приём — заливка тоном, чёрный и белый силуэт, тонкая перовая линия (илл. 2).

В наследии Б. Эрбштейна, сохранившемся далеко не полностью, чтобы судить обо всех направлениях его поисков, морская тема, точнее — тема воды — занимает значительное место. В 1950-х, после освобождения из лагеря, он жил вне Москвы и Ленинграда, работал в тяготивших его провинциальных театрах Горького (Нижний Новгород) и Куйбышева (Самара) и постоянно рисовал Волгу: огромный водный простор с едва различимым дальним берегом. Почти море...

А детская тема продолжится художником в серии великолепных детских натуральных портретов и жанровых набросков.

Ближайший друг Бориса Эрбштейна — Соломон Гершов в начале 1930-х гг. также зарабатывает на жизнь рисунками для детских изданий.

Гершов — витеблянин, ученик И. Пэна. Окончил в Ленинграде Школу Общества поощрения художеств, имел опыт работы с П. Филоновым и общения с К. Малевичем. Десятилетия спустя Гершов вспоминал, как в начале 1930-х гг., «втянутый» В. Лебедевым в детскую иллюстрацию, он «ваял» рисунки прямо в редакции «ЧИЖа» и «ЕЖа»⁴. К сожалению, работ под фамилией или инициалами Гершова в журналах обнаружить пока не удалось: вероятно, он создавал небольшие пояснительные схематичные рисунки, которые не подписывались. Зато известны две книги, сделанные С.

⁴ «Константин Рождественский - художественный редактор журнала «Еж и чиж» - каждую неделю приглашал меня делать рисунки к тексту тут же, на ходу, в помещении редакции. Таким образом, мною было выполнено изрядное количество рисунков для этих двух журналов» // Гершов С. М. Воспоминания. Машинопись. Архив семьи С. М. Гершова

Гершовым в 1931 г. — «Особенный день»⁵ Е. Шварца и Г. Дитриха, и «Живая пропажа» Э. Паперной.

Евгений Львович Шварц (1896–1958) — писатель, драматург, сценарист — в комментариях не нуждается. Родился в Казани, с 1924 года жил в Ленинграде, работал в Госиздате под руководством Самуила Яковлевича Маршака, был близок ОБЭРИУ. Один из «отцов» «ЕЖа» и «ЧИЖа».

Второй автор, Георгий Станиславович Дитрих (1906–1943) — петербуржец. Детский писатель, публицист, «стоял у истоков» детской газеты «Ленинские искры». Писать начал в 1922 г. Некоторое время возглавлял редакцию «ЧИЖа».

Рассказ «Особенный день» издан в 1931 г. отдельной книжкой. И в том же году (до или после книги?) напечатан в «ЧИЖе» №10 с иллюстрациями, подписанными «А.А.». Кто стоит за этими инициалами, пока неизвестно. Стилистически между графикой Гершова и иллюстрациями в «ЧИЖе» нет ничего общего.

Гершовские работы постраничные, чёрно-белые, только на обложке, на мундире полицейского, введён серый цвет. Рисунки линейные, в некоторых деталях используется сплошная заливка чёрным тоном. Иногда в фигурах и предметах дан намёк на объёмную светотеневую моделировку, но она скорее декоративна, характер её напоминает «Мужской портрет», сохранившийся рисунок Гершова 1926 г. — «петлистый», довольно аккуратный штрих одной линией, без отрыва пера от бумаги. Персонажи помещены в пустое белое пространство и решены с элементами гротеска. В

⁵ Шварц Е. Л., Дитрих Г. С. Особенный день. Обл. и рис. С. Гершова. М. -Л.: Огиз - Мол. Гвардия, 1931

рисунках читается знакомство с графикой немецких экспрессионистов (в частности, Г. Гросса).

Гросс едко высмеивал в своих рисунках абсурдную и безысходную обстановку в Германии накануне прихода Гитлера к власти. Его работы вполне могли вдохновить Гершова, ведь «Особенный день» – рассказ о немецких событиях начала 1930-х гг. Персонажи Гершова утрированно жестикулируют (илл. 3). Характерный жест – вскинутая вверх правая рука со сжатым кулаком – рабочее приветствие, ставшее после Первой мировой войны символом «Рот Фронта», немецкой коммунистической организации. Оно было чрезвычайно распространено среди молодежи СССР вплоть до 1939 г. – окончания гражданской войны в Испании. В зрелом творчестве Гершова, теряя своё политическое значение и конкретную временную принадлежность, этот жест займёт особое место. В поздних работах семантика вытянутой вверх руки со сжатым кулаком будет расширяться в зависимости от сюжета. Источник иконографии – не только реальность, но и политические плакаты, а также, возможно, известные Гершову рисунки П. Филонова 1920-х гг.: «Протестующие» (бумага, тушь, перо, графитный карандаш) и «Без названия. (Люди)» (бумага, тушь, перо, графитный карандаш).

Вторая книга, проиллюстрированная С. Гершовым в том же году, – повесть «Живая пропажа»⁶, написанная филологом, писателем, переводчиком Эстер Соломоновной Паперной, редактором «ЧИЖа» в 1936–1940-х гг. В её пересказе с английского известна сказка Э. Блайтон «Знаменитый утёнок Тим». Через тридцать лет стало известно: Паперная, под инициалами Э.С.П., –

⁶ Паперная Э.С. «Живая пропажа». Рис. и обл. С. Гершова М.-Л.: Огиз - Мол. Гвардия, 1931

один из авторов знаменитого сборника литературных пародий «Парнас дыбом», вышедшего в Харькове в 1925 году.

«Живая пропажа» — повесть о евреях в дореволюционной России, история пропажи украинского подростка, в которой обвинили местных евреев. Это первое известное нам обращение Гершова к еврейской теме.

Здесь, как и в «Особенном дне», постраничные чёрно-белые рисунки, цвет только на обложке. Также акцентирована форсированная жестикация персонажей, мизансцена протеста, мотивы которого различны.

Книга — новая для Гершова область, его стиль не выработался, он зависит от литературного сюжета и подвержен влиянию личных зрительских впечатлений. (Так, женская фигура на обложке напоминает безликих крестьян Малевича.) Если иллюстрации к «Особенному дню» обнаруживают влияние немецкой графики 1920-х гг., то в рисунках к «Живой пропаже» сказываются воспоминания о Витебске и впечатления от живописи И. Пэна.

В «Живой пропаже» с явным знанием витебской топографии (и пэновской иконографии) воспроизведены холмистый рельеф местности, церквушки, деревянные домишки, кривые улочки, телеги, торговые ряды на базарной площади. Характерный приём — сопоставление крупных фигур и удалённых, замыкающих горизонт пейзажных планов (илл. 4). Здесь есть некоторое сходство с графикой М. Шагала, с его рисунками к «Моей жизни» и иллюстрациями к «Мёртвым душам». Неважно, насколько Гершов был тогда знаком с шагаловской графикой, первоисточник общий — Витебск и Пэн.

Мотив базарной площади с торговками был настолько типичен и знаком художнику, что он фрагментарно повторяет его в 1950-х гг. в работе «Витебск. Частный сектор».

Рисунки к «Живой пропаже» — «мостик», перекинутый от ранних витебских впечатлений, опытов в мастерской Пэна, пленэрных походов с Шагалом, к «Витебской серии» середины 1970-х гг.

Впоследствии Гершов ещё не раз обратится к литературным образам, но это будут не иллюстрации, а свободные композиции в сложной смешанной технике на бумаге в свойственной художнику экспрессионистской манере.

Анатолий Каплан (1902–1980) — один из лучших мастеров советской литографии — в будущем станет самым известным из этих трёх художников. И самым литературным, но не «книжным»: он создаст великолепные серии эстампов по мотивам литературных произведений, а немногочисленные иллюстрации — чеховский «Человек в футляре» (1947), «Слепой музыкант» Короленко (1951) — окажутся наименее удачными в его творчестве.

В начале 1930-х А. Каплан только пробует силы: ранние работы, в том числе и детские книги, подписаны его еврейским именем — Танхум.

В 1932 г. Танхум Каплан иллюстрирует повесть Д. Левина «Вольные штаты Славичи»⁷ и «Ревком в пустыне» А. Разумовского.

Доивбер (Борис Михайлович) Левин (1904–1941) — прозаик и сценарист⁸. Трагичная потеря российской

⁷ Левин Д. «Вольные штаты Славичи». Рис. и обл. Т. Каплана. М.-Л., Мол. Гвардия, 1932. Т. Каплан иллюстрировал также повесть Д. Левина «Улица сапожников».

литературы. В 1928 г. окончил театральное отделение Института истории искусств. Жил в Ленинграде. Участвовал в финской войне. Погиб в декабре 1941 г. на Ленинградском фронте.

В 1926 г. через сокурсника Игоря Бахтерева он подружился с Даниилом Хармсом и стал одним из идеологов литературной группы «Левый фланг», превратившейся позже в ОБЭРИУ. По признанию современников, рассказы Левина оказали влияние на творчество Хармса⁹. Эксперименты с языком, алогизм, гротеск, соединение обыденного и сновидчески-фантастического – его оригинальный стиль.

Ныне забытые произведения Левина были популярны, их иллюстрировали Н. Лапшин, Л. Вольштейн, Э. Будогоский, С. Мочалов, С. Юдовин и Т. Каплан.

Проза Левина связана с еврейской темой: «Десять вагонов» (1931), «Вольные штаты Славичи» (1932), «Улица сапожников» (1932), «Лихово» (1934).

Каплан, выходец из белорусского Рогачёва, прекрасно знал описанные Левиным бытовые особенности еврейских местечек. Они имели реальные прототипы: Ряды – Ляды, Славичи – Баево, Лихово – Дубровино. (Сам Левин родился в местечке Ляды, Могилевской губернии.)

⁸ Информация о Д. Левине приводится по: Дымшиц В. Забытый обэриут. К 100-летию со дня рождения Дойвбера Левина http://www.narodknigi.ru/journals/53/zabytyy_oberiut/20.09.2012

⁹ Так вспоминал И. Бахтерев. См.: Хармс Д.И. Горло бредит бритвою: Случаи, рассказы, дневниковые записи // Сост. и коммент. А. Кобринского и А. Устинова. М.: Глагол, 1991. По мнению Л. Пантелеева, наоборот, Д. Хармс повлиял на стиль Д. Левина. См. Пантелеев Л.И. Из старого путевого дневника // Собр. соч.: В 4-х т. Л.: Дет. лит. Ленингр. отд-ние, 1984. Т. 3.

Писателя и художника сближали не только национальность и география, но и характер творческого мышления. В середине 1920-х гг. вхутеиновец Каплан также знакомится с Д. Хармсом и придумывает сценографию его «Елизаветы Бам». (Правда, недовольный своими эскизами, он не завершил работу: на афише появилось имя И. Бахтерева.) Но элементы абсурда и «реальность условного» навсегда сохраняются в работах А. Каплана.

«Вольные штаты Славичи» — история еврейского местечка, захваченного бандой анархистов. В простом сюжете соблюдены основные стереотипы советской литературы. И тем очевиднее стилистическое мастерство писателя.

Те, кому довелось слышать чтение «обэриутской» прозы Левина, главы его исчезнувшего романа «Похождения Феокрита», отмечали гротеск, странную двусмысленность, «шагаловское» смешение фантастического и реального. «Роман Левина походил на картину Марка Шагала. Так же как у Шагала, в „Похождения Феокрита“ размывались границы между тем, что могло быть, и тем, что могло только присниться. В нижнем этаже шагаловски фантастического дома жил обычный советский служащий, а в верхнем обитало мифическое существо с головой быка. Только потолок отделял современность от античности, спаянных вместе причудливой фантазией автора»¹⁰.

Принцип двойственности ощущается и в детских «реалистических» повестях.

«Вольные штаты...» начинаются с гротеска: в Славичи входят два необычных персонажа — один длинный, громоздкий, второй маленький (илл. 5).

¹⁰ Гор Г. Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога: Роман. Повести. Рассказы. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1978

«...Что за кикимора! Леший, что ль? Низкого роста, почти карлик, сутулый, лицо дряблое, безволосое, бабье, нос пуговкой, на носу большие гранёные очки и за плотными стёклами очков совсем не видно глаз. Из-под белой круглой, вроде поповской шляпы выбиваются влажные волнистые кудри, вместо пальто — необъятной ширины плащ с капюшоном, на ногах резиновые сапоги, в руке — зонтик. Чучело»¹¹. Пронзительным звенящим голосом карлик произносит обычные фразы вроде «Где тут кузница», но у него получается подобие поэтической «зауми»: «Де-ту-куз-чик» или «Где-то-куча»¹². Образцовое литературное обэриутское хулиганство, игра, рассчитанная не только на детскую аудиторию.

Сны — «пунктик» Хармса — один из любимых литературных приёмов Левина.

В экстремальные повороты сюжета, когда, казалось бы, надо энергично действовать, главного героя «Славичей», Стёпку, вдруг настигает сон, превращающий действительность в фантаσμαгорию. «Пожар неожиданно приблизился вплотную. От огня шёл дым и глазам было больно. Вокруг огня суетились люди. Они таскали на плечах домашний скарб и были похожи на горбатых. Мужчины кричали и ругались, а бабы выли тонкими голосами по-собачьи. Вдруг кто-то забил в колотушку, дробно и чётко: тк-тк-трррр. Стёпа, не видя, знал, что это Маркелл, базарный сторож, долговязый старик с зелёной болотной бородой»¹³.

¹¹ Левин Д. «Вольные штаты Славичи». Рис. И обл. Т. Каплана. М.-Л., Мол. Гвардия, 1932. С. 3

¹² Левин Д. «Вольные штаты Славичи». Рис. и обл. Т. Каплана. М.-Л., Мол. Гвардия, 1932. С. 3-4

¹³ Там же. С. 28

«Вспоминался последний сон. Глупый сон, а не лез из головы: будто он, Стёпа, подымается в гору, а на горе стоит птица, лохматое создание в очках. Птица долбит носом землю и пронзительно пищит: „Что? Не так? Не так?“ Глупый сон»¹⁴.

(Что это за птица — шарж на кого-то из друзей-обэриутов?).

В «Славичах» множество гоголевских аллюзий: нелюди-бандиты гордятся родством с нечистой силой, несчастная Либе, жена кузнеца Менахема, общается с чёртом.

Каплану повезло с настоящей литературой. Но тогда он не был ещё готов к многозначности и сложности текста. И, что чрезвычайно важно, ещё не открыл для себя литографию, впоследствии позволившую ему достигать невероятной глубины и многослойности художественной интерпретации произведений.

Чёрно-белые (за исключением обложки) рисунки к «Славичам» выполнены пером. Перекрёстной густой штриховкой Каплан пытается нащупать то, чего достигнет только в будущих литографских листах: живописность через градации чёрного и белого тона, атмосферу таинственного мерцания, «говорящую» у него больше, чем буквальное следование тексту.

Иллюстрации к «Вольным штатам...» надо анализировать в ретроспективе раннего, и в перспективе позднего творчества Каплана, обнаруживая ряд устойчивых мотивов и процесс формирования индивидуальных приемов. Эти рисунки — результат общения Каплана с обэриутским кругом. Ему были понятны игра и двойное дно левинской прозы: вплоть

¹⁴

Там же, С. 95

до того, что в гротесковом изображении идейного лидера анархистов можно видеть своеобразный шарж на участников обэриутских собраний.

После столь близкой Каплану реальности-нереальности повестей Левина, «Ревком в пустыне»¹⁵ А. Разумовского — абсолютно иной опыт, история в духе фильма «Белое солнце пустыни»: в традиционный азиатский мир вгрызаются новые порядки. В Кара-Кумах разворачивается борьба с басмачами, бесправные пастухи, веками гнувшие спину на своих хозяев, обретают новое сознание, строители завода организуют просветительскую работу среди местного населения, финал — «райское» видение преображённой пустыни. Вся история показана глазами участника событий — молодого московского журналиста.

В «Рождении коммуны», проиллюстрированной Б. Эрбштейном, доминировал советский журналист Разумовский. В «Ревкоме» творит Разумовский — профессиональный сценарист, реально знакомый со съёмочным процессом по работе на киностудии Туркменкино.

«Ревком в пустыне» написан как хороший сценарий — динамично, экспрессивно: «Скачет по пустыне всадник. Пыль и песок несутся за ним. Как флаг, бьётся по ветру конская грива. Раздуваются конские ноздри. Мелькают конские ноги. Подгоняет всадник лошадь»¹⁶. Предпочитая глаголы определениям, как бы используя движение камеры, чередуя панорамы, общие, средние, крупные планы, автор «лепит» кинематографическую «картинку».

¹⁵ Разумовский А.В. «Ревком в пустыне». Обл. и рис. Т. Каплана. М.-Л., Мол. Гвардия, 1932

¹⁶ Разумовский А.В. «Ревком в пустыне». Обл. и рис. Т. Каплана. М.-Л., Мол. Гвардия, 1932, С. 11

Каплану среднеазиатская тема, конечно, не была столь близка, как жизнь еврейского местечка. Верблюды, овцы, юрты удавались хуже, чем козочки, деревянные домики с крылечками и синагоги. Выразительно нарисовать пустыню трудно – ни архитектуры, ни рельефа местности. Он пытается разнообразить изображения усложнением ритма и направления коротких перовых штрихов. Удачей каплановского «Ревкома» оказался не каждый рисунок сам по себе, а решение общей композиции иллюстраций в организме книги. Художник использовал ход, точно соответствующий стилю сценариста-режиссера Разумовского: многочисленные иллюстрации расположены в верхней части страниц (в основном справа) и имитируют «киноплёнку» – кадры фильма. Иногда они фрагментированы, намеренно срезаны краями условной рамки «кадра» (илл. 6). Буквально следуя за текстом, каждый рисунок, как отдельный эпизод «фильма», подписан предложением из авторского текста. Этот приём в дальнейшем у Каплана не найдёт продолжения, но его своеобразное преломление можно ощутить при экспонировании работ «ленинградской» серии или в разделённых на маленькие «клейма»-«кадры» композициях листов «Рассказов для детей».

Детская книга 1920-х – начала 1930-х гг. открыла множество имён замечательных художников. Некоторые из них нашли себя именно в книжной иллюстрации, создали свой стиль, узнаваемую манеру. На их фоне эпизодические книжные опыты Бориса Эрбштейна, Соломона Гершова и даже Анатолия Каплана, быть может, не лучшие и не самые оригинальные образцы. Но это бесценные «крохи», позволяющие отчасти реконструировать ранний период художественных

дерзаний «троицы» и компенсировать лакуны в исследовании их творчества.



Илл. 1. Б. Эрбштейн. «Рождение коммуны»



Илл. 2. Б. Эрбштейн. «День на крейсере»



Илл. 3. С. Гершов. «Особенный день»



Илл. 4. С. Гершов. «Живая пропaja»



Илл. 5. Т. Каплан. «Вольные штаты Славичи»



Приближается всадник.

езжает к кочевникам. Соскакивает человек. Окружают его люди. Он говорит, размахивает руками, объясняет.

А кочевники снова выстроились неровной шеренгой и снова смотрят в даль. Снова ничего нет. Солнце поднимается. Вытирают пот со лба кочевники. Некоторые наливают в пивалы чай. Стоят, сидят, лежат, разговаривают. Ждут. А на горизонте опять ничего не видно. Стоит старик острый глаз. Смотрит. Уперся глазами в даль. Закричал... Вскочили с коши туркмены, кто пил — оставил пивалы, бросили разговаривать, снова стали смотреть в горизонт. А там — вьется облако песка и пыли, и снова нельзя рассмотреть из-за пыли — что там. Но вот видно: мчится всадник. Мчится во весь опор. Мелькают лошадиные ноги. Так быстро мелькают, что кажется будто не четыре, а восемь ног у лошади. Раздуваются конские поздри, разметалась конская грива, пена у рта, желт оскал зубов... Напряженно смотрят люди. Приближается всадник. Подъезжает. Осаживает коня. Соскакивает и снова начинает говорить. Он говорит горячо, быстро... Узун-кулак волнуется, хочет скорее всё рассказать.

М.С. Карасик

«ЁЖ» – КОНСТРУКТИВИСТ (ФОТОИЛЛЮСТРАЦИЯ, ФОТОМОНТАЖ И ТИПОГРАФИКА В ЖУРНАЛЕ НА РУБЕЖЕ 1930-Х ГОДОВ)

У каждого поколения маленьких читателей в СССР был свой любимый журнал, но мы не ошибёмся, если скажем, что на протяжении более чем полувека для взрослых самыми популярными были ленинградские детские «Ёж» (1928–1935) и его младший товарищ «Чиж» (1930–1941). Утратив временную актуальность периодического издания, они с каждым десятилетием приобретали нового читателя – профессионального и заинтересованного.

В отличие от таких важных иллюстрированных журналов второй половины 1920-х – 1930-х годов, как «Советское фото», «СССР на стройке», «На стройке МТС и совхозов», «Наши достижения», «30 дней», переживающих в наши дни второе рождение благодаря репринтам и постоянным упоминаниям в литературе, «Ежа» заново открывать не нужно. Подборка тонких тетрадок превратилась в своеобразную энциклопедию детской литературы и иллюстрации. Особую роль в журнале сыграл необыкновенный состав авторов – поэтов и писателей: Маршак, Чуковский, Житков, Шварц, Бианки, Олейников, Савельев (Липавский), обэриутов – Хармс, Введенский, Заболоцкий, и, конечно, художников. Многие из них, как тогда было принято говорить, относились к «левым» – это ученики

и соратники Казимира Малевича – Александр Юдин, Вера Ермолаева, Константин Рождественский, Эдуард Криммер, Павел Басманов, Владимир Стерлигов; филоновцы – Алиса Порет, Татьяна Глебова; признанные мастера детской книги – Николай Лапшин, Николай Тырса, Владимир Конашевич, Владимир Лебедев и его «школа» – в те годы молодые художники Валентин Курдов, Юрий Васнецов, Алексей Пахомов, Евгений Чарушин, Евгения Эвенбах, а также Петр Соколов, Александр Самохвалов, Владимир Тамби и другие.

Кажется, что литературный и художественный материал «Ежа» детально исследован, однако это не так. На рубеже тридцатых годов фотография, типографика, фотомонтаж, взятые из взрослой книги, периодики и даже плаката, закрепились на страницах «Ежа» – фотоиллюстрации конкурировали с рисованными картинками, а фотомонтажные обложки актуализировали содержание номеров. Отбросив «высокомерие» рисованной иллюстрации, постараемся более внимательно просмотреть номера «Ежа» за 1928–1932 гг. Вывод очевиден – в этот период журнал весьма «полевел», в содержании и оформлении номеров прочитывались стратегии конструктивизма и производственничества, огромную роль играла современная тематика, политические и экономические изменения в стране. Очерк как новая литературно-художественная форма заменил традиционные рассказ, повесть, сказку. Наиболее полно очерковая форма проявила себя в фотоиллюстрации, которая в начале 1930-х гг. не только значительно потеснила, но и повлияла на рисованную иллюстрацию. Документальный характер рисунка, производственная и заводская тематика, вёрстка картинок внахлёст, строгая

геометрия разворотов – всё это пришло из приёмов оформления фотоматериала и фотомонтажа.

Принципиально изменилось лицо журнала – обложка. По сравнению с традиционной рисованной она выглядела не только более современной, но и, можно сказать, «взрослой». Мой интерес к данной теме обязан одной из них. «Реальность нашей программы – это живые люди, это мы с вами» – популярный сталинский слоган первой пятилетки стал частью известного фотомонтажа, помещённого на крышках «Ёжа» (№19–20, 1932). Сама по себе единая композиция на двух сторонках (первой и четвёртой) в журнале – редкость. Автор фотомонтажа – ленинградский фотомонтёр¹ Михаил Разулевич (1904–1993). Сегодня имя художника почти забыто, однако не будет преувеличением назвать Разулевича «Лисицким детской книги».

В 1932 году он участвовал в оформлении Дворцовой площади в Ленинграде. Панно «Реальность нашей программы...» было составлено из трёхсот снимков общей площадью 11 × 21 м. В результате технической ошибки, допущенной при монтаже, оно провисело всего два часа и ранним утром 7 ноября, в день 15-й годовщины Октябрьской революции, рухнуло на землю. Уменьшенные копии этой фотокартины украшали все ленинградские вокзалы, также «Союзфото» принял решение напечатать её в обычном альбомном формате тиражом несколько тысяч экземпляров. В 1930-е годы фотомонтажные иллюстрации Разулевича были хорошо знакомы

¹ Фотографы и дизайнеры того времени довольно точно определяли новую деятельность – фотомонтёр. Современные попытки найти иное название кажутся неказистыми и неточными, например: мастер фотомонтажа или художник фотомонтажа.

советской детворе. Вспомним самую важную книжку об индустриализации страны и первой пятилетке — «Рассказ о великом плане», выдержавшую шесть изданий в СССР. За ними последовали Англия, Франция, Германия, Япония и Корея, всего книга была напечатана в двадцати странах. Индустриальной теме посвящены и другие книги с фотомонтажами Разулевича: «Что мы строим» Н. Ильина (приложение к журналу «Ёж» №17 и 18, 1930), «Большевики открыли Сибирь» (1932 и 1934) и «Шесть условий победы» (1932) С. Безбородова.

Подлинной неожиданностью для меня стала четвёртая сторонка обложки 12-го номера «Ежа» за 1930 г. В рубрике «Фото-загадки» помещен снимок с торцами крупных брусьев на первом плане, под ним — редакторская подпись: «Это спички, снятые, через увеличительное стекло. — Ничего подобного, — сказал другой сотрудник, — это увеличенные кристаллы соли...» Отгадку нужно искать совсем в другом издании. Оригинальный снимок берлинского «Пресс-Фото» опубликован годом раньше в альбоме *Es Kommt der neue Fotograf* («Приходит новый фотограф») как пример резкой смены светлых и затемнённых поверхностей в фотографии. На соседней полосе ещё один — чёрные шарики с бликами, видимо, напечатанные как негативное изображение (в реальности они являлись падающими тенями). Фото принадлежит участнику цюрихской группы дадаистов, известному художнику и режиссёру, создателю абстрактного кино Гансу Рихтеру. Многие фотографии в альбоме созданы выпускниками Баухауза. Отмечу, что тематика немецкого издания — архитектура, городская среда, транспорт, индустрия, спорт, движение, ракурсная съёмка, фотошарж — во многом перекликается с тематикой «Ежа», но,

разумеется, уже в адаптированной для детской аудитории форме.

В рубрике «Фото-загадки» нередко печатались формальные и даже абстрактные фотографии. Вот несколько примеров. Снимок стопки монет, поставленных на ребро, так что прочитываются только насечки (1934, № 5). Этот же сюжет воспроизведен в книжке В. Грюнталья и Г. Яблоновского «Что это такое?» (1932), за неё авторов упрекали в формализме в «Пролетарском фото» (1932, № 10). Книжка, по сути фотоальбом «Что это такое?» – единственный пример фотоавангарда довоенного времени. Ещё одна фото-загадка «Ежа» – снимок шарикоподшипников, сделанный крупным планом (1934, № 8). Двумя годами раньше Владимир Грюнталь оформил брошюру «Первый госзавод „Шарикоподшипник“ имени Л. Кагановича», а её дизайн отсылает к известному каталогу голландской кабельной фабрики *NKF Nederlandsche Kabelfabriek* Пита Зварта, изданному в Делфте в 1927–1928.

Редакции «Ежа» смелости было не занимать. Например, в пятом номере журнала за 1931 г. была помещена фото-загадка с такой подписью: «Где живёт это страшное животное? На суше, в воде или на земле? Чем оно питается? Пусть читатели „Ежа“ ответят на все эти вопросы». Очевидно, что пионерия того времени без труда узнала в увеличенном в сотни раз мохнатом чудовище головную вошь. Правда публикация носила скорее научно-естественный характер и не имела провокационного гигиенического подтекста. Для юных фотокоров этот снимок должен был стать примером макросъёмки.

Я же нашел отгадку в известной книге Ласло Махой-Надя «Живопись или фотография» (русское

издание 1929 года) — похожая особь снята фотографом немецкого агентства «Атлантик». Снимки близки по композиции и кадрировке.

Не обойден вниманием «Ежа» и популярный в те годы жанр фото-шаржа. Напомню, что его признанный мастер Георгий Петрусов создал шаржированные фотопортреты товарищей по цеху — Родченко, Альперта, Дебабова, Штеренберга и др. В пятом номере «Ежа» за 1929 г. напечатана статья редактора журнала Николая Олейникова «Макар Свирепый у фотографа». Неутомимый путешественник Макар Свирепый — сам автор. Снимки сделаны с большим искажением, напоминающим отражения в кривых зеркалах комнаты смеха. Рядом с названием помещена фотография отдыхающего на скамейке героя очерка: на первом плане огромные подошвы ботинок, за ними — длинные ноги, уходящие в перспективу кадра. Аналогичный снимок мы найдем в альбоме *Es Kommt der neue Fotograf*.

Особое значение в журнале отводилось производственному, политехническому воспитанию юного читателя. В стране усиленными темпами переводили школу разговорную в школу трудовую. Примером служат очерки о заводах — первенцах пятилетки, о турбинах, транспорте и т. д. Наряду с журналами «Советское фото», «Даёшь», «Красное студенчество» в «Еже» печатались фотографии сверлильных и токарных станков, инструменты, детали машин. Модным жанром «индустриального натюрморта» были увлечены Родченко, Шайхет, Прехнер, Игнатович. Производственные сюжеты снимали кинодокументалисты: работа станка в фильме «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, металлообработка в ленте «Весной» Михаила Кауфмана; конвейер в «К.Ш.Э.» Эсфирь Шуб.

«Ёж» также продолжает сложившуюся во «взрослых» журналах практику первых публикаций. В 1930 г. на его страницах появился рассказ Виктора Шкловского «О Турксибе» (№15–16), а следом была напечатана книжка с уже знакомыми фотоиллюстрациями. «Турксиб» вышел в серии «ГИЗ – Молодая гвардия», в которой с 1929 по 1932 г. было издано три десятка книг, близких по оформлению и созданных по единому принципу фотоочерка. Фотокнига, как новое направление в издательской политике, в свою очередь повлияла на периодические издания. «Урало-Кузбасс» Сергея Безбородова с фотомонтажами Михаила Разулевича в двух номерах «Ежа» (1931, №22 и №23–24) предшествовал книге «Большевики открыли Сибирь». В 1932 и 1934 гг. очерк о Кузнецком угольном бассейне выйдет отдельными изданиями. Кроме фотомонтажа Разулевич использовал язык инженерной графики: «Цифры-картинки» М. Ильина (1929, №10), «По огненным следам» М. Ильин (1930, №1), «Подводная лодка» Ф. Левитина (1930, №7).

Большой темой детской литературы на рубеже 1930-х стала полиграфия – рассказы о книжном и журнальном производстве². В занимательной форме фото-загадок пионеры показывали, как выглядит

² Газета и детская стенгазета стали героями многих книг: Н. Г. Смирнов, «Детям о газете» (1926) с рис. Г. и О. Чичаговых; Л. Берман и И. Халтурин, «Ребятам о газете» (1927) с рис. А. Налетова; М. Тимэнс, «Газетчик» (1928) с рис. Вл. Тронова; Д. Виленский «Вот это стенгазета!» (1930) с рис. Л. Гамбургера; Н. Павлович, «Барабанщик совхоза» (1931) с рис. М. Синякова; М. Дубянская, «Дом №117» (1931) с рис. Р. Великановой, Т. Богданович «Сквозная бригада „Печатного двора“» (1932) и др. Полиграфии посвящены: С. Григорьев «Рукастая машина» (1930), Б. Житков «Про эту книгу» (1927, 1931) с рис. М. Цехановского; «Типография. Сборник» (1931) оформление Вс. Лебедева; Т. Богданович «Ученик наборного художника» (1934) с рис. Е. Сафоновой и др.

цинкографское клише, с которого печатаются картинки и фотографии (1928, №12). О модной методике наборного рисунка, захватившей художников и наборщиков, рассказывается в статье «Картинки художника Реалова» (1930, №12). Материал подготовлен редакционными силами, и главное в нём не герои — ленивый художник и находчивый наборщик, а иллюстрации, напоминающие рисунки, составленные из типографского лего, т. е. из наборной кассы. Отметим, что спорный и нетехнологичный метод создания иллюстрации, похожей на перовой рисунок, чертёж, порой ксилографию, не прибегая к цинкографии, оправдывался не только модой, но и изношенностью устаревшего оборудования, дороговизной, отсутствием фотомеханических процессов во многих типографиях. Мастерами наборного рисования обложек были Николай Ильин, Николай Седельников и Соломон Телингатер. Художники-полиграфисты создавали сложнейшие композиции из линеек, шпонов, точек, скобок, бабашек и прочего гарта. Период наибольшей активности такого рисования падает на 1927 г. Любопытно, что к моменту выхода журнала этот метод не только подвергся критике, но и технологически окончательно устарел. Напрашивается вывод, что публикация материала в «Еже» скорее соответствовала во многом романтической концепции конструктивизма, чем производственным реалиям. Осталось расшифровать необычное имя наборщика. У «реала» два толкования — подставка с кассами, за которым работает метранпаж, и размер кегля. Как тут не вспомнить булгаковского Полиграфа Полиграфовича.

Необычна обложка «Ежа» (1931, №18), сделанная в типографике. Из всей подборки она выделяется своей плакатной, чисто шрифтовой формой. Трудно найти

другой пример столь отстранённой, формализованной типографики в детских журналах. Название многократно набрано кеглем разного размера — от самого мелкого до афишного акцидентного. Повторённое сотни раз в строках, колонках и врассыпную, оно напоминает огромных и маленьких насекомых, разбегающихся в разные стороны. Принцип повторяемости, слитности, словесного потока в начале двадцатых годов активно применялся дадаистами. Кроме чёрного набора, слово «Ёж» напечатано жёлтыми и красными красками, а буквы большого размера имеют сложную фактурную разработку точкой, штрихом, сеткой. В итоге получилась цветная типографская «картина». В 1929–1931 гг. типографика энергично внедрялась и в сам блок «Ежа», выделяя заголовки, акцентируя содержание, формируя композицию полосы, разворота. Для детского журнала вёрстка с использованием крупных «жирных» шрифтов — явление новое.

Актуальной для «Ежа» была тема архитектуры и градостроительства, которые дольше остальных пластических искусств сохраняли конструктивистские позиции. Небольшая статья Н. Никитича «За зелёный город» с рисунками А. Успенского (1932, №4) рассказывает об озеленении Ленинграда. В названии прочитывается архитектурная полемика тех лет. По сути это запоздалый отголосок градостроительной стратегии Михаила Охитовича по созданию современных центров в «зелёной зоне» и, как вариант, — кардинальное озеленение больших индустриальных городов. Современному облику Ленинграда посвящён редакционный очерк «Старый Петербург и новый Ленинград» (1935, № 3). Он проиллюстрирован снимками новых сооружений: Московско-Нарвский дом

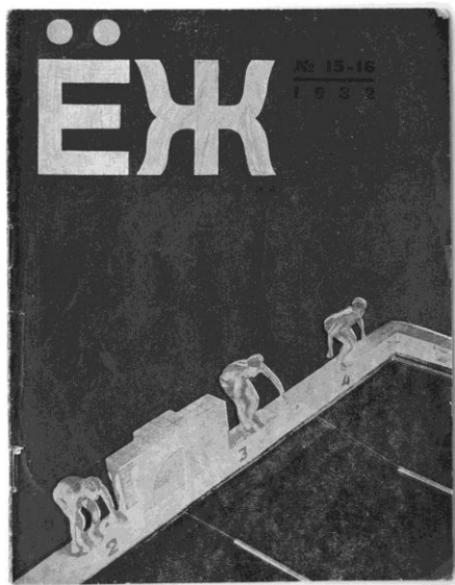
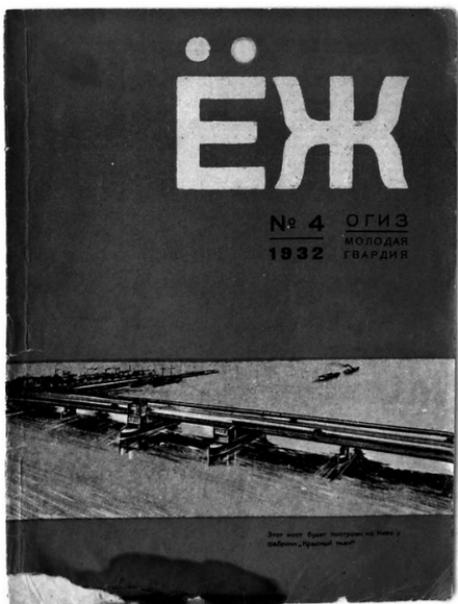
культуры (Дворец культуры им. А.М. Горького), универсальный магазин (Дом кооперации и фабрика-кухня Московско-Нарвского района, позже Кировский универмаг), здание Кировского райсовета, школа им. 10-летия Октября с башней-обсерваторией на проспекте Стачек. На обложке следующего номера — рисунок «Промки» (Дворец культуры промкооперации, позже Дворец культуры имени Ленсовета) с первоначально запроектированной, но так и не достроенной 50-метровой башней. В середине тридцатых современное гражданское и промышленное строительство ассоциировалось с конструктивизмом, к концу десятилетия о нём не только забудут, но и перестанут печатать фотографии архитектурных объектов, возведённых буквально несколько лет тому назад.

Сталинский тезис о нарастании классовой борьбы по мере приближения к социализму раскрывается в политических материалах для детей. В двудесятом номере (1933, №2-3), посвящённом РККА, даны снимки военных парадов и учений, десятый номер посвящен пионерии, истории конкурса Дворца Советов, московскому метрополитену, запуску стратостата «СССР».

В декабре 1934 года вышел специальный номер, посвященный памяти Сергея Мироновича Кирова. Рассказ о руководителе ленинградских большевиков сопровождается инфернальными фотографиями официальной церемонии похорон: «Сталин у гроба Кирова», «А. Егоров и С. Буденный несут ордена Ленина и Красного Знамени, которыми был награждён товарищ Киров», «Сталин, Ворошилов, Молотов и Калинин несут урну с прахом товарища Кирова», «Гипсовая маска, снятая после смерти с лица товарища Кирова. Работа скульптора М.Г. Манизера» и др. В последний год

существования журнала фотография на страницах «Ежа» появляется исключительно в виде репортажа и портретов руководителей советского государства. Постепенно её вновь вытесняет традиционная рисованная иллюстрация.

Подводя итоги успешной, хотя и кратковременной экспансии конструктивистских методик в «Еже», можно сказать, что фотография, освобождаясь от служебной роли «картинки» в научно-популярной литературе, наравне с рисованной иллюстрацией стала его художественным языком. Ориентированный на юного читателя «Ёж» не отставал от взрослых журналов, его визуальное содержание соответствовало современности более, чем когда-либо за всю историю советской детской периодики.



А.А. Россомахин

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗДАНИЯ ДЕТСКИХ КНИГ МАЯКОВСКОГО

При жизни Маяковского вышло 90 книг, ещё 5 он полностью подготовил и сдал в печать. С учётом 9 книг, написанных в соавторстве, а также 6 нотных изданий, общее количество прижизненных изданий равняется 110¹. Таким образом, поэт весьма точно упомянул в итоговой поэме «Во весь голос» все «сто томов своих партийных книжек». Значительную часть этих изданий следует назвать, вслед за поэтом, «летучим дождём брошюр», изданных на злобу дня с агитационными целями.

В среднем же получается, что Маяковский публиковал примерно по 6 книг ежегодно в течение 17 лет (с 1913 по 1930). По подсчётам самого поэта, их общий тираж превысил 1,25 миллиона экземпляров, столь впечатляющую цифру Маяковский упоминал в публичных выступлениях, а соответствующий транспарант был нарисован для итоговой выставки «20 лет работы»².

¹ См. подготовленный мной каталог: *Россомахин А.А. Магические квадраты русского авангарда: Случай Маяковского* (С приложением Полного иллюстрированного каталога прижизненных книг В. В. Маяковского). СПб.: Вита Нова, 2012. — 176 с., 200 илл.

² Эта цифра подтверждается при суммировании тиражей: около 1,15 млн. экземпляров плюс ещё десять изданий (главным образом вышедших за пределами России), тиражи которых неизвестны. Для сравнения: по сведениям Всесоюзной книжной палаты на 1 января 1973 года общий

Среди иллюстраторов и оформителей книг Маяковского были выдающиеся мастера эпохи: Василий Чекрыгин, Давид Бурлюк (оформил 3 книги), Петр Митурич, Михаил Ларионов, Кирилл Зданевич, Варвара Степанова, Джон Хартфилд и целый ряд других художников. Александр Родченко оформил 13 книг (для пяти книг, помимо обложек, он смонтировал ещё и иллюстрации). Эль Лисицкий сделал 2 обложки и типографический дизайн-партитуру для сборника «Для голоса». Автором эффектной конструктивистской обложки (отчасти повторяющей находки Лисицкого) стал Николай Ильин («Слоны в комсомоле»; 1929); ему же принадлежит ещё одна обложка с элементами супрематических построений («Мы и прадеды»; 1927). Плодотворно работавшие в плакате Сергей Сенькин, Владимир Изенберг и Антон Лавинский сделали для Маяковского соответственно одну, две и три обложки. Проекты обложек делали также Вера Ермолаева, Георгий Ечеистов и Юрий Рожков.

Рассмотрим далее все прижизненные издания детских книг Маяковского.

Самая первая книжка под названием «Для детков» планировалась ещё в 1918 году: её иллюстраторами должны были стать Д. Штеренберг, Н. Альтман и В. Козлинский. Этот проект не был реализован³, и первая детская книжка появилась только через 7 лет – в 1925 году. Каждая из 9 прижизненных детских книжек

тираж книг Маяковского составлял уже 74,5 млн. экземпляров; его произведения были переведены на 56 языков народов СССР и на 42 иностранных языка.

³ О реконструкции состава этой книжки см.: *Никитаев А.Т.* О неизданной книге Маяковского «Для детков» // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования. М., 2008. С. 469–475.

Маяковского была с полноцветными иллюстрациями, причём каждую делал новый художник.

По точному наблюдению Мирона Петровского, совокупность этих детских книжек составляет своеобразную энциклопедию, свод сведений для маленького читателя⁴ – в них представлено понятие о морали, о социальных классах, дана картина всего города, даны все звери, все производственные процессы, вся география, все профессии. Вот перечень этих книжек, в порядке хронологии:

– Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий / Рис. Н. Купреянова. М.: Московский рабочий, 1925.

– Что такое хорошо и что такое плохо / Рис. Н. Денисовского. Л.: Прибой, 1925.

– Гуляем / Рис. И. Сундерланд. Л.: Прибой, [1926].

– История Власа, лентяя и лоботряса / Рис. Н. Ушаковой. М.: Молодая гвардия, 1927.⁵

– Эта книжечка моя про моря и про маяк / Рис. Б. Покровского. М.: Молодая гвардия, 1927.

– Что ни страница – то слон, то львица / Рис. К. Зданевича. Тифлис: Закнига, [1928].

– Конь-огонь / Рис. Л. Поповой. [М.; Л.]: Гос. издательство, 1928.

– Прочти и катай в Париж и Китай / Рис. П. Алякринского. М.: Гос. издательство, 1929.

⁴ Петровский М. Сказка-митинг, сказка-плакат // Петровский М. Книги нашего детства. СПб., 2008. С. 122–123.

⁵ Эта книга несколько выбивается из остального «энциклопедического ряда», представляя собой своеобразное изложение «похождений повесы», адаптированных для детского читателя.

– Кем быть? / Рис. Н. Шифрина. М.: Гос. издательство, 1929.

Детские иллюстрации членов «Общества станковистов» (ОСТА) Николая Купреянова, Николая Денисовского и в особенности Ниссона Шифрина (индустриально-технические мотивы для книги «Кем быть?») не так уж далеки от конструктивистской коллажности и плакатного лаконизма, при том, что в полемике с конструктивистами оловцы отстаивали живую пластическую форму.

Иллюстраторы детских книг вдумчиво решали и композиционные, и собственно цветовые задачи, — таким образом, адресованная детям книжка одновременно могла быть своеобразным манифестом, экспериментом, оценить который должны были в первую очередь профессионалы, коллеги-художники. Так, например, «**Эта книжечка моя...**» с литографиями Бориса Покровского весьма напоминает серию японских гравюр укиё-э, решённую в выразительном сине-чёрно-красном колорите (особенно это похоже на позднее, неклассическое укиё-э периода Мэйдзи, более «европейское» и сочное по цвету),⁶ а иллюстрации в «**Кем быть?**» уже упомянутого Шифрина построены на столкновении розового, жёлтого и голубого цвета — которые программно вынесены на задник обложки.

Существуют многочисленные свидетельства современников о тщательной подготовке Маяковским своих книг, прежде всего свидетельства о непосредственном участии поэта в их оформлении.⁷ Так,

⁶ Неслучайно иллюстрация из этой книги была вынесена на обложку японского каталога «[Русская детская книга 1920-1930 гг.]» (Токио, [2004]).

⁷ Подробнее см.: *Россомахин А. А.* Указ. соч. С. 47-48. Ср. также: «В издательских документах сохранились письменные свидетельства художников Родченко, Лавинского, Адливанкина, Левина, Купреянова,

например, белой автограф одной из детских книг, **«Что такое хорошо и что такое плохо»**, представляет собой инструкцию для художника — макет будущей книжки, с разбивкой строк по страницам и ремаркой о характере одной из иллюстраций: «На рисунке рабочий отец показывает сыну картинку этой самой книги».⁸

Кратко охарактеризуем все остальные детские издания Маяковского. Книжка **«Гуляем»** Ирэны Сундерланд⁹ имеет титульный лист, решенный как обложка — вероятно, художница предложило издательству два варианта обложки, а издательство использовало оба. Это приводит к казусу в наши дни — иногда эти две обложки понимают как два разных издания одной книги (причиной такой ошибки может стать утрата обложки, роль которой замещает титул).

«Конь-огонь» Лидии Поповой¹⁰ можно отнести к разряду так называемой детской производственной книги, с блеском разрабатывавшейся Евгенией Эвенбах, Николаем Ильиным, сестрами Чичаговыми. Сохранился эскиз этой обложки, довольной близкий к окончательному варианту.

«Эта книжечка моя про моря и про маяк» (1927) по первоначальному издательскому договору предполагалась с иллюстрациями самого автора. Поскольку книжка вышла с рисунками Бориса Покровского, в неё не вошли финальные строки:

что свои иллюстрации они выполняли „по эскизам“, „по замыслам и черновым наброскам Маяковского“» (Огинская Л. «Он был одним из больших художников-полиграфистов» // Декоративное искусство СССР. 1973. № 6. С. 35).

⁸ См.: *Маяковский В. В.* Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 10. С. 369.

⁹ Художницу И. Сундерланд (Ирэну Маркеловну) комментаторы ПСС ошибочно посчитали мужчиной (см.: *Маяковский В. В.* Указ. изд. Т. 10. С. 370; Т. 13. С. 612).

¹⁰ Иногда инициал ошибочно раскрывают как *Любовь* Попова, т.е. путают двух художниц.

«...Чтоб сказать про это вам, / этой книжечки слова / и рисуночков наброски / сделал / дядя / Маяковский»¹¹. В этой книжке имя автора может пониматься как элемент заглавия; а призыв «Кличет книжечка моя: / — Дети, / будьте как маяк!..» в финале этого стихотворения тоже допускает проекцию на самого поэта. Нередко Маяковский подписывался именно так — *Маяк* (или *ВМаяк*). Так называли его и некоторые современники — за фамилию и высокий рост. Но это именование не исключало и идеологического подтекста: маяк репрезентировал своеобразный эталон, образец, цель¹².

Одним из свидетельств того фурора, который произвела в мире книжных дизайнеров и типографистов знаменитая книга-регистр «Для голоса», сконструированная Лазарем Лисицким и вышедшая в Берлине в январе 1923 года,¹³ на мой взгляд, служит одна

¹¹ Указатель детской литературы / Сост. Н. Херсонская, Е. Зак. М., 1926. Вып. 1. С. 4-5. (Цит. по: *Блинов В.* Русская детская книжка-картинка 1900-1941. М., 2009. С. 180).

¹² Ср. с плакатом В. Спасского «К маяку Коммунистического Интернационала» (1919), а также с более ранним анонимным предвыборным плакатом «Голосуйте за список Р.С.Д.Р.П.» (1917), который можно воспринимать в качестве непосредственного визуального предтечи обложки данной книги Маяковского. См. также иллюстрацию Д. Бурлюка с буквенной композицией МАЯК в книге: *Маяковский В.* Владимир Маяковский: Трагедия. М., 1914 (цинкография между с. 22 и 23). Приведу также одну из целого ряда соответствующих характеристик, данных современниками: «...великолепный Маяковский, — лефовский генерал, хищный, жадный, напористый, молодой генерал, слепой и мощный в ударе как таран, зрячий и острый как свет маяка...» (*Левидов М.* ЛЕФУ предостережение // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 231. Курсив мой. — А. Р.).

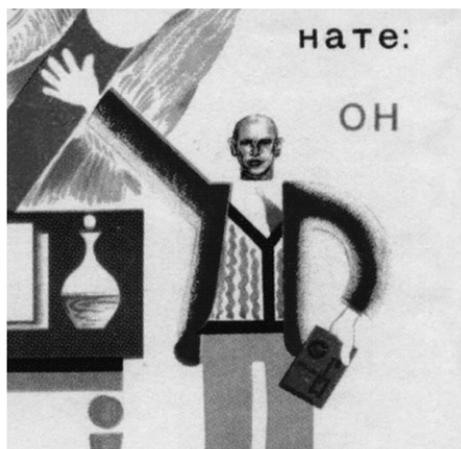
¹³ Это самая известная книга русского конструктивизма и одна из самых известных книг классического авангарда. За неё Лисицкий был удостоен приёма в международное Гутенберговское общество. Это, безусловно, книга-манифест, программная работа мастера: средствами набора и вёрстки решена не только утилитарная задача оформления конкретной книги, но и продемонстрированы новые типографические

из иллюстраций Кирилла Зданевича для вышедшей в Тифлисе книжки «**Что ни страница, — то слон, то львица**» (1928)¹⁴. Начальные строки «Льва показываю я, / посмотрите, / нате / он совсем не царь зверья / просто председатель» Зданевич сопроводил рисованным портретом самого автора (в характерном пиджаке, жилете и галстук), причём в левой руке декламирующий Маяковский держит не что иное, как «Для голоса» Лисицкого...



возможности воздействия на читателя. Подробнее см.: *Россомахин А. А.* Указ. соч. С. 49–52.

¹⁴ По свидетельству Василия Катаняна, организовавшего этого издание, книжка вышла одновременно на русском и грузинском языках (вероятно, на книге указан совокупный тираж — 10 000 экземпляров), см.: *Катанян В. А.* Возьми строку и время верни... // *Звезда*. 1977. № 1. С. 184; *Он же.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М., 1985. С. 337. Несмотря на предпринятые поиски, в том числе в тбилисских библиотеках, грузинский вариант этой книжки мне не удалось обнаружить.



Как это ни удивительно, но первоиздания детских книг Маяковского (книг, впоследствии переиздававшихся сотни раз и переводившихся на десятки языков), ждала незавидная судьба — попадание в советский аналог «Index Librorum prohibitorum» (индекс запрещенных книг).

Уже самая первая книжка, «Сказка о Пете...» (1925), получила разгромную оценку: «Неужели талантливый поэт и талантливый иллюстратор организовали свои усилия для того, чтобы дать читателю просто глупую и грубую книгу? <...> Не есть ли эта книга пародия <...> Не вздумал ли Маяковский дать <...> крепкую сатиру, которая отразила бы политдошкольные литературные измышления издательств и авторов, в глубине души чуждых политике нового воспитания?.. Книга Маяковского и Купреянова представляет злостный сгусток из этих издательств и этих авторов»¹⁵. Это из рецензии 1925 года. Но такая

¹⁵ Гринберг А. [Рец. на кн.: Маяковский В. Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий. М., 1925] // Печать и революция. 1925. № 12. С. 256, 258. Цит. по: Петровский М. Указ. соч. С. 150.

риторика отнюдь не исключение. Политические обвинения в адрес этой книжки продолжали раздаваться и позднее: «...[книжка] совершенно неприемлемая, т. к. она невыдержанная идеологически и полна всякой чепухи — вроде того, что пионеры подбирают и едят остатки от лопнувшего буржуя. Ребята пионеры, читающие ее, возмущаются тем, как можно разрешать выпуск подобных книжек»¹⁶.

К 1930 году, как было отмечено исследователем советской цензуры А.В. Блюмом, «...по линии Главполитпросвета из массовых и детских библиотек изгонялись многие стихи Маяковского для детей. Разгромлен был рапповцами первый сборник стихов для маленьких читателей „Маяковский — детям“, вышедший уже посмертно, в 1931 г.¹⁷ Им резко не понравилось стихотворение „Что такое хорошо...“, поскольку в нем „аккуратность берется главным признаком „хорошести“, и вся вещь построена на прославлении „благовоспитанных мальчиков“, под понятие которых с большим правом подойдут дети нэпманов, чем рабочих“ (Книга строителям социализма. 1931. №26–27. С. 140). Инструкция Московского облполитпросвета 1930 г. предписала внести в список книг, подлежащих изъятию, „...всё, написанное Маяковским для детей — как непонятное, идеологически неприемлемое и возбуждающее педагогически отрицательные эмоции“. Единственное исключение сделано было для „идеологически безупречного“ стихотворения „Кем быть?“. В статье Д.

¹⁶ Указатель детской литературы / Сост. Н. Херсонская, Е. Зак. М., 1926. Вып. 1. С. 4–5. (Цит. по: Блинов В. Русская детская книжка-картинка 1900–1941. М., 2009. С. 180).

¹⁷ *Маяковский В.* Детям. М., 1931. В этот сборник вошли все детские стихи Маяковского с аскетичными черно-белыми иллюстрациями Давида Штеренберга, одного из лидеров ОСТА.

Ханина „Сожжение Маяковского“ приводятся и мотивы изъятий: „Детский писатель Маяковский не пользуется симпатиями. Идеологическое содержание „Сказки о Пете...“ и стихотворения „Гуляем“ не удовлетворяет требованиям современной детской книги“ (см.: Лит. газета. 1930. 10 июля; Книга детям. 1939. № 4. С. 2)».¹⁸

Стоит заметить, что за исключением небольших пассажей и явно не считаваемых юной аудиторией обертонов, эти детские книги Маяковского вовсе не перенасыщены идеологией. Недаром переиздания этих произведений осуществляются до сих пор. Конечно, сегодняшние иллюстрации способны перекодировать стихотворный текст в ином ключе, нежели это было во второй половине 1920-х и в последующие десятилетия. В качестве примера можно привести иллюстрацию Петра Алякринского из первого издания книжки **«Прочти и катать в Париж и Китай»** (1929), — конечно, ныне портрет Ленина (не упоминаемый в тексте) был бы немислим, зато Китай как нельзя более актуален.

Важно отметить, что тиражи всех детских книг Маяковского довольно небольшие, в пределах 7000–10 000 экземпляров.¹⁹ Для сравнения: выпущенные в тех же 1928–1930 годах в «ГИЗе» десять книжек юного Даниила Хармса имели значительно большие тиражи — до 50 000 экземпляров.²⁰

¹⁸ Блюм А.В. Запрещённые книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991. Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003. С. 129. См. также: Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М., 1985. С. 586.

¹⁹ Вскоре после гибели поэта ГИЗом была издана детская книжка **«МЮД»** [Марш Юных Дружин] (М.; Л., 1930; рисунки В. Ивановой; 16 с.), её тираж составил уже 50 тысяч экземпляров.

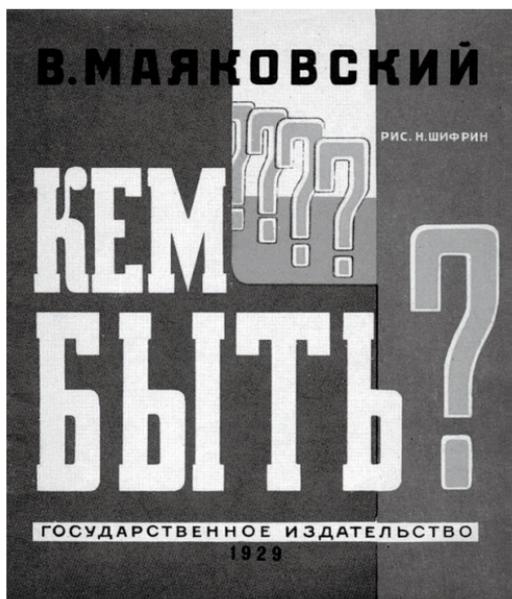
²⁰ См. подробнее: *Россомахин А. «REAL» Хармса: по следам оккультных штудий поэта-чинаря* (С приложением иллюстрированной библиографии прижизненных книг Хармса). СПб., 2005. С. 58–61.

Пройдёт семь-восемь лет, и подвергнутые обструкции при жизни Маяковского, его детские произведения начнут превозноситься как эталон советской детской поэзии. Они будут переиздаваться сотни раз, переводиться на другие языки, выходить бессчётными миллионами экземпляров и иллюстрироваться художниками нескольких поколений.

Проследить востребованность тех или иных детских произведений Маяковского, а также проанализировать трансформации изобразительных приёмов у художников советской и постсоветской эпохи — предмет отдельного исследования.







Ф.К. Кондратенко

ГЛАЗ, РУКА, ЧУВСТВО: ВЫСТАВКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ БРАТЬЕВ Г.А.В. ТРАУГОТ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Предлагаемую выставку хотелось бы представить в двух аспектах. Первый — чисто прикладной.

Все представленные произведения выставляются в музее впервые. Часть из них — листы небольшого формата — входит в серию иллюстраций братьев Г.А.В. Траугот к сборнику Владимира Набокова «Стихотворения, рассказы», вышедшему в Ленинградском отделении издательства «Детская литература» в 1991 году. Рисунки дают достаточно полное представление о самой книге (их формат соответствует книжной полосе, печать в два цвета) и о характерных особенностях работы художников (стилистика беглого «живописного» рисования, углубление пространства иллюстрации за счет экспрессии цветового пятна, трактовка образов и т. д.). Добавим, что в книге Трауготы иногда составляют из двух полосных иллюстраций живописный разворот, играя на контрастах образных сопоставлений. В экспозицию не включены виньетки, несущие в макете книги чисто функциональное значение. В целом листы набоксовской серии — классическая работа Трауготов конца 80-х годов, демонстрирующая зрелую маэстрию рисунка и умелое использование возможностей книжной полиграфии.

Вторая часть выставки, тематически связанная с первой, — тридцать пять рисунков на темы раннего Набокова, выполненных художниками несколько позднее для неосуществлённого издания, в большем формате, в новой графической технике. Другое решение, другая книга и, может быть, другой Набоков — взята более драматичная, ностальгически-острая нота. Несмотря на чёрный фон (придающий листам дополнительное измерение герметичной упругой глубины), использование пера и тонкой кисти для работы контрастным белым тоном и лишь нескольких ударов-прикосновений цветной пастелью, эти композиции, пожалуй, ближе к станковой живописи Трауготов. (В подобной технике решены художниками иллюстрации двух больших циклов — булгаковского и гофмановского — 2000-х, выполненных для издательства «Вита Нова».) Парадоксально, но более серьезный статус рисунки приобретают благодаря надписям. Разрушив чистоту изобразительного поля, внедрив в него «чужеродный» текст (строчки из стихов Набокова), художники моделировали дополнительный план — не только смысловой, но и пластический. Листы выглядят вполне самодостаточными, имеющими собственный «метафизический» вес.

Это впечатление подкрепляется третьей группой произведений, уже не являющихся собственно иллюстрациями к текстам Набокова. По своим формальным признакам (не столько формат и техника исполнения, сколько объединяющий чёрный фон-среда и использование литературных строк в построении композиций) и, главное, своим образным строем, интонацией эти листы близки второй набоковской серии. Сопоставление чёрных набоковских иллюстраций с чёрными же «аллегориями» на (условно)

современные сюжеты существенно обогащает, углубляет прочтение как первых, так и вторых; в результате перед нами — лирический «дневник», размышление живописцев (на память приходят пушкинские кроки на полях рукописей), стилизованная (шлейф эстетизма прошлого века — от «Мира искусства» ли, от рисовальщиков лебедевской школы — тянется за Трауготами) попытка визуализировать память — свою (авторскую; заданная рисункам личная тема: изображаются близкие люди, в действительности случившиеся моменты и ситуации) или коллективную (иллюстрации к стихам о покинутой Набоковым в 1918 году России).

Таким образом, перед нами — блок графических произведений, представляющий творчество Г.А.В. Трауготов не полно, но достаточно эффектно — здесь и камерные иллюстрации, среди которых мы видим небезынтересные литературные и исторические портреты, и щегольские «чёрные» листы, трактующие материал более полно, и вообще редко доступные широкому зрителю станковые рисунки художников.

Второй план выставки более глубок. Братья Александр (р. 1931) и Валерий (1936–2009) Георгиевичи Траугот — едва ли не самые видные книжные графики Ленинграда 1960-80-х годов, одни из немногих, начавших работу в книге ещё в 50-е (в пору существования не только идеологических, но и довольно определённых технических рамок для художников-иллюстраторов) и продолживших активно работать в 90-е и 2000-е. Их поколение приняло эстафету из рук предшественников — имена В. Лебедева, А. Пахомова, Ю. Васнецова скажут всё сами за себя, — и их профессиональная планка была высока. Вокруг этих — уже очень немногих — людей в перестроечное время

формировались кружки опытных иллюстраторов, чьи горизонты как будто замкнула злободневная и недалёкозоркая цель: сопряжение кровно усвоенного понимания задач «классической» иллюстрированной книги с непростыми, резко изменившимися условиями экономической ситуации, культурной, политической и даже повседневно-обыденной жизни. Не считая особняком стоящих новых имён, издательская продукция подобных группировок и представляет российскую книжную иллюстрацию 1990–2000-х. Остальное выглядит пустыней: хотя книг со всевозможными картинками стало в итоге несравнимо больше, иллюстрированных книг в старом *лебедевском* смысле не стало вообще. Не спасают положение и дорогие иллюстрированные издания успешных российских издательств (среди которых мы видим и трауготовские: «Медный всадник» Пушкина (1999), «Мастер и Маргарита» Булгакова (2005), «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Гофмана (2009) и ряд других). Что-то произошло, и душа из этого дела (для современников Фаворского и Лебедева книга – это было *дело*) ушла, отлетела.

Ежедневной практикой художников было рисование – беглое и артистичное, (как бы) непреднамеренное и (как бы) необязательное, но в то же время и неожиданно точное, продуманное, отрефлексированное – не столько, возможно, мыслью, сколько глазом, рукой, чувством. На наш «просвещённый» взгляд, возможно, несколько старомодное, но и в хорошем смысле личное, прожитое. Плоды творчества братьев Траугот находили применение и полную реализацию в книге – детской по преимуществу – на протяжении 50-ти лет (первая книжка с иллюстрациями Георгия, Александра и

Валерия Трауготов «686 забавных превращений» была напечатана в 1956 году). Они становились объектом зрительского (и читательского) внимания и подчас восхищения. Художники не избалованы серьёзным вниманием арт-критики, а публика любила их книги, захватывавшие воображение прежде всего своей необычной *живописной* — важное для Трауготов слово — яркостью и свободным, раскрепощённым рисованием. Но зритель (и читатель) сегодня сильно изменился; каков он будет завтра? — этот вопрос важен в связи с тем, насколько живо может восприниматься и серьёзно рассматриваться не столько даже творчество конкретно Трауготов и других художников послевоенной советской книги, но вообще классическая книжная иллюстрация.

И, точнее: каково будущее книжного иллюстрирования как искусства? Искусство ли оно, в условиях рыночного или постиндустриального экономического общества, какова его возможная ценность для человеческой личности — несколько другой человеческой личности, нежели в том ещё недавнем мире, который формировался в России советской идеологией, пропагандой, в первую очередь советской печатью, и, в частности, советской книгой — книгой в принципе, не важно, политической агитброшюрой или томом сочинений Льва Толстого. По сути: именно книгой, с её историей, её моделью мировосприятия и жизнечувствования, со всем непростым комплексом априорных трансцендентных допущений, допустимых условностей, разрешённых прикладных задач и сопутствующего им научного и техникстского пафоса, а рядом — и неразрешимых в принципе вопросов бытия (неразрешимых по определению, поскольку сама форма — то, что мы здесь называли *книгой*, — задаёт эту неразрешимость, или

неразрешимость разворачивается здесь именно в этой плоскости, поскольку такова форма — и форма вопрошания в том числе). Именно книгой, думается, во многом были сформированы то общество и та культура, одним из симптомов завершения многовекового существования которых был в России так называемый социалистический строй, и обратно, именно книгой же символизировалась культура, европейская (и русская) культура целой эпохи. В своё время, добавим мы, эта культура оказалась в книгу «упакованной», а на смену архаичной форме пришли более эффективные, более адаптированные к новым нуждам носители, способные клонировать культурные образы бесконечно.

Проблема идентификации видится в том, как определить значение сделанного советскими иллюстраторами в послевоенное время, — это не так просто. С одной стороны, вся сфера книжного иллюстрирования — её проблематика, методы работы художников, функциональный, прикладной и мета-смыслы их деятельности и т. д. — всё это в течение десятилетий было на свету, казалось раз и навсегда установленным — и, таким образом, подразумевало жёсткую систему очевидных для всех связей и значений. Издавалась специальная литература, принимались значимые решения; существовали действенные системы как социального поощрения (премии, заказы, конкурсы и т. п.), так и репрессивных мер — в первую очередь цензура, являвшаяся гарантом весомости как того, что годилось к печати (для этой категории цензура служила, кроме прочего, порогом профессиональной вменяемости), так и того, что не годилось (и постепенно превращалось из опасного и порицаемого в демонически притягательное).

Всё было хоть и двусмысленно (причём именно, в ключе советской парадигмы, смыслов было два), но (условно) прозрачно. В подробной теоретической разработке принципов иллюстрирования речь шла о деталях, о стилистических частностях — тогда называвшихся «направлениями», «тенденциями», «школами», — в которых сегодня разобраться будет стоить труда. В то время как сама необходимость этого вида деятельности, его сугубое значение и обоснованная целесообразность общей направленности работы (в конце концов, агитационно-экспансивной) не вызывали сомнения. Репутации, сложившиеся в пору хрущёвской оттепели и прослужившие все последующие годы существования советской власти, не изменились по существу до сегодняшнего дня; а сам круг, культурный ареал, в котором возможно существование подобной «табели о рангах» (ныне уже чисто умозрительной) сузился безмерно и грозит если не исчезнуть вовсе, то превратиться в гетто.

Судьба любого вида человеческой деятельности, в том числе и любого искусства: бури утихают, наступает штиль. Между тем как книжный дизайн (книга-как-вещь), продолжает развиваться на других путях и основаниях — в союзе, может быть, с модой или с дизайном в более широком смысле, — в области книжного иллюстрирования штиль наступил ещё во времена бесспорной действенности советских книжных конкурсов и партийных проработок. Свет потушили. Установки старорежимной идеологии и практики плоско понятой самодовлеющей иллюстрации давно устарели и соответствуют разве что (лестным, должно быть, для удачников, отбивших соответствующий тендер) требованиям российских министерств образования и культуры да невысоким (очевидно)

запросам широкой публики (а речь идёт как раз о перманентном формировании её вкуса и притязаний, за которое ответственно, не в последнюю очередь, издательское дело). Не вызывает сомнения необходимость серьёзной ревизии самих основ иллюстраторства: картинка-в-тексте и/или -на-обложке явно утратили свой «сакральный» смысл, выпали из сферы социальной значимости и могут быть с одинаковым успехом как откровенно непрофессиональными, так и выполненными умело, талантливо или даже «концептуально», — но всё как-то мимо цели.

Здесь видится большой пробел в отставшем рефлексивном дискурсе: вдруг оказалось, что книги в классическом понимании уже нет. Она есть лишь в своих отдельных, прикладных и фрагментарных ипостасях: массовая книга, книга интеллектуальная (арт-хаус, как любое другое массовое издание, в том числе и современная книга для детей, актуализируется в рамках рыночного разделения на сегменты специальных литератур, лежащих в одной плоскости, здесь нет места иерархии), книга как объект потенциального музейного хранения (арт-книга и «книга художника» рядом, скажем, с «очень дорогостоящей» книгой и т. д.), т. н. подарочное издание (тоже сегмент рынка) — книга, чьё банальное предназначение статусного подарка наравне с дорогим пресс-папье никого не смутит... не будем продолжать. Не оставляет при всём этом ощущение пустоты, незаполненности — даже принципиальной незаполнимости — смыслового центра. Есть ли собственно *книга*? — этот вопрос правомерен сегодня вследствие нарушения глубинных связей в глобальной идеологии и хаоса в расстановке внешних акцентов в критическом, научно-историческом, информативном, в

любом другом из социальных дискурсов. Значение книги изменилось — она перестала олицетворять собой Слово; на наших глазах она теряет актуальное символическое значение.

Поменялся состав воздуха. Пафос высокотехнологичной жизни — в бесконечном достижении всё большей степени эргономичности и стерильности. Нас пронизали волны новой частотности и ток другого накала, а в жилах потекла дурная кровь. Зададимся вопросом: что мы видим в произведениях, выполненных два десятилетия назад в другом государстве, созвучного нам сегодня? Что мы видим *за* ними? Что можно прочесть на сколах чужого (личного и коллективного) опыта? За внешним стилизаторством и эффектным эстетизмом в рисунках братьев Траугот видится уравновешенная и тонко прочувствованная интонация зорких созерцателей, умеющих и любящих вести спокойный диалог со своим зрителем. В любом случае мы можем просто получить удовольствие от меткого одухотворенного рисования, приподнимающего нас над обыденностью повседневной жизни.

В.В. Перцов

УМНОЕ ДЕЛАНИЕ ¹

Сколько себя помню, я всегда рисовал, и обычно это были иллюстрации. Чаще про войну: переход Суворова через Альпы, рыцари Вальтера Скотта или русские богатыри.

Художницей была моя мама. Она умерла, прожив более 90 лет. Была шрифтовиком, художником-оформителем музеев и выставок. В экспозициях стремилась к созданию гармоничного и занимательного ансамбля. Отец был химик, его работы того времени актуальны и сейчас. А ещё он был влюблён, кроме моей мамы, разумеется, в Древнюю Грецию и собрал о ней большую библиотеку. Переводил поэзию, изучал философию, писал исторические обзоры. А я древних греков рисовал.

Война застала нас на даче, возле станции Зеленоградская в деревне Матюшино. Хорошо помню, как утром мы завтракали, отец вдруг резко открыл окно, высунулся и прокричал что-то. Потом повернулся к нам и сдавленным голосом сказал: «Война». Мы с братом было обрадовались: «Сейчас мы этих немцев расколошматим!», но подавленные ужасом родителей замолкли. И скоро, это был день моего рождения, отец, оставив мне в подарок фаянсового тигра, ушёл и никогда уже не вернулся. Он пропал без вести под

¹ Материал опубликован в издании: ХИП. Художник и писатель в детской книге. №8 осень 2011 г.

Истрой. Помню его последний поцелуй в утренней дрёме моего дня рождения 7 июля. Мне исполнилось 8 лет.

Москву стали бомбить, мы видели зарево с её стороны. Мама уехала с нами в Дмитров, где жили высланные из Москвы дедушка с бабушкой и наш любимый дядя Владимир с семьёй. Мы были этому очень рады, но у нас началась ветрянка. Большинство вещей оставили, так они и пропали. От болезни мы еле держались на ногах. Приехали — куда нас девать заразно больных? Нашли у какой-то старушки комнату, разместились. Выздоровев, мы поселились против бабушки и дедушки Голицыных возле вала Дмитровского кремля.

Жизнь там, в войну, была тяжела. Мама и тётя ходили по окрестным деревням, пытались что-то выменять на еду. Но всё равно было очень голодно. Вскоре арестовали нашего любимого дядю Владимира Голицына по ложному доносу. Он погиб в тюрьме в городе Свяжске, основанном его предком, от пеллагры — истощения. Семья осталась вовсе без средств. Его красавица жена, тётя Елена Петровна, из знатного рода графов Шереметевых, шила телогрейки для фронта. Немцы вплотную подошли к городу, но войти в него не смогли. Когда началось наступление наших войск, мы к лету вернулись в Москву.

Мы с братом пошли в школу, я во второй класс, а Коля в первый. Учились хорошо, я ещё ходил в рисовальную школу на Крымской площади, делал стенгазеты для класса и для школы, особенно прославился выпуском «Календарей знаменательных дат», меня даже послали в Артек, это был первый заезд после освобождения Крыма. Вскоре в нашу с братом Колей жизнь вошёл волейбол, мы играли в разных

командах на первенство Москвы. Понемногу я охладевал к рисованию, стал хуже учиться. Но перед окончанием школы вспомнил о своих юношеских мечтаниях и накиннулся на рисование.

С трудом я поступил в Полиграфический институт и там сразу, с первого курса, стал играть в волейбол в институтской команде, был даже капитаном сборной. Но успевал и по «специальности» тоже, стал делать хорошие иллюстрации. После окончания начал работать техническим и художественным редактором, в том числе в Гослите. Там главным художником был А.Д. Гончаров и держал высокий художественный уровень изданий. В Госполитиздате я был художественным редактором «Календаря школьника» и тут прикоснулся к рисованию для детей. Но душа просила свободы, и я ушёл на вольные хлеба. Много рисовал шрифтов, этому искусству я обязан своей маме. Работал для разных издательств, больше для «Советского писателя», но меня уже знали и в других местах...

Как-то я встретил своего институтского друга Юру Молоканова. Он стал главным художником журнала «Мурзилка» и пригласил меня рисовать в журнал. Там я обрёл друзей на всю жизнь. Они — Лосин и Монин — привели меня в «Малыш» (тогда издательство называлось «Детский мир») к Ивану Бруни. И остался там на долгие годы, иллюстрировал книги для детей и про детей.

Когда-то два милых человека, брат и сестра, дети замечательной русской художницы Зинаиды Серебряковой в её необыкновенном доме-мастерской в Париже сказали мне: «У вас умное искусство». Я, конечно, не слишком обольстился деликатной учтивостью добросердечных старых художников, но выражение это мне памятно и дорого. «Умное

искусство», «умное делание» вообще — в основе созидания, несущее общее благо. Соединение чувства и ума в добре — отличие человека от всего тварного мира.

И мне повезло — с младости я был близок именно с «умными» художниками. В детстве, до войны, это был дядя Владимир Михайлович Голицын, замечательный детский художник 20–30-х годов. Он был моим кумиром. И в жизни художник, творящий вокруг себя добро. Его искусство тоже было выражением ума, таланта, остроумия, желанием рассказать и показать, принести радость и знание. Влюблённый в море, и море стало главным мотивом его творчества. Книги о море, морских путешествиях и сражениях всех времён и народов и ещё невероятные, изобретённые им настольные игры «Пираты», «Захват колоний», без которых не было бы детства.

С замиранием сердца я наблюдал, как из-под его карандаша возникает, к примеру, солдат в треуголке на затылке — это дядя Владимир делает петровских солдат и офицеров для игры «Полтавский бой», их надо было вырезать и склеивать, и мы в упоении играли в них, стреляли спичками из «спичкомётов». Так вот, вдруг солдат исчезает, это дядя Владимир его стёр ластиком. Ужас! Но тут же возникает новый, ещё лучше прежнего. Дядя Владимир его красит акварельными красками, быстро рисует пером. Все солдатские и офицерские формы были очень точны, в этом можно было быть уверенным.

В школьные годы я почти сошёл с пути искусства — спорт, друзья, двор. Хороший человек и живописец Сергей Тутунов в короткий срок поставил меня на путь истинный, то есть на путь художника, и я поступил в Полиграфический институт.

Многие годы я был близок с Владимиром Андреевичем Фаворским, художником-философом, добрейшим и умнейшим человеком — он жил у нас на даче или по соседству. Не могу себе простить тогдашнего легкомыслия — проводил время на волейбольной площадке, теннисном корте, футбольном поле, в реке — а мог бы вкусить мудрости и знания. Владимир Андреевич был необыкновенно доброжелательным человеком, а я не воспользовался должным образом этим подарком судьбы. И всё же я считаю себя его учеником. Его учение для меня — это всеобъемлющее объяснение проблем искусства изображения.

Я благодарен дружбе таких глубоко мыслящих и тонко чувствующих художников, как мой двоюродный брат Илларион Голицын, с детства даривший меня своей дружбой, Иван Бруни, Май Митурич, Валерий Сергеевич Алфеевский, Георгий Якутович, Лев Токмаков, Евгений Монин, Валерий Траугот (их уже нет на свете), моих закадычных друзей Виктора Чижикова, Вениамина Лосина; мне кажется, все они художники «умного» искусства.

Я давно варюсь в котле оформительских, а потом и иллюстративных книжно-журнальных работ. И в книге я начинал как оформитель. Но шрифты в книжках всегда любил писать — и для своих книжек и для книжек друзей и знакомых.

Я ещё в институтские годы много рисовал детей с натуры: в скверах, парках, дома. Но как-то в Доме творчества сделал четыре листа к повести Бориса Шергина «Ваня Датский», они понравились в «Малыше» и из них сделалась книжка. А потом мне заказали былинку «Садко» в чудном пересказе А. Нечаева. И это были мои первые книжки, за которые не стыдно. С тех

пор моя главная тема — русская история. Делал я и былины, и русские сказки, но они для меня тоже история — дописьменных традиций, когда древними сказителями вводился поэтический и фантастический элемент.

Я, наверное, нарисовал всю русскую историю от Владимира Святого до Отечественной войны. Наша история в изложении советских историков — это войны, сражения, бунты. Я столько людей поубивал в своих картинках, что в какой-то момент не смог больше это рисовать. Мне казалось, что есть другая русская история, не разлада и борьбы, а лада и созидания. Не найдя близких мне текстов, я стал их писать сам. У меня были задуманы сорок книжек, одинакового объёма и формата — «Рассказы о русских святых» — я написал одиннадцать и собирался печатать их по четыре в год, но мне показалось, что жизни для этого не хватит. Тогда стали возникать частные издательства, я соблазнился... Ничего из этого не получилось.

Я художник детской книги. Это живописец может себе позволить нравиться только себе или, может, ещё тому, кто купит его картину. Моя работа должна понравиться сотням тысяч, всем. Но я не хочу для этого делать что-то мне чуждое или претящее — я должен быть интересным и увлекательным собеседником юным читателям, да и не только им. Быть на высоте современных проблем искусства — и в то же время внятными и нужными своей аудитории, не фальшивить, но и не сюсюкать, и не обманывать.

Я много ездил по нашей стране и за рубеж. И много писал, рисовал в поездках. Был даже на Северном полюсе.

Долгое время главным моим делом было преподавание в Московском университете печати. Наши

студенты в основном делали дипломы на компьютере, это почти всегда были оформительские работы. Но в последний год преподавания я заметил, что почти все дипломные работы моих студентов — обширные и серьёзные иллюстративные циклы. Сейчас, когда искусство изображения уходит из книги, это казалось чудом, появилась надежда, что возможно грядёт новый расцвет искусства книжной графики.

В 2003 году я пришёл преподавать ещё и в Художественный институт имени Сурикова — шриффт, что связало мою творческую судьбу в единый узел. Я увлёкся этой семейной традицией, стал патриотом и пропагандистом рисованого (именно рисованого!) шриффта, даже написал книжку о нём и сам её издал.

Теперь я не рисую. Я как-то не сумел вписаться в новые условия, оказался невостребованным. А сейчас меня рука перестала слушаться в должной мере, и я боюсь браться за рисование, иногда пишу, как и всегда это делал, пейзажи. И ещё — у меня есть компьютер, и я на нём пишу книжки. Я написал Путеводитель по Подмоскovie, он уже три раза издавался, потом Путеводитель по соседним областям, написал часть (малую) книжки «Искусство рисунка». И ещё разные статьи на темы искусства, истории, краеведческие очерки, написал уже изданную огромную книгу «Русские святые» в 28 авторских листов.

Очень многое надо успеть сделать.

Из истории моей семьи

1.

Моя мама Екатерина Михайловна Голицына-Перцова принадлежала роду Голицыных, который пошёл от потомков Великого князя Литовского Гедимины. Внук Гедимины Патрикей, «отъехал» со

своими людьми в Москву, не желая терять православие, так как соединённое королевство Польши и Литвы становилось католическим. Его сын женился на дочери Дмитрия Донского и занял видное место среди высших чинов Московского княжества. От его внука, Михаила Ивановича, пошли князья Голицыны. Казни Ивана Грозного и Смутного времени оставили лишь одного Голицына, но у него было четыре сына. От них и пошли все Голицыны России.

Перед революцией дед моей матушки князь Владимир Михайлович Голицын трижды занимал должность Московского городского головы. Его портрет кисти Серова находится теперь в Историческом музее, а портрет бабушки, его супруги, кисти Константина Коровина висит в Третьяковской галерее. Она и сама писала пейзажи, даже расписала притвор церкви в своём подмосковном имении Петровское. Этот мой прадед после революции со всей многочисленной семьей был выслан из Москвы, которую так любил.

Мама родилась в 1914 году, но ей не удалось получить высшего образования — как княжну её до него не допускали. Лишь случайно ей удалось найти работу художника-шрифтовика, и скоро она стала одним из лучших шрифтовиков в Москве. А под конец жизни она отдала сэкономленные ею средства на строительство деревянной церкви на месте разрушенного в 1938 году храма Успения, в котором происходили все православные обряды в семье Голицыных в течение 250 лет. Мама руководила раскопками фундамента этого храма.

В молодые годы мой отец сошёлся с Серёжей Голицыным, будущим известным детским писателем. Отец полюбил бывать в их большой дружной семье. В это время начались бесконечные изгнания сестры

Сергея Михайловича, юной Кати, с различных служб за княжеское происхождение. Влюбившись, отец сделал ей предложение. Родители дали согласие, надеясь, что смена дочерью фамилии избавит её от преследований.

Молодые поселились в крошечной комнатке в старом доме в Молочном переулке, рядом с Зачатьевским монастырём, сейчас вновь действующим. Скоро родился я, а потом и два моих брата. Мама устроилась в Музей Горького писать этикетки. Родители, несмотря на скудную жизнь, каждое лето снимали «дачу», избу в разных местах Подмосковья. Отец увлекался фотографией, у меня хранится фотоистория нашей довоенной жизни. Мы росли в обширном родственном кругу, скреплённом тесными связями. Голицыны, Бобринские, Лопухины, Трубецкие, Шереметевы, Раевские, Оболонские, Истомины, Осоргины, Кристи, Беклемишевы, Медемы, Давыдовы, Васильчиковы, Львовы, Глебовы, Загрязские, Олсуфьевы, Толстые, Уваровы, Чернышovy, Ребиндеры, Берги и другие исторические фамилии окружали нас с детства.

2.

Мой отец, Валерий Николаевич Перцов, родился в 1907 году, был сыном гласного Думы города Владимира, который в припадке неврастении застрелился. Неописуемое горе заставило мою бабушку переехать в Москву в крошечную квартирку, в которой я потом и родился. Валерий стал ходить в гимназию, увлёкся музыкой. Но в консерваторию, о которой он так мечтал, ему поступить не довелось, оказалось, что у него недостаточно слуха. Дворянское происхождение ему изрядно мешало. Он кончил пищевой техникум и работал химиком на шоколадной фабрике «Эйнемъ»

(ставшей «Красным Октябрем»). Но тут был объявлен приём на Высшие литературные курсы, отец помчался туда — ему казалось, что перед ним открылись двери Знаний и Культуры. А вскоре он женился на моей матери Екатерине Михайловне Голицыной.

Если же говорить о родословной моего отца, то он был правнуком Петра Алексеевича Перцова, младшего офицера гусарского Боура полка, вскоре названного Павлоградским. После Итальянских походов Суворова, коих Пётр Алексеевич был участником, он вышел в отставку поручиком, женился на купеческой дочке, купил имение в красивой местности за Казанью и два дома в Казани. Там, в Хотне (так и сейчас зовётся это место) он построил замечательную церковь, винокуренный завод, две деревни для своих крестьян, обустроил большой дом. У него было 13 детей — 8 мальчиков и 5 девочек.

Старший брат Петра Петровича Перцова Эраст Петрович, мой двоюродный прадед, был поэтом и в Петербурге не раз встречался с Пушкиным. Князь Пётр Андреевич Вяземский сообщал в 1830 году в одном частном письме: «Был у меня поэт, литератор, молодой Перцов, принёс свою книжку „Искусство брать взятки“. В шутках его мало перца, но в стихах его шаловливых, которые Ал. Пушкин читал мне наизусть, много перца, соли и весёлости». К этому можно ещё добавить и слова Баратынского, тоже из письма: «...Подумай, кого я нашёл в Казани? Молодого Перцова, известного своими стихотворными шалостями, которого нам хвалил Пушкин...» Баратынский и привёл Пушкина на обед к Эрасту Петровичу. Пушкин собирал материалы по Пугачёвскому бунту и проездом остановился на три дня в Казани.

В семействе Перцовых сохранились воспоминания брата Эраста Петровича в пересказе его племянника о том, «что приехал на обед и раздевшись в передней, Пушкин хотел было войти в соседнюю столовую, но остановился, увидав, что она полна народу, попятился назад и настолько смутился, что попытался даже уехать...», решив, что это парадный обед, а он приехал в домашнем костюме. «Между тем, это была только своя семья и никого из посторонних. Выяснив обстоятельства, Пушкин успокоился и вошёл в зал». Другой родственник вспоминал про «огромный ноготь на мизинце поэта, поразивший его юное воображение. Ногтем этим Пушкин передвигал фигуры», играя после обеда в шахматы. Обед состоялся 7 сентября 1833 года.

Этот эпизод из жизни великого поэта я изобразил на своей единственной картине, а семейство Перцовых написал со своей теперешней семьи, с детей и внуков того же возраста.

Эраст Петрович, который был одно время тайным корреспондентом герценовского «Колокола», позднее впал в бедность и покончил с собой. А дед моего отца, Владимир Петрович, стал в середине XIX века крупным чиновником Министерства внутренних дел — заведовал отделом инородных исповеданий. Он сотрудничал в русофильских журналах, был даже замредактора газеты, автором многих статей о России и её окраинах, защищал права иноверцев и инородцев. Один его племянник стал инженером железнодорожником и построил часть Транссибирской железной дороги. В Москве против храма Христа Спасителя он построил в сказочном русском стиле дом по рисункам Малютина, украшенный его майоликами. Его и сейчас называют «Дом Перцова».

Л.С. Кудрявцева

БИБЛИОГРАФИЯ КНИГ С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

Г.А.В. ТРАУГОТ

1956

Траугот Г.Н., Траугот А.Г. 686 забавных превращений. Л.: Художественный фонд СССР, 1956.

1958

Лиса и журавль: Народная сказка / Худ. Г.Н. Траугот и А.Г. Траугот. Л.: Художественный фонд СССР, [1958].
Переиздание: М.: Детский мир, 1961.

1960

Дубьянская М.М. Раздвигайся шире, круг!: [Стихи] / Рис. А. и Г. Траугот. Л.: Детгиз, 1960.

1962

Перро Ш. Синяя Борода: Сказка / Пересказал для детей М.А. Булатов. Л.: Художник РСФСР, 1962 [вып. дан. 1963].

1963

Андерсен Г.Х. Новое платье короля. М.: Детский мир, 1963.

Переиздание: Кишинев: Лумина, 1971 (на молд. яз.; пер. Л. Козеску).

Глупый тигр: Тибетская народная сказка / Пересказал Н.А. Ходза. Л.: Детгиз, 1963.

Кршижановская Е.И. Человек решает сам: Повесть. Л.: Детгиз, 1963.

Переиздания: Л.: Детская литература, 1968 (*иллюстрации черно-белые*), 1973, 1975 (*иллюстрации тонированные розовым, оформление и иллюстрации отличаются от первого издания*); Фрунзе: Мектеп, 1988 (на кирг. яз.; пер. К. Демесиновой).

Мочалов Л.В.: Подарок. Рассказ о том, как мне подарили краски М.; Детский мир, 1963

Чехов А.П. Пьесы / [Предисл.В. Хализева]. М.: Художественная литература, 1963.

Переиздание: М.: Художественная литература, 1964, (*Народная библиотека*).

1964

Яковлев Ю.Я. Часовой революции: [Рассказ о броневике «Враг капитала»]. М.: Советская Россия, 1964.

1965

Баух Е., Медовой Н. Горошки и граф Трюфель: [Сказка]. Кишинев: Картя молдовеняскэ, [1965].

Переиздание: Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1973.

1966

Гернет И.В. Сказка про лунный свет. Л.: Детская литература, 1966.

Переиздания: Л.: Детская литература, 1971; М.: Прогресс, 1974, 1978 (на исп. яз.).

Кубинские народные сказки / Пер. с исп. Запись и лит.обработка С. Фейхоо; Сост., предисл. и примеч. Н. Булгаковой. М.: Художественная литература, 1966.

1967

Блок А.А. Стихотворения и поэмы / [Сост. и предисл. Вл. Орлова]. М.: Художественная литература, 1967. (*Народная библиотека*).

Борисова Е.Б. Счастливый конец; Сказка. М.: Советская Россия, 1967.

Переиздания: М.: Советская Россия, 1968, 1970. Студия 4+4, 2012.

Бутков Я.П. Повести и рассказы / [Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Б.С. Мейлаха]. М.: Художественная литература.

1967

Похождения хитроумного Алеу и другие сказки Камбоджи / Пер. с кхмер. Ю. Горгониева; Предисл. В. Микушевича. М.: Художественная литература, 1967.

Переиздание: М.: Художественная литература, 1973.

1968

Максимов А.Н. Лесные клады. М.: Детская литература, 1968

Прокофьева С.Л. Не буду просить прощения М.: Радуга, 1968 (*На нем. языке*).

Переиздания: М.: Радуга, 1984 (*на англ. яз; пер, Р. Боброва*); М., Варшава: Радуга: Вспулпраца, 1989 (*на польск. яз.; пер. М. Квятковска*); М.: Радуга, б. г. [1989] (*на арабск. яз.*); М.: Радуга, б. г. [1989] (*на нем. яз.; пер.Т. М. Бобровской*).

1969

Андерсен Г.Х. Сказки / Пер. с дат. А. Ганзен, А. Эмзиной, Ю. Яхниной, А. Кобецкой. Л.: Детская литература, 1969.

Переиздания: Л.: Детская литература, 1979.

Андерсен Х.К. Сказки / [Вступ. ст. К. Паустовского]. М.: Художественная литература, 1990. (Для семейного чтения).

Андерсен Г.Х. Сказки и истории: В 2 т. / Пер. с дат. А. Ганзен и др.; Сост. Л. Брауде; Вступ. ст. Т. Сильман. А.: Художественная литература, 1969. Том 1, Том 2.

Переиздания: Кишинев: Лумина, 1973, 1974, 1975; М.: Художественная литература, 1977; М.: Клио, 1992; Петрозаводск: Карел, фил. Всерос. ассоц. «Рус.старина» и др., 1992; Архангельск; Вологда: Сев.-Зап. кн. изд-во. Вологод. отд., 1993; Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1993. (Библиотека библиофила); СПб.: Светлячок, 2000.

Петефи Ш. Любовь и свобода: [Стихи] / Пер. с венг.; Сост. А. Кун. Л.: Художественная литература, 1969.

Цыферов Г. М. Мой Андерсен. М.: Малыш, 1969.

1970

Заколдованный холм: Английская народная сказка в пересказе Н. Рябовой. М.: Советская Россия, 1970.

1971

Андерсен Г.Х. Оле-Лукойе: Сказки / Пер. с дат. А.В. Ганзен. М.: Малыш, 1971.

Живой в царстве мертвых: Сказки народов Непала / Пер. с непальск. и неварск. Л. Аганиной и К. Шрестха; Под ред. М. Малышевой; Предисл. Л. Аганиной. М.: Художественная литература, 1971.

1972

Гонкур, Э. и Ж. де. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен: Романы / Пер. с фр. [Вступ. ст. В. Шора; Примеч. Н. Рыковой.] М.: Художественная литература, 1972. (Библиотека всемирной литературы).

Некрасов Н. Генерал Топтыгин. М.: Малыш, 1972

Переиздания: М.: Малыш, 1973, 1975,
Ростан Э. Сирано де Бержерак: Героическая комедия в 5 действиях / Пер. с фр. Т. Л.Щепкиной-Куперник; Коммент. Л. Михайлова. М.: Детская литература, 1972.
Переиздание: М.: Детская литература, 1974.
Тирсо де Молина. Толедские виллы, сочиненные магистром Тирсо де Молина, уроженцем Мадрида / Пер. с исп. и коммент. Е. Лысенко; Предисл. Н. Томашевского, М.: Художественная литература, 1972.
Цыферов Г. М. Тайна запечного сверчка: Маленькие сказки о детстве Моцарта. М.: Малыш, 1972.
Переиздания: М.: Малыш, 1989, 1991.

1973

Есенин С.А. Стихи и поэмы / Послесл. Ю. Прокушева. М.: Современник, 1973. (*Библиотека поэзии «Россия»*).
Келер В.Р. Сказки одного дня. М.: Советская Россия, 1973.
Пушкин А.С. Полтава: Поэма. М.: Советская Россия, 1973.

1975

Метерлиик М. Синяя птица: Феерия в 6 действиях, 12 картинах / Пер. с фр. Н. Любимова; Послесл. М. Германа. Л.: Искусство, 1975.

1976

Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Крошка Цахес по прозвищу Циннобер / Пер. с нем. В. Соловьева и А. Морозова; Вступит.ст. Г. Бергельсона; Коммент. Н. Веселовской. Л.: Художественная литература, 1976. (*Народная библиотека*).
Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или истории и сказки былых времен с поучениями / Пер. с фр. А. Федорова, Л. Успенского, С. Боброва. Л.: Художественная литература, 1976.

Переиздание: Л.: Лит.изд.-ред. агентство «Лира», 1990.
Эса де Кейрош Ж. Новеллы / Пер. с португ. [Предисл.М. Кораллова.] М.: Художественная литература, 1976.

1977

Лисняк А.Г. Колокольчик Простотак: Сказка. Л.: Детская литература, 1977.

Перро Ш. Волшебные сказки / Пересказал М. А. Булатов. Л.: Детская литература, 1977.

1978

Андерсен Г.Х. Новое платье короля: Сказки. М.: Малыш, 1978.

Льюис К.С. Лев, Колдунья и платяной шкаф: Сказка / Пер. с англ. Г. Островской. Л.: Детская литература, 1978.

1979

Берггольц О.Ф. Стихи и поэмы. Л.: Советский писатель, 1979.

Гауф В. Сказки / Пер. с нем.; Сост. и вступ. ст. В.Р. Келера. Л.: Художник РСФСР, 1979.

Гримм Я., Гримм В. Сказки / Пер. с нем. Г. Петникова и А. Введенского; Сост. и вступ. ст. В.Р. Келера. Л.: Художник РСФСР, 1979.

1980

Шаров А. Принц Трюфель и другие странные люди: [Сказки] (Загл. ориг.: Мальчик Одуванчик и три ключика) / Пер. П. Зальцманн, В. Новак. М.: Прогресс, 1980. (На нем. яз.)

Переиздание: М.: Радуга, 1983.

1981

Куприн А.И. Изумруд: Рассказы и повесть / Вступ. ст. Н. Соколова. Л.: Детская литература, 1981. (*Школьная библиотека*).

Переиздания: Л.: Детская литература, 1985, 1987.

1982

Миккола М.-Л. Анни Маннинен / Пер. с финск. Т. Викстрем. Петрозаводск: Карелия, 1982.

1983

Андерсен Г. Стойкий оловянный солдатик: [Сказка] / Пер. с дат. А. В. Ганзен. Л.: Детская литература, 1983. (*Мои первые книжки*).

Переиздания: М.: Детская литература, 1989, 1990.

Крученко П.А. Маленькая кошка и хитрый мышонок: [Сказка в стихах]. Кишинев: Литература артистикэ 1983. (*На молд. яз.*)

Межелайтис Э. Кастант-музыкант/ Пер. с лит, Г.Новицкой, Л.: Детская литература, 1983

Сергуненков Б.Н. Сказки из циклов «Кот белый - кот черный», «Конь Мотылек», «Кувшин», «Великий пес Полкан» Л.: Детская литература, 1983

1984

Вёрёшмарти М. Чонгор и Тюнде: Пьеса-сказка / Пер. с венг. Л. Мартынова; Предисл. Е. Малыхиной. М.: Художественная литература, 1984.

Киплинг Р. Меч Виланда: Сказки старой Англии / Пер. для детей с англ. и вступ. ст. А. Слобожана; Стихи в пер. Г. С. Усовой. Л.: Детская литература, 1984.

Перро Ш. Золушка: Сказки / Пер. с фр. А. Козмеску и др. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. (Золотой ключик). (*На молд. яз.*)

1985

Куприн А.И. Олеся: Повесть и рассказы. Петрозаводск: Карелия, 1985.

Сказки народов РСФСР / Иллюстрации Г. Камардина, А. и В. Траугот, М. Скобелева, Н. Воронкова, Т. Юфа, Х.-М. Алиханова, В. Петрова-Камчатского. М.: Радуга, 1985. (На яп. яз.)

Переиздание: М.: Радуга, 1986. (На англ. яз.)

Чехов А.П. Каштанка. Рассказ. М.: Малыш, 1985.

1986

Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством: Повесть. М.: Детская литература, 1986.

1988

Байкала-озера сказки: В 2 кн.: Сб. / Сост. Н.И. Есипенко. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1988.

Гумилев Н.С. Капитаны / Вступ. заметки М. А. Дудина и А. Н. Гумилева; Примеч. и пояснение непонятных слов и выражений М. Кралина. М.: Детская литература, 1988.

Превьер Ж. Песня для вас: [Стихи] / Пер. с фр. [Л. Цывьяна, М. Яснова; Вступ. ст. и примеч. В. Балахонова]. М.: Детская литература, 1988 (*Поэтическая библиотечка школьника*).

Пушкин А.С. Маленькие трагедии. М.: Советская Россия, 1988.

Сказки народов мира: В10т./ Научный руководитель издания В.П.Аникин]. М.: Детская литература, 1987 – 1988. Т.4. Сказки народов Европы / Сост., вступ. ст. и примеч. А.Л. Налепина, 1988.

Шекспир В. Сонеты / Пер. с англ. С.Я, Маршака. Петрозаводск: Карелия, 1988.

1989

Аксаков С.Т. Аленький цветочек: Сказка ключницы Пелагеи. М.: Детская литература, 1989.

Мацоурек М. Плохо нарисованная курица: Сказки / Пер. с чешек. А. Серобабина. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989.

Пушкин А.С. Дубровский: Роман. А.: Детская литература, 1989.

Черкашин Г.А. Кукла. М.: Детская литература, 1989.

1990

Вершовский М.А. Время золотое: Ленингр. повести 1970 г. / [Худ.В.Г. Траугот]. Л.: Лит.изд.-ред. агентство «Лира», 1990.

Мар А.М. Ручей из Тюрингии: Рассказ о музыканте. М: Малыш, 1990.

Траугот А.Г., Траугот В.Г. Иллюстрации к сказкам Ш. Перро. Комплект из 16 открыток. М.: Советский художник, 1990.

1991

Вершовский М.А. Следствие было недолгим: Повесть: [О И. Ф.Манасевиче-Мануйлове] / [Худ.В. Г. Траугот]. Л.: Детская книга, 1991.

Мар А.М. Кобольды живут в Норвегии. М.: Малыш, 1991.

Миксон И. Жила, была: Историческое повествование. Л.: Детская литература, 1991.

Набоков В.В. Стихотворения, рассказы / [Вступ. ст. А. Д. Толстого]. Л.: Детская литература, 1991.

Перро Ш. Волшебные сказки: Подборка-выставка настенных картин. Л.: Детгиз, 1991.

Переиздание: М.: ОАО «Московские учебники», 2007. (Любимые художники). Вступ. ст. Л.С. Кудрявцевой.

Твои первые сказки: Сказки зарубежных писателей / Сост. Г. Н. Гранова; Ил. Г.А.В. Траугот и др. М.: Книга, 1991. (Домашняя библиотека).

1992

Андерсен Х.К. Сказки / [Пер. с дат.; Вступ. ст. К.Г. Паустовского.] М.: Художественная литература, 1992. (Для семейного чтения).

Вершовский М.А. Пилигрим: Повести / Худ. В. Траугот. СПб., 1992.

1993

Вершовский М.А. Тетрадь Кона: Стихи. СПб., 1993.

Животов Н.Н. Тайны Малковских Трущоб, Игнаткагорюн. Душегуб: Романы / Сост. Б.М. Герцензон. СПб.: Лира, 1993. (Русский уголовный роман. Кн. 2.).

1994

Вершовский М.А. Осень. СПб.: Лимбус Пресс, 1994.

1996

Кричевский Б.В. Предчувствие: Повесть и рассказы, СПб.: Журн. «Светлячок», 1996.

Кружков Г. Дождливый остров: Повесть-сказка // Приложение к журналу «Светлячок». СПб.: Журнал «Светлячок», 1996.

1999

Гейне Г. Стихотворения / [Пер. с нем., сост., предисл. и послесл. Е.С. Ханина]. СПб.: [Царское Село], 1999.

Пушкин А.С. Медный всадник: Петербургская повесть. СПб.: Книжный мир, 1999.

2001

Гомер. Илиада / Пер. с древнегреч. Н.И. Гнедича. СПб.: Светлячок, 2001. (*Библиотека библиофила*).

Гомер. Одиссея / Пер. с древнегреч. В.Л. Жуковского. СПб.: Светлячок, 2001. (*Библиотека библиофила*).

Ширали В.Г. Флейтисточка: Стихи. СПб.: Агат, 2001. (*Незабытые петербуржцы*).

2002

Апулей. Золотой осел: Метаморфозы в XI кн.: В 2 т. / Пер. с лат. М.А. Кузмина. Калининград: Янтарный сказ, 2002.

Введенский А. И. Разговор о сумасшедшем доме: Стихи. СПб.: Агат, 2002. (*Незабытые петербуржцы*).

Вершовский М.А. Двадцать юных цариц: Стихи. СПб.: Агат, 2002. (*Незабытые петербуржцы*).

Гнедич Т.Г. Жестокая трава: Стихи. СПб.: Агат, 2002. (*Незабытые петербуржцы*).

Приходько М.С., Приходько О.Б. Хомани: Книга о жизни лесных ненцев; Сказки, стихи, легенды; Краткий русско-ненецанский словарь / Худ. А. Аземша, А. Голованов, С. Остров, Т. Панкевич, Г. А. В. Траугот, В. Цикота. СПб.: Изд. дом «Светлячок», 2002.

Переиздание: М.: Детская литература, 2004.

Публий Овидий Назон. Наука любить / Пер. с лат. В. Алексеева. Калининград: Янтарный сказ, 2002.

2003

Берггольц О.Ф. Встреча / [Сост., авт. примеч. М. Ф. Берггольц]. СПб.: Царское Село, 2003.

Берггольц О.Ф. Прошлого нет: Стихи. Поэмы. СПб.: Царское Село, 2003.

Вершовский М.А. Я виноват. СПб.: Коло, 2007.

Григорьев О.Е. Косая линия: Стихи. СПб.: Агат, 2003.
(*Незабытые петербуржцы*).

Кошелев В.Д. Ветер за окном: Стихи. СПб.: Агат, 2003.
(*Незабытые петербуржцы*).

Лукин Е. Sol oriens. СПб.: Царское Село, 2003.

Пикач. А. Табунок – золотые копыта. СПб.: Агат, 2003.
(*Незабытые петербуржцы*).

Элтанг Е. Стихи. Калининград: Янтарный сказ, 2003.

2004

Пореченков Е.М. Простодушные стихи. СПб.: Царское Село, 2004

2005

Аль Д.Н. Основы драматургии: Учебное пособие. СПб.: СПб-ГУКИ, 2005.

Андерсен Х.К. Принцесса на горошине. СПб.: Царское Село, 2005.

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / Комментар. Г. А. Лескиса. Ст. М. О. Чудаковой, Э. Д. Кузнецова. СПб.: Вита Нова, 2005.

2006

Борисова М. Интереснее пешком: Тридцать три стихотворения и три рассказа о Ленинграде – Петербурге. СПб.: ДЕТГИЗ – Лицей, 2006.

Цыферов Г.М. Как лягушонок искал папу: Сказки и маленькие сказочки, сказочные истории, повесть / Худ. А. Савченко, М. Рудаченко, Г.А.В. Траугот. М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2005. (*Внеклассное чтение*).

2008

Вершовский М.А. Ранние повести / Фронт. С. Островского; Ил. Г.А.В. Траугот. СПб.: Парнас, 2008.

Вершовский М.А. Городские повести. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2008.

2009

Барканов М.В. Повесть о том, как помирился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Ст. М.О. Чудаковой. СПб.: Вита Нова, 2009. (*Фамильная библиотека.Малый зал*).

Гоголь И.В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Пояснения редких и устаревших слов и ст. М.О. Чудаковой. СПб.: Вита Нова, 2009. (*Фамильная библиотека.Малый зал*).

Гранин Д.А. Чужой дневник. Изменчивые тени // Гранин Д.А. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: Вита Нова, 2009. Т. 8.

Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер / Пер. с нем. А.А. Морозова; Послесл. и коммент. А.Б. Ботниковой. СПб.: Вита Нова, 2009. (*Фамильная библиотека.Малый зал*).

Матвеева Е.А. Секрет Паганини. М.: ОАО «Московские учебники и Картолиитография», 2009.

Вершовский М.А. Тетрадь Кона. Опыты ритмической прозы и этюды для голоса. СПб., ШИК, 2009.

2010

Пушкин А.С. Воспоминания в Царском Селе. СПб.: ДЕТПИЗ – Лицей, 2010. (*Энциклопедия для маленьких вундеркиндов*).

2011

Пушкин В.Л. Опасный сосед / Подгот. текста Н.И. Михайловой. СПб.: Вита Нова, 2011. (*Фамильная библиотека.Малый зал*).

Кудрявцева Л.С., Фомин Д.В. Линия, цвет и тайна Г.А.В. Траугот. СПб.: Вита Нова, 2011.

2012

Семья Трауготов. Альбом. Науч. рук.: Е.Петрова; Авт. ст.:
Н. Звенигородская, Т. Кукла, Т. Купервассер, А. Траугот.
СПб.: Palace Editions, 2012.

*Благодарим за предоставленную библиографию издательство
«Вита Нова»*

