

Сборник материалов программы
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2014

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
МЕЖРАЙОННАЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ
БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА им. М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
БИБЛИОТЕКА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Сборник материалов программы
**ТРАУГОТОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**
2014

Санкт-Петербург
2015

*В оформлении обложки
использована работа Г. А. В. Траугот*

Иллюстрированный сборник научных статей по результатам конференции в рамках проекта «Трауготовские чтения».

«Трауготовские чтения» - комплексный проект, объединяющий в себе научную и выставочную части. Основные ее аспекты – освещение истории книжной графики в России, постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением культуры иллюстрированной книги в целом.

Межрайонная централизованная
библиотечная система им. М. Ю. Лермонтова
Библиотека книжной графики
7-я Красноармейская, 30
lermontovka-spb.ru

Официальный адрес программы:
traugot.readings@gmail.com

... 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.

... 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.

Александр Георгиевич Траугот

От редакции

Программа «Трауготовские чтения» является комплексным проектом, объединяющим в себе научную и выставочную части. Основные ее аспекты – освещение истории книжной графики в России, а также, в более широком плане, постановка научных вопросов, связанных с развитием и изучением традиции иллюстрированной книги в целом. Помимо того, что программа предоставляет исследователям новые возможности для углубления работы, она также помогает формированию авторитетной, емкой, специализированной, и вместе с тем гибкой научной базы для молодых специалистов различных направлений (художников, искусствоведов, издателей, музейных работников и т. д.).

С 2011 по 2014 год мероприятия программы проходили на базе Музея В. В. Набокова Санкт-Петербургского государственного университета, где были проведены четыре конференции и организованы сопровождавшие их выставки известных петербургских (ленинградских) и московских художников книги; кроме того, были выпущены два сборника с материалами конференций (2011–2012 и 2013 гг.).

В 2015 году по инициативе коллег и единомышленников, а также по ряду внешних причин, программа удачно меняет свою географию. На этот раз основная часть мероприятий проходит в Библиотеке Книжной Графики (филиал Межрайонной централизованной библиотечной системы им. М. Ю. Лермонтова) в Санкт-Петербурге (<http://lermontovka-spb.ru/biblioteka-knizhnoj-grafiki/>), открытой в 2008 г. при участии и поддержке заслуженного художника РФ Валерия Георгиевича Траугота (1936–2009). Музей В. В. Набокова СПбГУ, тем не менее, остается партнером программы и предоставляет свою выставочную площадку для проводимых мероприятий.

Оргкомитет «Трауготовских чтений» ориентируется на разностороннее, длительное и плодотворное сотрудничество с Библиотекой. Наша программа, мы надеемся, позволит Библиотеке (и программе) последовательно расширять круг своих «агентов» (издателей, художников, музейных и библиотечных работников, ученых) и способствовать повышению профессиональной планки в их научной работе, а также привлекать новых слушателей (зрителей, читателей, творчески активную молодежь) – ценителей и просто любителей Книги. Совместная работа двух

институций позволит повысить статус проводимых мероприятий, что, в свою очередь, будет привлекать больше внимания и ресурсов к проблематике (и жизни) иллюстрированной книги. Это, в свою очередь, будет способствовать достижению более органичной контекстуализации (переосмыслению понятий искусства книги, истории книжного оформления и, более широко, – науке о книге) искусства иллюстрирования и его заслуживающей внимания истории в сложной современной медиасреде.

Наиболее важной задачей программы мы видим по-прежнему участие в изменении, хотя бы в узких «книжных» рамках, участи профессионального научного и художественного сообщества Санкт-Петербурга – города литературного и, исторически, важнейшего книжного центра страны. Расширение горизонта, в любом случае, обещает новые перспективы. Вместе мы надеемся более широко воплощать наши идеи, что, вероятно, даст возможность в обозримом будущем поставить действительно значимые для отечественного дискурса книги задачи.

*Микаел Давтян
руководитель проекта*

О Библиотеке книжной графики

Библиотека книжной графики – выставочный и образовательный проект, направленный на популяризацию и продвижение искусства книги, печатной и уникальной графики, а также на просвещение в сфере современного искусства.

Проект начал работу в 2008 году в библиотеке «Измайловская» (МЦБС им. М.Ю. Лермонтова). В разное время с Библиотекой сотрудничали Фонд развития и поддержки графики «Искусство графики», издательство «Вита Нова», издательство «ДЕТГИЗ», Издательство «Красный матрос», кафедра графики Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Гёте-институт, Французский институт, Государственный Литературный музей «XX век», фестиваль комиксов «Бумфест», Центр искусства каллиграфии «От Аза до Ижицы», Институт технологии и дизайна,

Северо-Западный институт печати, Библиотека-читальня им. И. С. Тургенева, Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, Инновационный институт продуктивного обучения Северо-Западного отделения Российской академии образования, галерейный проект «Невская Башня», Музей «Царскосельская коллекция», галерея «Культпроект», а также наследники художников и коллекционеры России (Санкт-Петербург, Москва), Швейцарии (Лозанна), Греции (о. Крит).

В Библиотеке было реализовано несколько десятков выставочных проектов, направленных на разностороннее представление искусства книги, литературы, художественных интерпретаций литературных произведений, а также графического искусства. Одним из основных принципов деятельности, принятых в Библиотеке является работа с оригиналами произведений, а также представление работ высокого художественного уровня. Среди последних выставок, получивших высокую оценку профессиональной публики и посетителей, можно отметить выставку Натальи Георгиевны Басмановой, выставку книги художника «Читай меня», выставку современного искусства «Чемодан» в рамках параллельной программы «Манифеста-10», выставку иллюстраций и книг «Художники довоенного ДЕТГИЗа», выставку книжной графики издательства «Красный матрос», выставку печатной графики Владимира Яшке, выставку комиксов Юрия Александрова.

В книжном фонде Библиотеки собираются книги, сборники, каталоги, альбомы по истории и искусству книги, книжному дизайну, графике и другим видам искусства, зарубежные издания по современному искус-

ству, а также издания художественной литературы с иллюстрациями лучших советских, российских и зарубежных художников.

В рамках выставочных проектов проводятся экскурсии, а также лекции с участием известных искусствоведов – Эраста Кузнецова, Михаила Карасика, Екатерины Климовой, Павла Герасименко и др. В дополнение к лекциям организуются мастер-классы, направленные на практическое изучение печатных и уникальных графических техник, а также создание иллюстраций и авторских книг. Мастер-классы проводят мастера графики и художники книги – Юрий Штапаков, Валерий Бабанов, Света Иванова, Петр Петрович Чобитько.

Библиотека книжной графики обеспечивает открытый доступ к фондам, предоставляет возможность творческой реализации для художников и организует выставки музейного уровня для посетителей, является местом встреч, дискуссионной и образовательной площадкой, востребованной среди молодого поколения, специалистов, любителей книги и искусства.

*Наталья Ергенс
куратор проекта
«Библиотека книжной графики»*

Архив

М. Митурич

РАЗВИВАЯ ТРАДИЦИИ*

Давно, лет одиннадцать назад, я увидел на книжном прилавке новую книжку Чарушина, и что-то меня удивило в ней. В том, что это Чарушин, сомнения не было, но в рисунках с детства знакомого мастера появилось нечто новое. В чем же дело? – думал я, разглядывая книжку. Рисунки были вроде бы ярче, сочнее прежних, как-то иначе ложились на бумагу. И в то же время утратили что-то – может быть, ту безусловность, завершенность, к которой мы привыкли. Будто бы помолодел Чарушин, и появились поиски, которыми тогда были увлечены мы, более молодые, еще не вполне устоявшиеся художники.

Книжка понравилась. Помнится, она называлась «Голубята». Внимательно разглядывая рисунки, я тогда не внимательно прочел титул, где перед фамилией вместо «Е» стояло «Н», вместо «Евгений» «Никита». Никита Евгеньевич Чарушин продолжал дело отца.

Никита Чарушин начал рисовать очень рано. В четыре года, не слезая с трехколесного велоси-

*Журнал «Детская литература», декабрь 1973. С. 71–73

педа, он рисовал на разложенных на полу листах зверей, цветы, лес. И в этих рисунках уже было много чарушинского. Видел ли он живую тетерку, крокодила, которых рисовал? Или переживал по своему рисунки отца? Конечно, видел, в этом нет сомнения. Но маленького Никиту в мир природы вводил за руку тот самый художник, который через свои книжки открывал этот мир всем нам.

Кто не помнит, не любит рисунки Евгения Чарушина? Мог ли не полюбить их Никита, знавший и любивший самих волчат, лисят, ворон, которые жили в доме и служили моделями отцу.

Много лет прошло, как нет Евгения Ивановича, а кот Тюпа – герой книжки «Тюпа, Томка и сорока» и сейчас живет в доме Чарушиных. И становится понятным, почему кошка Маруська на рисунке Никиты смахивает на красавца Тюпу.

Для художника всегда дополнительное осложнение быть сыном художника – трудно избежать влияния отца. А быть сыном детского художника, наверное, и того труднее.

Приходится слышать, что Никита «похож на отца». Да, похож. Но разве плохо, что Никита продолжил дело безвременно, в расцвете творчества умершего Евгения Ивановича? Никите Евгеньевичу пришлось начинать с продолжения, буквально доделывать незавершенные работы отца. Сходство отца и сына очевидно: оно выражено в сюжетной и образной близости, понимании материала, способе обработки поверхности. Гораздо труднее сформулировать их различия, которые заложены глубже техники, сюжета; они – в от-

ношении к увиденному, в самом взгляде на мир. Евгений Иванович Чарушин драматический, психологический портретист мира зайчат и волчат. Для Никиты заяц, куропатка – часть целого – леса, земли. Даже на белом листке бумаги нарисованный заяц становится частью покрытой прелым листом поляны, и видно, как просто ему спрятаться, плотно прижавшись к земле, такой же как его шкурка. В равной степени оживают у Никиты и другие части этого целого – коряги, кочки, речное дно. Звери и птицы растворяются в родной среде, от которой они неотделимы. Достаточно вспомнить суперобложку «Лесных тайничков» Н. Сладкова, куропчат и многие другие рисунки из этой и других книжек.

Нельзя сравнивать эти два взгляда. Это взгляды близких, но разных художников. Зайчонок Евгения Ивановича – теплый меховой клубочек. Он косит глазом и хочет выпрыгнуть со страницы. У Никиты – заяц тоже пушистый, но он спаян со страницей, нарисован на ней. Его можно лишь выдрать с бумагой, которая входит в его плоть и пух. И в этом тоже различие между ними, может быть отражение тех новейших влияний, которое озадачило меня при первом знакомстве. Достаточно взглянуть на тот же супер к Н. Сладкову, на узорчатых тетерок, чтобы заметить эту особенность Никиты Чарушина.

Жизнь поставила перед Никитой задачу как можно ближе подойти к манере отца. Продолжая, доделывая его книжки, он вынужден был это делать, в чем-то даже обуздывая себя. Но и в таких

жестких условиях цветное решение у Никиты Чарушина все равно выходило несколько отличным, иным. У Никиты Чарушина есть свое цветное видение, пока еще не всегда достаточно ясно и определенно выраженное. В цветных книжках у него есть много несомненных колористических удач. Среди других книжек особенно красивы свежие, гармоничные, тонкие по цвету рисунки в «Путешествии к пеликанам». Еще отчетливее колористическое дарование Никиты Чарушина проявляется в его не связанных с книгой этюдах.

Можно проследить и другие различия, а некоторые из них поставить ему в упрек. Творчество Евгения Чарушина, Валентина Курдова и других художников этого круга и сегодня во многом остается мерилем для всех нас, более молодых детских книжников. Их блистательные иллюстрации – образцы стройной, ладной конструкции каждой формы, свежей и вместе с тем найденной до точки композиции листа, соразмерности всех частей книги. У Никиты Чарушина, на мой взгляд, в этом отношении не всегда всё обстоит благополучно.

В сборниках, сделанных художником, иногда не хватает ощущения масштаба. Как бы ни был удачен каждый отдельный рисунок, общее впечатление портится. Тетерка – большая птица; кто хоть раз видел, как она внезапно с шумом и треском вспархивает из-под ног, продираясь сквозь частый осинник, не забудет этого никогда. Тетерка не чета воробьям и дятлятам. Но и с медведем ее не сравнишь. Такие сбои масштаба ощущаются в книге Н. Сладкова и других сборниках. Они ведут

к искажению образа от неточного сопоставления.

Одним из главных достоинств творчества Н. Чарушина является живое ощущение жизни, которое присутствует почти во всех его рисунках. И тем более досадно, когда ощущение это вдруг исчезает, как, например, в рисунках к разделу «В подводном лесу» из «Лесных тайничков». Серебрянки-плотвички скорее похожи на сушеную воблу из натюрморта. Перечисление чешуек, рыбьей анатомии заслонило образ живой светлой рыбки. Особое место среди книжек Н. Чарушина занимают «Невиданные звери». Никита изучал палеонтологию, сам написал текст к этой книжке. Это интересная, полезная и нужная книжка. И все-таки обращение к миру вымерших чудовищ сковало это ощущение жизни, которое составляет основу чарушинского творчества, придает обаяние его рисункам. Наверное, в книжках Никиты можно обнаружить и другие недостатки, но не следует забывать, что, сравнивая его с отцом, мы невольно меряем художника чрезвычайно высокой меркой, требующей не только таланта и культуры, но и большого опыта, который приобретается лишь долгими годами работы.

Никита Евгеньевич уже очень много сделал в книге. Несомненно, он сделает еще гораздо больше. Есть все основания ожидать, что творческий облик этого художника еще сильно изменится, самоопределится. Но если это случится, не пожалеем ли мы, что утратили органичное, искреннее и любовное продолжение творчества всегда нужного детям Евгения Ивановича Чарушина?



Е. Завадская

ХУДОЖНИК,
«ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ ПОЛНЫЙ»*

Об иллюстрациях М. Митурича

Пожалуй, один из самых ярких признаков современного художественного видения состоит в том, что общечеловеческое культурное наследие перестает восприниматься академически, то есть в строго историческом и этнографическом плане. Шедевры прошлого составляют органичную часть сегодняшнего искусства. С особой силой эта особенность нашего восприятия художественного наследия проявляется при общении с книгой. Читая Гомера и Пушкина, русские и японские сказки, мы без особого труда преодолеваем пространственную и временную удаленность произведений, которые предстают как органичная часть нашего сегодняшнего духовного опыта.

*Журнал «Детская литература», №1 1985

Иллюстрации М. Митурича к «Одиссее» и «Японским народным сказкам» отличает, прежде всего, естественность, в них нет ощущения преодоления сложного материала, отягощенного реалиями далекого прошлого или этнографически малознакомого мира. Художник рисует легко и свободно. В его иллюстрациях нашло образное воплощение лишь то из Гомера и японских сказок, что стало органичной частью духовного мира художника, частью его личности. Древняя Эллада и далекая Япония, сочетаясь с другими ценностями из художественного наследия Европы и России, составляют единое целое – «художественный фонд» мастера. Из этого фонда художник всегда может почерпнуть необходимые для каждой конкретной работы образы и технические приемы, которые не воспроизводятся как нечто данное и законченное, но претворяются творчески собственным видением художника.

Митурич художественно прокомментировал гениальные творения греков и японцев. И его изобразительный комментарий предстает как достоверный инвариант современного видения этих памятников.

Художник не просвещает читателя, не стремится преподать ему урок истории, а решает обе книги на основе глубокой уверенности, что читатель, как и он сам, любит эти тексты. К такому читателю и обращен его изобразительный комментарий. Иллюстрации строятся на тонких ассоциативных ходах. Митурич воссоздает не только дух литературных произведений, не только передает



прочтение их, но и удивительным образом ему удается выразить неповторимость древней Эллады и классической японской культуры. Вместе с тем, созданные художником образы «Одиссеи» и японских сказок выражают не только нашу связь с этими прекрасными литературными памятниками, но и передают и благоговейную дистанцию, и чувство ошеломляющего восхищения, которое всегда нас охватывает при встрече с гениальным творением.

Следуя замыслу В. А. Жуковского, художник создал «Одиссею» «для юности, с выпусками», сумел «дать в руки молодежи не одну сухую выписку в прозе из гомеровской поэмы, а самого живого рассказчика Гомера» (В. А. Жуковский). Митурич выявляет основные сюжетные моменты. Изобразительный ряд книги связан с хрестоматийными страницами текста: скучающий Одиссей у Калипсо, Навзикая с подругами обнаруживает Одиссея, ослепление Полифема, сирены, соблазняющие Одиссея и его спутников, и т. д. И строит иллюстрации художник без педантичной описательности, полагаясь на детское воображение, которому свойственно по детали, по намеку воссоздавать целое.

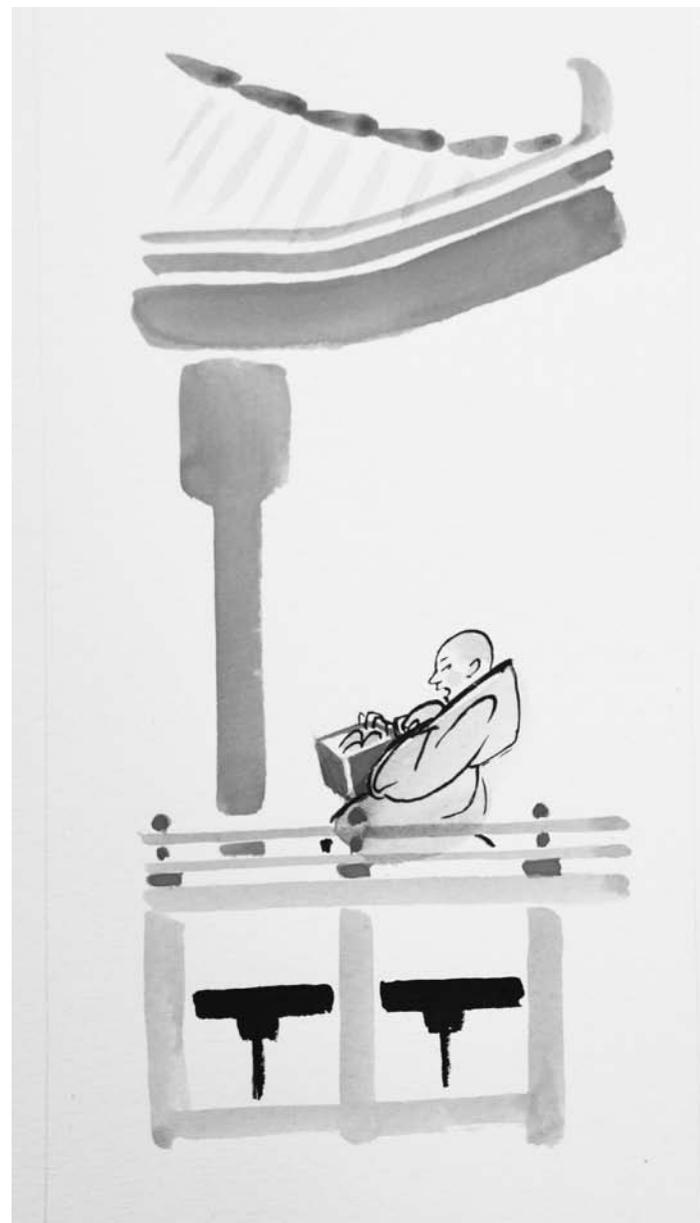
Обложка «Японских народных сказок» предстает как некое подобие декоративно-праздничного убранства сцены в театре Но. Причудливо изгибаются ветви старой сосны на золотисто-солнечном фоне. Едва заметные вертикальные линии заставляют вспомнить знаменитые японские ширмы с яркой росписью. Художник тем самым выводит



японские народные сказки на уровень высокой классической традиции, дает им нарядное торжественное обрамление.

В Японии наибольшим успехом пользуются издания сказок с лубочными картинками, в них подчеркиваются простонародность и занимательность. В России японские сказки были изданы в начале нашего века с иллюстрациями японского художника Кэйсю, затем их иллюстрировали Б. Лаптев, Д. Бисти, Б. Власов. И вот теперь в работе Митурича «Японские народные сказки» обрели новый книжный образ, предстали как большое искусство. Художник решает книгу в традициях не только народного искусства, но и всей японской художественной традиции в целом. Например, в иллюстрациях к сказке «Настоятель и служка» Митурич творчески использует приемы быстрого рисунка художников школы дзэн, а при изображении интерьера традиционного японского дома или деревенской улицы под косым дождем он обращается к другим источникам: в этих иллюстрациях явственно проступает преобразенный опыт японских мастеров гравюры – Утамаро и Хиросигэ.

Совершенно иначе решен супер к «Одиссее», хотя Митурич и здесь работает на желтой тонированной бумаге свободным акварельным пятном и линией. В японских сказках – подчеркнуто плоскостное решение, краски расположены в четких замкнутых линейных очертаниях. В «Одиссее» же – песочно-желтая поверхность листа воспринимается как широкое, незамкнутое простран-



ство. Почувствовать пространственность композиции дает и темный проем двери в доме, и синева видимого вдали моря. И в той и в другой книгах, насыщенных иллюстративным материалом, форзац не декорирован – чистая его поверхность позволяет глазу отключиться и сосредоточиться, передохнуть перед долгим пребыванием в книге.

Главную конструктивно-ритмическую роль играют развороты, представляющие собой чаще всего композиции пейзажного характера. Небо, горы и море – три стихии царят в обеих книгах, там и здесь они изображены свободным мазком, беглым штрихом, но как различны эти стихии, как непохожи мазки и цветовые отношения. Белила и черная тушь очерчивают и гору Фудзи, и скалу на острове Калипсо, где тоскует о доме Одиссей. Но художник передает все различие этих далеких миров: Фудзи – господствует над всем, а Одиссеева скала затерялась в бескрайнем мире. И там и здесь восходит солнце. В «Японских народных сказках» оно помещено в центре листа, несколько плоскостно и неподвижно, в «Одиссее» же оно поднимается из моря и как отдаленное подобие игры его лучей проносится на светлой колеснице «младая, с перстами пурпурными Эос».

Митурич создал галерею портретов основных героев «Одиссеи». Одиссей и Пенелопа, Телемах и Врикля, Алкиной и Навзикая предстают на страницах книги как наши современники. И это не должно удивлять – в нашей культуре уже накоплен опыт такого видения героев прошлого: достаточно вспомнить Гамлета – В. Высоцкого в Те-



атре на Таганке или же уподобление верной жены Пенелопе, а любящего сына Телемаху, принятые в нашей разговорной речи. Художник претворил присущее нам непосредственное ощущение классики в книжной иллюстрации. Искусствовед А. Каменский определил такое понимание единства прошлого и настоящего как «третье временное измерение».

Фольклорную и эпическую образность пронизывает фантастическое соотношение масштабов. В японских сказках и поэме Гомера действуют духи и боги, чья поступь сотрясает землю, высокое чело касается неба. Художник показал в своих иллюстрациях это соотношение человеческих и божественных масштабов. Светлый силуэт богини Афины едва угадывается, но она участвует в важнейших событиях в гомеровской «Одиссее», осеня и ободряя героев: величественные очертания ее шлема видятся среди зарослей возле дома Одиссея, силуэт ее появляется словно символ и гарантия праведного решения царя Алкиноя и собрания граждан, решивших отправить Одиссея в его отечество. Духи и бесы японских сказок иные – они очень подвижные, даже несколько настырные, проникают всюду. Они носятся в небе, сидят на ветвях деревьев, забираются в жилище. Художник изменяет характер рисунков: изображает духов в резких, угловатых позах, и их мелькание придает особый динамизм иллюстрации.

В панорамных пейзажах на разворотах художник раскрывает особое соотношение воды, земли и неба в Японии. Как малы эти острова среди двух



стихий: в воде – драконы, в небе – духи, а среди гор в уютных долинах лепятся домики, высятся пагоды, у изрезанных каменных берегов снуют лодочки, бегают дети, трудятся люди. Художник не стремится к натурной достоверности, но удивительным образом эта свободная, произвольная игра линий и пятен складывается в точный портрет страны, раскрывает ее своеобразный облик – во многом сказочный и фантастический.

Для Митурича, как и для японских сказочников, все может стать объектом поэтизации, все таит свою особую красоту. В этом смысле очень выразителен рисунок медузы – основной героини сказки «Печень живой обезьяны». Она являет собой некое подобие иероглифа и изображена скорее каллиграфически, чем графически.

Митуричу удалось проникнуть в особый художественный мир японской сказки, японской художественной культуры в целом.

В статье С. Аверинцева «Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания» автор прослеживает сложный путь осознания античности, начиная с Винкельмана (середина XVIII в.). Для Гете Гомер – это «сама природа», для Шиллера античность – идеал, подлинная красота, она – воплощение вечности, которая противостоит суете истории, потому что мы, люди, изменяемся, а они, герои Гомера, пребывают неизменно. Подобное понимание античности несомненно нашло отражение в иллюстрациях Митурича к «Одиссее». Для Т. Манна лишь Древняя Греция была домом из которого мы все



вышли, он наставлял «искать сердцем Элладу», которая противостояла в его сознании «душному Востоку».

В наши дни духовная культура человечества все больше воспринимается в единстве и цельности. Дихотомия Восток – Запад уходит в прошлое. Такой цельностью видения мировой культуры обладает художник Митурич – его иллюстрации к Гомеру и японским сказкам убедительное тому подтверждение.

Русские издания «Одиссеи» и «Японских народных сказок» имеют достаточно давнюю традицию: первый текст, как известно, существует с начала XIX века, второй появился в России спустя столетие. Говоря о гомеровских поэмах, мы имеем в виду переводы В.А. Жуковского или В.В. Вересаева, японские же сказки замечательно переводились В. Марковой и Н. Фельдман. О двух прекрасных книгах, созданных М. Митуричем, можно, пожалуй, сказать: теперь у нас есть «Одиссея» Митурича, митуричевские «Японские народные сказки». Может ли художник книги желать большего?





1. Г. Калиновский. Иллюстрация к книге Л. Е. Керн Послушай-ка, слон...
– М.: «Детская литература», 1969

Ю. И. Арутюнян

ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ АРХИТЕКТУРЫ:
СРЕДНЕВЕКОВЫЕ МОТИВЫ
В ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Формирование образа Средневековья в графике берет свое начало в исторических трудах, архитектурных увражах, «литературе прогулок и путешествий» и видовой гравюре XVII–XVIII веков, именно тогда европейская традиция вырабатывает определенные принципы изображения далекой эпохи. Несмотря на романтическое увлечение готикой, охватившее в равной мере литературу, усадебное зодчество и театральные подмостки, отношение к художественной практике Средневековья сохраняет негативный оттенок. Руины прошлого напоминают о величии древних, королевском достоинстве, истинной вере и славе героев, однако, когда возникают вопросы

эстетического толка, ответ долгие годы указывает на масштаб, ценность наследия и сложность, но не на красоту. «Хотя зодчество Готическое и нельзя назвать торжеством искусства, но оно удивляет приятностию частей и огромностью. Длинные и тонкие столпы соединением своим производят приятное действие в обширных стенах церквей. Остатки памятников Готических переносят мысли во времена давно прошедшие; они доставляют душе новую жизнь, заключающуюся в воспоминаниях»¹, – гласит пояснение к гравюре, изображающей полуразрушенные постройки на фоне уходящего вдаль пейзажа в издании для детей 1826 года. Готические сооружения становятся универсальным кодом созерцательного воспоминания о невозвратном прошлом эпохи сентиментализма, романтическим «иным миром», исторической реалией и объектом научного интереса, объединившем художественные направления XIX столетия. Восприятие средневекового искусства, несмотря на популярность неоготических мотивов, продолжает следовать ставшей в XV веке традиционной идее о принципиальном «аэстетизме» прошлых времен, породивших масштабные сооружения, вызывающие у современников удивление лишь своими размерами и сложностью конструкции.

1 Новая игра для детей и картины природы и искусства, с присовокуплением нравственных стихотворений, изданных Сергеем Глинкою. Москва. В типографии Августа Семена при императорской Медико-Хирургической Академии. 1826. С. 53.

Восприятие зодчества в XX столетии претерпевает существенные изменения, недаром Ж. Бодрийяр вводит понятие «экранной архитектуры»². Проблемы рецепции сооружений базируются как на сложном комплексе взаимодействия пространственного и конструктивного мышления, так и на сформировавшемся принципе физического переживания интерьера на уровне ощущений. «Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря, тактильно и оптически. Тактильное восприятие проходит не столько через внимание, сколько через привычку»³. В XX и особенно в XXI веке эту привычку в большей мере формирует именно «неархитектурный» опыт: прориси и репродукции в учебниках, книжная иллюстрация, сценография и прикладное искусство, кинематограф и компьютерные игры, инсталляции и видео-арт. Мнимая доступность порождает иное отношение к зодчеству – плоскостное видение побеждает объем, новые технологии порождают «физическое ощущение» несуществующего пространства.

Проблема формирования особого вкуса к архитектуре, умения видеть и осознавать ее законы, ощущения особенностей пространственной структуры и специфического языка зодчества от

2 Бодрийяр Ж. Архитектура: правда или радикальность? // Вильковский М.Б. Социология архитектуры. – М.: Фонд «Русский авангард», 2010. С. 389–407; С. 392–393.

3 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. – М.: Медум, 1996. С. 91.

классических образцов до современности живет, как ни странно, в том числе и на книжной иллюстрации, где архитектурные сооружения становятся не просто обрамлением сцены, но полноправным участником повествования. Прекрасным примером уникальной работы с архитектурными мотивами стала отечественная школа графики последней четверти XX столетия. Детская книга в этот период превращается в произведение искусства, где всё – от обложки до шрифта – включается в стилистически единую систему художественного оформления; особое место здесь занимает иллюстрация.

Позднегоготическая книжная миниатюра активно привлекала архитектурные мотивы в качестве обрамления сцен (Псалтирь Людовика Святого. 1270–1274 гг., Париж, Национальная библиотека, Latin 10525) и как основополагающие элементы символического языка изображения (Андре Боневё. Псалтирь Жана Беррийского. 1402, Париж, Национальная библиотека, Ms. fr. 13091), и уже в искусстве XV столетия наполненное глубинным смыслом аллегорическое истолкование и декоративное решение соседствуют с весьма жизненным, узнаваемым изображением отдельных построек (Братья Лимбург, Жан Колумб и др. Великолепный часослов герцога Беррийского. 1410–1490-е гг., Шантийи, Музей Конде, Ms. 65).

Со времен формирования в XVII веке общих представлений о Средневековье как исторически замкнутом периоде, визуальным маркером

эпохи становятся элементы готической архитектуры. Следует подчеркнуть, что современная периодизация – порождение традиции второй четверти XIX столетия, ранее же долгие века бытовала уверенность в древнем, варварском происхождении остроконечных стрельчатых форм. В книжной графике со времен первых научных публикаций и исторических романов средневековый антураж предстает именно в «готических одеждах».

В книжной иллюстрации готика воплощается прежде всего в узнаваемых сооружениях (окруженный каменной стеной замок на уступе скалы, уединенное аббатство, шпиль церкви на дальнем плане пейзажа); в архитектурных элементах (стрельчатых арках, витражных окнах, нервюрных сводах); в стереотипных персонажах (рыцарь, отшельник, прекрасная дама); костюмах (шлем и латы, ряса инок) и, опосредованно, в отношениях героев (сложившийся в литературе романтической эпохи корпус сюжетов).

Готические мотивы в детской книжной иллюстрации имеют две основные линии развития – одиночное здание (реже – интерьер) и ансамбль сооружений (преимущественно, город). Именно создание некоей среды, образ уютной страны с небольшими безупречно организованными и обжитыми городами или деревнями, веселыми и общительными жителями, привыкшими к чудесным сказочным событиям, чаще всего появляется в иллюстрациях этого времени. Город обретает удивительно гармоничное внутрен-

нее пространство: небольшие площади гостеприимны и открыты, горожане дружелюбны и деятельны, как это нередко встречается в работах Г. Калиновского (илл. 1)⁴, Л. А. Токмакова⁵, Е. Г. Мониной⁶, Т. Г. Юфы⁷ и В. А. Чижикова⁸. Образ города-грёзы – узнаваемого и недостижимого, где готические фасады тонут в туманной вечерней дымке, а свет фонаря выхватывает горбатый мостик над узким потоком или камерную площадь – создает сказочную атмосферу неспешного повествования, порождающего неизменное желание... читать дальше. Сказочный город – мечта, сон, видение – образ иллюстраций Г. А. В. Трауготов⁹ (илл. 2). Узнаваемый и алогичный мир сказочного повествования возникает у В. Д. Пивоварова (илл. 3) из атмосферы дождливого городка с остроконечными шпилями башен и причудливыми изгибами улочек, зданиями всех эпох и стилей с обвалившейся штукатуркой, высоких

4 Керн Л.Е. Послушай-ка, слон... – М.: Детская литература, 1969.

5 Токмакова И. Кукареку. – М.: Малыш, 1980.

6 Сказки братьев Гримм. – М.: Малыш, 1976.

7 Андерсен Г.Х. Свинопас. – Петрозаводск: Карелия, 1977.

8 Токмакова И. Ася, Кляксич и буква А. – М.: Детская литература, 1974.

9 Гернет Н. Сказка про лунный свет. – М.: Детская литература, 1971; Андерсен Г.Х. Оле-Лукойе. / Пер. А. Ганзен. – М.: Малыш, 1971; Перро Ш. Сказки матушки Гусыни. / Пер. А. Федорова, С. Успенского, С. Боброва. – М.: Художественная литература, 1976; Перро Ш. Волшебные сказки. – Л.: Детская литература, 1977; Андерсен Г.Х. Сказки. / Пер. А. Ганзен. – М.: Малыш, 1978.



2. Г.А.В. Траугот. Гернет, Н. Иллюстрация к книге: Сказка про лунный свет. – М.: Детская литература, 1971



З. В. Д. Пивоваров. Андерсен, Г.Х. Оле-Лукойе. / Пер. А. Ганзен. – М.: Малыш, 1971

оград и домов, населенных самыми фантастическими жителями¹⁰. Мотив готических построек нередко знаменует собою образ «другого» – иное место, иное время, «сказочную географию и хронологию», условное указание на происходящее давно и далеко, мир, живущий по законам чудесного. Нередко стрельчатые арки, остроконечные шпили и крепостные башни появляются именно в иллюстрациях к сочинениям европейских авторов: Ш. Перро, Г. Х. Андерсену и др.

Живое взаимодействие форм, стилей, декоративных деталей и элементов архитектурной конструкции господствует в изображении отвлеченных сказочных миров; игровое начало выступает в качестве побудительного мотива для почти театрального воплощения сценического пространства совершающихся чудес. Средневековые постройки с их интерьерами могут варьироваться от условных башен, готическая стилистика которых читается в господстве вертикальных линий, до фантастических многоярусных сооружений, отдаленно напоминающих конкретный прототип. Техника исполнения, масштаб, положение в рамках листа способствуют формирова-

¹⁰ Карем М. Радость. / Пер. В. Берестова. – М.: Детская литература, 1970; Чуковский К. Тараканище. – М.: Детская литература, 1970; Лопес М.К. Старушки с зонтиками. – М.: Детская литература, 1976; Сапгир Г. Карманный комарик. – М.: Детская литература, 1978; Сахарнов С. Леопард в скворечнике. – М.: Детская литература, 1990; Сергиенко К. Картонное сердце. – М.: Издательский Дом Мещерякова, 2012.

нию определенного восприятия готического мотива. Очевидный и популярный в современных художественных практиках прием непосредственного цитирования образца не получает активного применения в детской иллюстрации (ведь в данном случае эффект «узнавания» сомнителен, и он, скорее всего, не будет работать на формирование образа). Изображение общеизвестного памятника зодчества можно встретить у Г. А. В. Трауготов (собор в Шартре)¹¹ (илл. 4), Е. Г. Монины (собор Санта-Мария дель Фьоре)¹², А. З. Иткина (замок Шамбор)¹³ – непосредственное влияние средневековой архитектуры Европы на формирование образа сказочного пространства бесспорно.

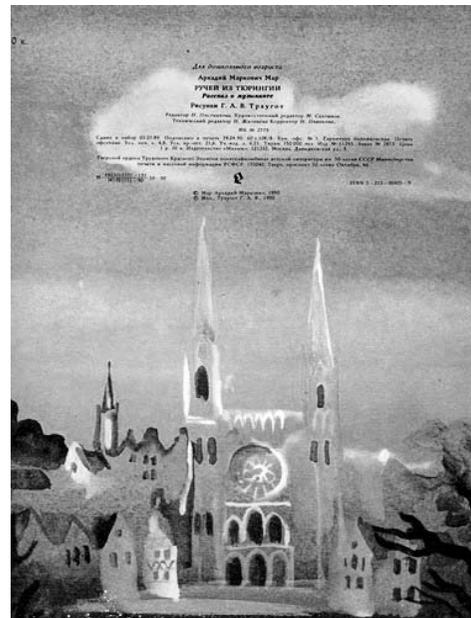
В творчестве Г. А. В. Трауготов готические мотивы тонко и продуманно вплетаются в ткань повествования, складываются характерные приемы: городок с высящемся над ним шпилем, брусчатка мостовой, фасады фахверковых построек, разновысокие здания, ошестинившиеся разнообразными трубами дымоходов, река с перекинутым через нее мостом¹⁴. Цвет может варьироваться от мяг-

11 Мар А. Ручей из Тюрингии. Рассказы о музыкантах. – М.: Малыш, 1990.

12 Итальянские народные сказки. / Пересказ Л. Вершинина. – М.: Детская литература, 1981.

13 Волшебные сказки Англии. / Пер. М. Литвиновой. – М.: Рипол классик, 2011.

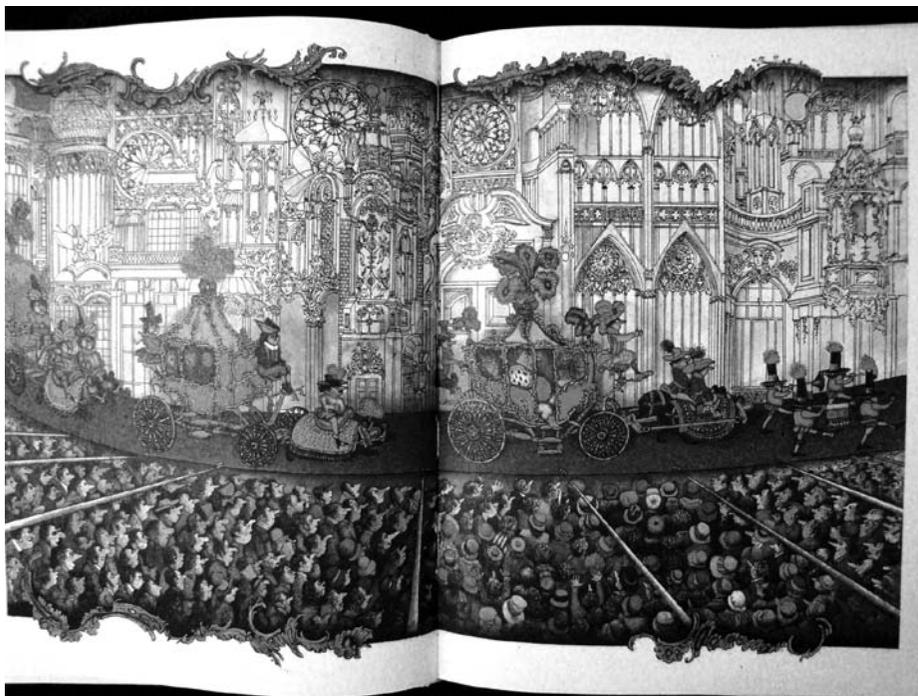
14 Гернет Н. Сказка про лунный свет. – М.: Детская литература, 1971; Андерсен Г. Х. Оле-Лукойе. / Пер. А. Ганзен. – М.: Малыш, 1971; Перро Ш. Сказки матушки Гусыни. / Пер. А. Федорова, С. Успенского, С. Боброва. – М.: Художествен-



4. Г. А. В. Траугот. Иллюстрация к книге: Мар, А. Ручей из Тюрингии. Рассказы о музыкантах. – М.: Малыш, 1990



5. Май Митурич. Иллюстрация к книге: Кэрролл, Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в зазеркалье. / Пер. А. Щербаков. – Москва: «Художественная литература», 1977



6. Г. Калиновский. Иллюстрация к книге: Космин, Н.. Пико-хрустальное горлышко. – М.: Перформанс, 1994



7. Е. Г. Монин.
Иллюстрация к книге:

ких сиренево-синих до сочных локальных, линия, упруго охватывающая предметы, превращает контур в живописный штрих, изредка подчеркивая кружево декора. Аскетическое и лаконичное решение строгого графического оформления сказок Г.Х. Андерсена позволяет одной линией наметить фасад готического здания¹⁵.

В «Алисе в стране чудес» Мая Митурича (илл. 5) сочные штрихи темно-серой краски формируют нервюры свода дворца¹⁶, а город с его площадями и постройками превращается в антураж повествования¹⁷. Лишь легкая синяя фигурка на фоне сдержанных серо-серебристых оттенков оживляет иллюстрацию. Колоритные средневековые персонажи Ф. В. Лемкуля представлены рядом со средневековыми сооружениями¹⁸ –

ная литература, 1976; Перро Ш. Волшебные сказки. – Л.: Детская литература, 1977; Андерсен Г.Х. Сказки. / Пер. А. Ганзен. – М.: Малыш, 1978; Мар А. Ручей из Тюрингии. Рассказы о музыкантах. – М.: Малыш, 1990.

¹⁵ Андерсен Г.Х. Сказки и истории. – Л.: Художественная литература, 1977; Петрозаводск: Русская старина, 1992.

¹⁶ Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в зазеркалье. / Пер. А. Щербакова. – М.: Художественная литература, 1977.

¹⁷ Родари Д., Милн А., Иванович-Змай И., Лир Э., Киплинг Р. Английский фольклор. / Пер. С. Маршака – М.: Советская Россия, 1984.

¹⁸ Летучий корабль. Кашубские сказки. / Пересказ К. Паустовского – М.: Детская литература, 1967; Макушинский К. Пан Ниточка. / Пересказ М. Ландмана. – М.: Детская литература, 1971; Славянские сказки. Чешские сказки, словацкие сказки, польские сказки, лужицкие сказки, болгарские сказки, словенские сказки, сербские сказки, маке-

будь то многолюдная городская площадь или одинокий замок на скале. Графика Г.В. Калиновского отличается изысканно игровой формой подачи материала: автор, работая в своей сдержанной и точной манере, выстраивает сложные планы, подчеркивая «готичность» ажурных линейных форм¹⁹. Яркое и выразительное соединение средневековых архитектурных мотивов с барочной пышностью триумфов и рокайльной изящностью картушей отразилось в работах для книги «Пико – Хрустальное горлышко»²⁰ (илл. 6). Город в работах Л. А. Токмакова уютен и спокоен²¹. Е. Г. Монин превращает старинные постройки в эмоциональный фон происходящих событий – грустны и строги зимние улицы, разнообразны цветные дома²², многочисленные замки с башнями, аркадами и стрельчатыми ок-

донские сказки. / Пересказ С. Маршака, К. Паустовского, Н. Гессе и З. Задунайской, Н. Подольской, Н. Шерешевской, Т. Вирта, Л. Яхнина – М.: Детская литература, 1981; Французские сказки. – М.: Изобразительное искусство, 1984.

19 Керн Л.Е. Послушай-ка, слон... – М.: Детская литература, 1969; Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. – М.: Детская литература, 1974; Трэверс П.Л. Мэри Поппинс. / Пер. Б. Заходера. – М.: Детская литература, 1978.

20 Космин Н. Пико – Хрустальное горлышко. – М.: Перформанс, 1994.

21 Лингрен А. Пеппи Длинныйчулок. / Пер. Л. Лунгиной. – М.: Детская литература, 1982.

22 Сказки братьев Grimm. – М.: Малыш, 1976; Аким Я. Разноцветные дома. – М.: Детская литература, 1989; Тувим Ю. Письмо ко всем детям по очень важному делу. – М.: Малыш, 1979.

нами создают сказочную атмосферу²³, фантастические многоярусные конструкции с переходами и лестницами обрамляют текст²⁴ (илл. 7). Иллюстрации В. Д. Пивоварова ориентированы на сложный диалог с архитектурной формой – постройки удивляют соединением максимальной конкретности и принципиальной отстраненности²⁵. Т. Г. Юфа создает сказочные постройки с элементами готического стиля²⁶, хрустальный холод ее снежных чертогов наполнен средневековыми ритмами²⁷ (илл. 8). Замки и крепости в сказках, проиллюстрированных В. А. Чижиковым (илл. 9), превращаются в масштабные постройки, фантастические и пугающие, гостеприимные и открытые, они не просто создают атмосферу волшебной сказки, задают пространство и время, но нередко становятся и героями

23 Итальянские народные сказки. / Пересказ Л. Вершинина. – М.: Детская литература, 1981.

24 Кушак Ю. Плышет кораблик в гости. – М.: Малыш, 1990.

25 Андерсен Г.Х. Оле-Лукойе. / Пер. И. Токмаковой. – М.: Детская литература, 1971; Чуковский К. Тараканище. – М.: Детская литература, 1970; Андерсен Г.Х. Снежная королева. – М.: Художественная литература, 1973; Сапгир Г. Карманый комарик. – М.: Детская литература, 1978; Сахарнов С. Леопард в скворечнике. – М.: Детская литература, 1990; Сергиенко К. Картонное сердце. – М.: Издательский Дом Мещерякова, 2012.

26 Андерсен Г.Х. Свинопас. – Петрозаводск: Карелия, 1977.

27 Андерсен Г.Х. Снежная королева. – Петрозаводск: Карелия, 1977.

повествования²⁸. Многочисленны вариации готических мотивов в книжной графике Н.Г. Гольц (илл. 10) – они превращаются в механизмы «Городка в табакерке»²⁹, твердыни, неподвластные времени³⁰, витражи окон таинственных домиков³¹, ажурную каменную резьбу и таинственные коридоры³². Особым чувством стиля, трагической напряженностью лаконичного языка и эмоциональной выразительностью отличаются ее иллюстрации к немецкой поэзии³³ и английским сказкам³⁴.

Средневековые мотивы в книжной иллюстрации редко связываются с миниатюрой, значительно чаще это интерпретация элементов готической архитектуры от мельчайших декоративных форм – орнаментов, резного декора, скульптурного убранства до сложившихся представлений о

28 Кузьмин Л. Добрый день. – М.: Детская литература, 1979; Андерсен Г.Х. Огниво. – М.: Малыш, 1975; Волков А. Волшебник изумрудного города. / Переработка сказки Ф. Баума «Мудрец из страны Оз». – М.: Детская литература, 1989.

29 Одоевский В.Ф. Городок в табакерке. – М.: Советская Россия, 1961.

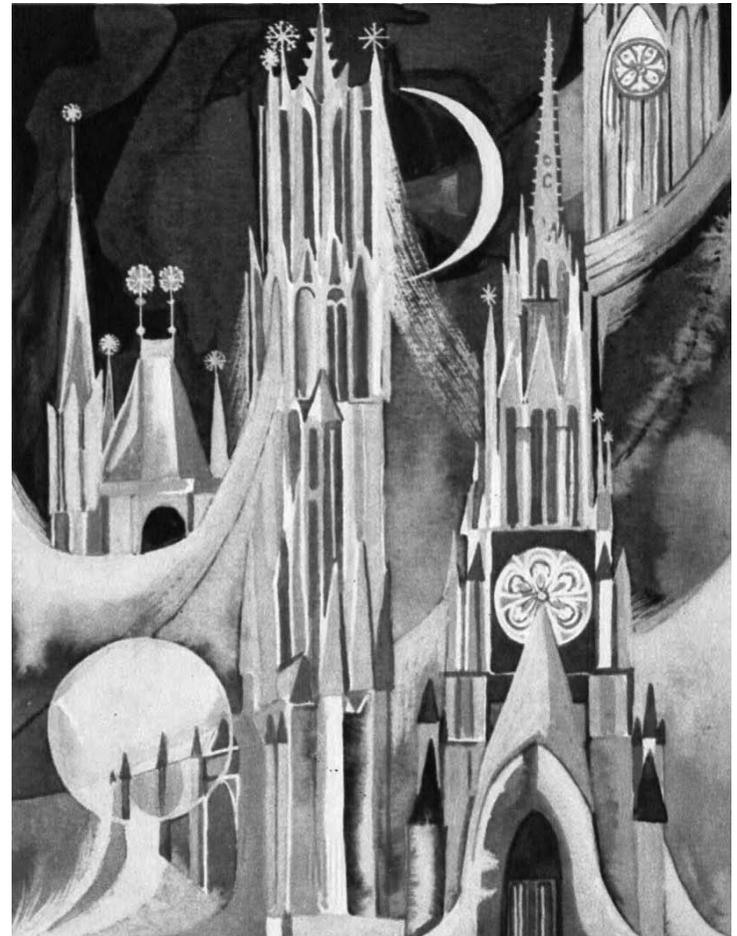
30 Шаров А. Волшебники приходят к людям. Книга о сказке и сказочниках. – М.: Детская литература, 1979.

31 Андерсен Г. Х. Снежная королева. – М.: Эксмо, 2004.

32 Сказки братьев Гримм. Спящая красавица. – СПб.: Азбука, 2010.

33 Немецкая народная поэзия XIV–XIX веков в переводах и переложениях Льва Гинзбурга. – М.: Издательский Дом Мещерякова, 2012.

34 Английские народные сказки. – М.: Московские учебники, 2009.



8. Т. Г. Юфа. Иллюстрация к книге:



9. В. А. Чижиков. Иллюстрация к книге:

проявлениях стиля: вертикальных силуэтах, монументальных башнях, остроконечных шпилях, стрельчатых арках, витражных окнах, сводчатых коридорах. Мастера книжной иллюстрации последней четверти XX – начала XXI века активно используют мотивы средневекового зодчества в изображении городов и отдельных построек, формируя таким образом общие представления о далекой эпохе.



10. Н. Г. Гольц. Иллюстрация к книге:



А. Зарецкий, А.Труханов. А я был в компьютерном городе (1990)

Екатерина Ескина

ДИНАМИКА ТВОРЧЕСТВА:
ИГОРЬ ОЛЕЙНИКОВ

Главное в творчестве Игоря Олейникова – движение. И речь даже не о его выраженном интересе к динамичным сюжетам и перемещению в пространстве персонажей. Само его творчество находится в непрерывном движении, как художник он непрестанно эволюционирует, развивается, стремится к новому. Возможно, связано это с фактом, без которого не обходится ни одна его краткая биография: «специального художественного образования не получил». Но совершенно справедливо ни один автор книг, иллюстрируемых Олейниковым, не ставит это ему в упрек, напротив, – удивляется, насколько интересный, неординарный художник вырос не на удобренной и

распаханной академической почве, а на неизведанных вольных полях. Впрочем, не таких и «неизведанных»: становление Игоря Олейникова как иллюстратора происходило в сферах, конечно, не относящихся напрямую к книжной иллюстрации, но во многом родственных ей.

Прежде всего, это мультипликация. За годы работы в «Союзмультфильме» и британской студии Олейников освоил профессию не только мультипликатора, но и художника-постановщика. Именно тогда он привык уделять внимание композиции, передавать выразительность движений, сложные ракурсы, позы, мимику, запоминающихся персонажей. Как ни парадоксально, не всё из этого сразу перешло вместе с Олейниковым в иллюстрируемые им книги: в первых его работах под «динамичной композицией» подразумеваются лишь активнодвигающиеся персонажи. Нередки развороты, похожие на кадр из поставленного на паузу фильма: стремительный герой застывает не в самый удачный момент на чуть смазанном из-за неверно выбранного момента фоне. Однако Олейников не был бы Олейниковым, если бы не попытался решить эту проблему. Но прежде чем пояснить, как и когда ему удалось вырваться из тисков статичности, упомянем вторую, не менее важную, основу для формирования художника как книжного иллюстратора.

Не одно поколение блестящих советских иллюстраторов в определенный период или на протяжении всей своей карьеры сотрудничало с детскими, и не только, иллюстрированными жур-



Х. К. Андресен.
Соловей (2006)



Дж. Литгоу. Мышь Махалия идет в колледж (2007)



Баллады о Робин Гуде (2011)



Д. Хармс. Все бегут, летят и скачут (2010)

налами – «Веселыми картинками», «Мурзилкой», «Химией и жизнью» и так далее. Ярким явлением среди детских периодических изданий начала 1990-х был журнал «Трамвай». Запоминался он, прежде всего, остроумными, ироничными текстами, к тому же с удачными рисунками. Именно в «Трамвае» впервые и попробовал себя в иллюстрации Игорь Олейников, для этого журнала он создал множество ярких типажей: генерала, превратившегося в муравья, папу и сына, которым «надоело летать» и других. Сам формат издания подразумевал, что характер персонажа должен раскрываться в одной-двух картинках – и Олейников стал художником-«спринтером»: на короткой «дистанции» он научился выжимать из героя максимум. К слову, такой подход отразился на «длинных дистанциях» – оформлении книг: не сразу художнику стали удаваться персонажи, встречающиеся много раз на протяжении объемного текста. Порой даже главные герои «стушёвывались» и теряли свое узнаваемое лицо в чередке поз и ракурсов. Как бы то ни было, и с этим затруднением Олейников со временем справился.

В 2006 г. в иллюстрациях художника еще не была преодолена статичность, книжные персонажи не обрели убедительной индивидуальности. Но именно этот год был ознаменован одной из первых больших удач Олейникова в книжной графике. В тайваньском издательстве выходит «Соловей» Х.К. Андерсена. Зарубежные заказчики позволили художнику не ограничивать фантазию – и не пожалели о результате. У Игоря Юлье-

вича получилась одна из самых задумчивых и нежных его книг, полная, как и сказка Андерсена, не исторической конкретики, а впечатлений от Востока, стилизации под «китайщину». Избранная им техника хорошо сочеталась со сказкой: много воздуха, много дымки, облаков. Статичность картин оказалась как нельзя более уместной: по-восточному неспешный, медитативный темп рассказа не мог бы потерпеть ненужной динамики, важнее было передать некое зафиксированное состояние.

Для иллюстрирования Олейников выбрал важные сцены, но даже в них не стремился буквально зарисовывать происходящее, добавлял собственные детали. Это умение создать настроение, выстроить убедительный в мелочах мини-мир на страницах книги и стало ключом, открывшим художнику дверь в Большую Иллюстрацию.

На следующий год художник взялся разрешить композиционные проблемы своих книжных иллюстраций – и снова не без участия зарубежных издательств. Из США ему заказали оформление книжки-картинки о «великой американской мечте» – «Мышь Махалия идет в колледж». Книга о трудолюбивом мышонке, покорившем Гарвард, потребовала немалых усилий: издатели терпеливо разъясняли свое виденье сюжетных поворотов и настаивали на документальной точности в важных деталях. Рассказ с точки зрения крошечной мыши потребовал изменения масштаба, это повлекло за собой поиски интересных композиционных ходов. Вот Махалия украдкой слушает

лекцию, устроившись на ножке вращающегося кресла, – как и ей, аудитория кажется нам огромным горным ущельем. Вот она спускается по лестнице университета и машет рукой однокурснику – даже если ступени по-прежнему выше ее роста, в удачно выстроенном перспективном сокращении Махалия больше не выглядит такой крошечной, она стала настоящей студенткой.

Не забыл Олейников и о деталях, которые так интересно разглядывать: пуговицы в интерьере мышино домика, настоящие университетские газеты, из которых героиня соорудила плащ, миниатюрный компьютер, собранный специально для необычной гарвардской студентки. «Мышь Махалия» ознаменовала важную перемену в творчестве Олейникова: именно тогда он впервые опробовал новую технику – гуашь в сочетании с сухой кистью, которая придала его рисункам удивительную фактурность.

К началу 2010-х Игорь Олейников все уверенней чувствовал себя в создании не просто отдельных иллюстраций, но всего комплекса книжного оформления. Все более и более его книги напоминают цельный организм, подчиненный единому ритму и стилю. Яркие примеры тому – «Нос» (2011), «Мифы Северной Европы» (2011) и «Баллады о Робин Гуде» (2012). Живая выразительность и индивидуальность, обычно так свойственная его персонажам, в них, возможно, не столь сильна, сколько в предыдущих книгах. На первый план выступает изображение места, а не человека. Не все книги этого периода

можно отнести к удачам, но итоги пятилетия поисков оказались успешными. В 2010–2013 годах одна за другой у Игоря Олейникова вышло сразу несколько действительно выдающихся и заметных на общем фоне отечественного книгоиздания работ.

В 2010 г. он заново открыл для себя Даниила Хармса. Стихи из сборника «Все летят, бегут и скачут», словно вприпрыжку под ритм пионерского барабана, иллюстратору особенно понравились: «Это хорошая книжка! Причем когда я ее брал, я к Хармсу был совсем равнодушен – а потом проникся этим абсурдом страшно». Дух ироничных и парадоксальных стихов Олейников умел передавать еще со времен «Трамвая». Да и детям у Хармса – деловым, увлекающимся, озорным и непоседливым – художник искренне симпатизирует, не меньше, чем хармсовским веселым чудакам и лохматым зверям. Именно в этой книге стало ясно: стихи удаются иллюстратору лучше, чем какой бы то ни было другой жанр. Причин тому может быть несколько. Поэтический текст выхватывает самую суть действия и дает ей ярко выраженное настроение. Ритм стихов подходит Олейникову-иллюстратору, четко поделенные строки близки его темпераменту и любви к движению: мальчик у него несется с горы, догоняя и обгоняя в конце строфы-считалочки; длиннее становится строфа – больше персонажей летит под откос на санках. Несколько фаз полета с горки, уместившиеся в один разворот, как нельзя лучше передают стремительный темп стихотворения.



Это – я.
Моя мама – Аггей.
Впрочем,
я не любимый герой.
Я – буксир,
Я работаю в этом порту.
Я работаю здесь.
Это мне по нутру.
Плюс много воды.
Плюс много небеса.
Между нами
бухарных дамочек влюбил.
Между нами
бухарных дамочек влюбил.

И. Бродский. Баллада о маленьком буксире (2011)



«Шекспир открыл Америку.
Давно. При Г. Ю. Цезаре.
Он сам причалил к берегу.
Потом – его зарезали».

И. Бродский. Кто открыл Америку (2013)



А.Толстой. Аэлита (2013)

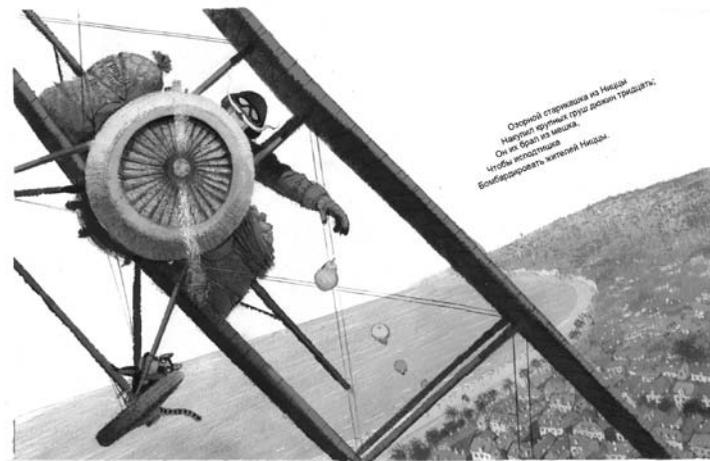
Помимо ритмичности, детские стихи, как правило, лаконичны, не изобилуют деталями – а значит, вокруг описываемого в тексте действия можно додумать собственные декорации. Можно нацарапать стишки советской детворы на стенах, вдоль которых идут «сорок мальчиков подряд», рассказать побольше о толпе, наблюдающей за «удивительной кошкой» с воздушными шариками, нарисовать портреты всех родственников «Иван Иваныча Самовара». Он словно бы рисует «по Станиславскому»: вживается в образ, додумывает, как бы могли действовать герои в описываемой ситуации. Размах и богатство фантазии делает Олейникова соавтором иллюстрируемых им авторов – и книги от этого только выигрывают.

Отдельная глава в зрелом творчестве Олейникова – это иллюстрации к Иосифу Бродскому. Первый раз о «Балладе о маленьком буксире» Бродского вспомнили в 2010 году в связи с экспериментальным благотворительным проектом издательства «Розовый жираф». Крупноформатное, яркое, запоминающееся издание петербургской «Азбуки» вывело «Маленький буксир» Бродского к самой широкой публике.

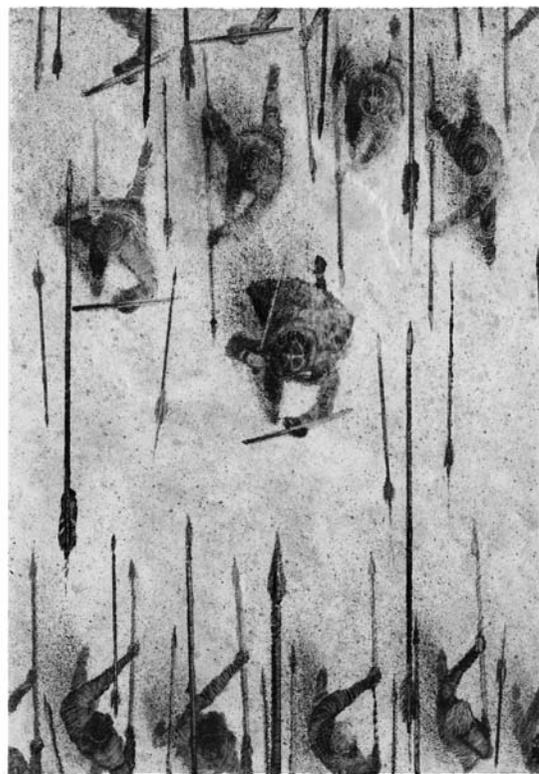
Олейников выступил здесь не просто как талантливый иллюстратор, но как хороший режиссер: выбрал нужный темп рассказа, показал всё постепенно и в нужном порядке. Из искусства ритма он не сделал никакого секрета: все эскизы и раскадровки можно было рассмотреть на форзацах. Титульный лист рассекли пролёты разво-

дящихся мостов, приветствующих главного героя – маленький кораблик, еще не видимый в желтоватом утреннем тумане, но уже громко заявляющий о себе столбом дыма до самого неба. Следующий разворот представил «Антей» во всей красе в его безбрежном порту, конца и края которому не видно до горизонта. Такие сильные динамические композиции и ракурсы могли выйти только из-под кисти художника, прошедшего анимационную школу «Союзмультфильма».

Словно кадры киноплёнки мелькают портреты команды «Антея» за работой, которые сразу же «узнаются» и кажутся лицами давнишних знакомых – Олейников умеет схватить типаж, который «вспомнят» все. И снова он рассказывает свои небольшие истории параллельно основной авторской: вот фотокарточка поварахи в кабине крановщика, вот ночной троллейбус едет по палубе огромного корабля, летучие рыбы порхают со стаей попугаев. Но добавляя этими деталями достоверности живописному рассказу, иллюстратор сразу же отказался от роли художника-документалиста: вполне конкретный Ленинград Бродского у него становится неким городом вообще, лишь отдаленно напоминающим северную столицу. В одном «Маленьком буксире» поместилось все то, над чем последние два десятка лет Олейников работал в книге, в журналах, в мультипликации: это единство иллюстративного ряда, чувство темпа книги, продуманные композиции, самобытные персонажи, отточенная авторская техника. И это был далеко не последний Бродский в его карьере:



Старый старичок из Нидерландов
Намного крупнее, чем вы видите тридцать.
Он не боится ни ветра, ни дождя.
Сидит неподвижно
Бомбардировщик из Нидерландов



Э. Лир. Про то,
чего не может
быть (2014)

Г. Гилберт, Дж.
Ноулз. Король
Артур и Рыцари
круглого стола
(2014)

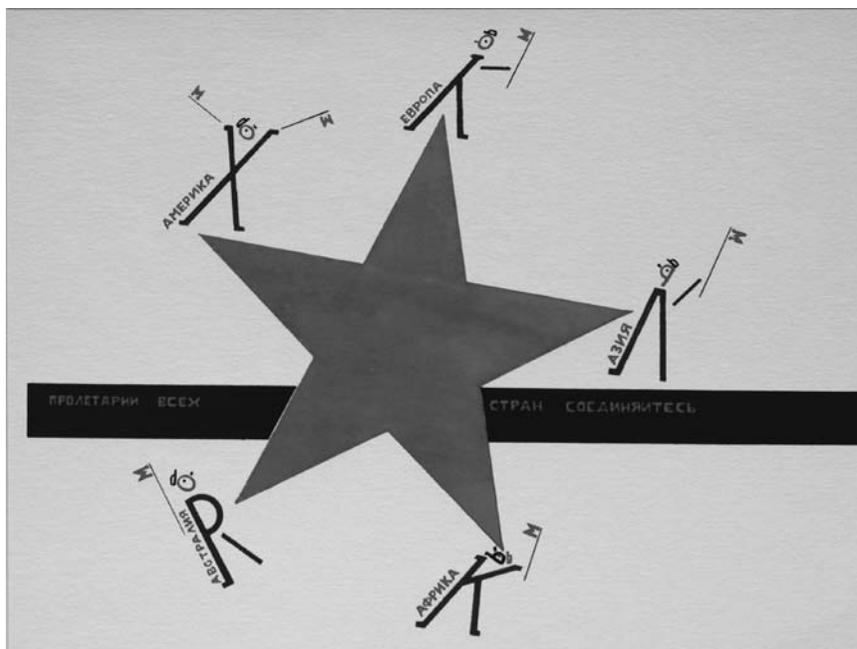
в 2013 г. Олейников взялся за еще два стихотворения поэта: «Кто открыл Америку» и «Рабочую азбуку», в которых развивал принципы, заданные в иллюстрациях к Хармсу.

В этом же плодотворном году художник впервые проиллюстрировал произведение, написанное для старшеклассников – «Аэлиту» А. Толстого. Эта книга ярко характеризует новый период в творчестве Олейникова: от создания ярких персонажей его интерес переключается на почти кинематографические композиционные эффекты и филигранность техники рисунка. От киноязыка здесь и впрямь немало: иллюстратор становится оператором и то снимает пустыни Красной планеты с высоты птичьего полета, то переключается на выразительный крупный план, то отдаляется от героев на почтительное расстояние, то вдруг оказывается с кинокамерой у них за плечом. Захватывающие дух полеты и чеканные марши сменяются моментами тишины и задумчивости, сцены сражений перемежаются невероятными панорамами Марса.

Иллюстрированная «Аэлита» возрождает в памяти мозаики Дейнеки и гравюры Хокуся с видами Фудзи, «Дождь, пар и скорость» Тёрнера, современные комиксы и остросюжетные фильмы. Характеристики персонажей не слишком яркие, важнее место и действие: мы больше узнаем о цивилизации Марса, об его пейзажах и машинах, чем о героях. Олейников словно находится на воображаемой границе двух искусств – книги и анимации, комбинируя в своих работах черты

того и другого. Книги с его иллюстрациями с каждым годом все больше набирают популярность у читателей, которые видят в них то, что лишь немногие современные художники могут выразить. По-видимому, Игорю Олейникову после долгих поисков удалось в синтезе языка книги и кино найти то доказательство нужности «бумажной» книги, которое так хочется получить в век книг электронных.

Что ждет нас совсем скоро? Снова ироничные стихи с доброй долей абсурда: «Лимерики» Эдварда Лира. Новая книга Олейникова построена на непростом оформительском ходе: каждая разворотная иллюстрация относится сразу к двум пятистишиям. Условия задачи непростые, но художнику достаточно было продумать композиционное решение каждой полосы, придать ей изящество и населить неповторимыми обаятельными чудачками, и мы в их плену. Еще одна работа, вобравшая в себя лучшее из всего, что нарабатывалось и отшлифовывалось в мастерской за все эти годы.



Эль Лисицкий
«4 арифметических действия». 1928
Репринт
Кельн, 1976

М. Карасик

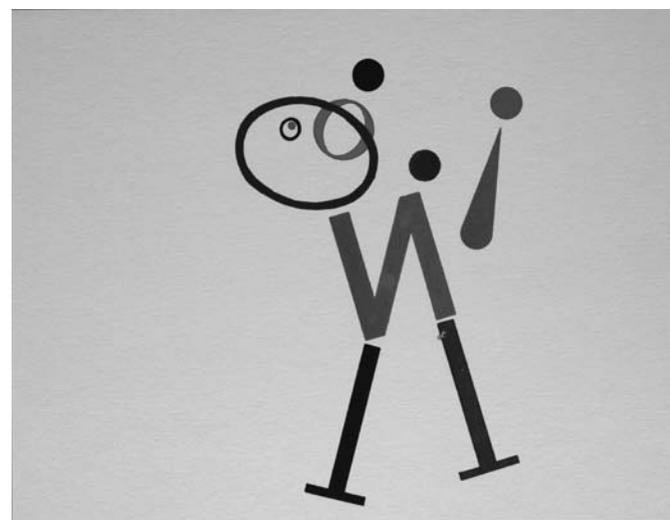
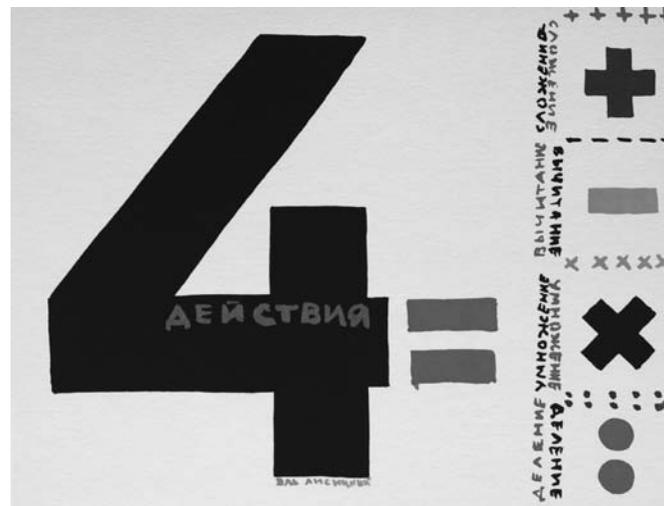
АРИФМЕТИКА ЛИСИЦКОГО

Из всех направлений художественной деятельности Эль Лисицкого его книжно-журнальный или, как говорили в 1920-е, типографский проект реализовался наиболее полно. В лице художника советская власть нашла талантливую и оригинального оформителя коммунистических идей. Для современников Лисицкого они были реальностью, как и подгоняемое лозунгом «Время, вперед!», почти физически ощущаемое близкое будущее. Сегодня, многократно отраженные в зеркалах переменчивой истории, эти идеи воспринимаются утопией. Лисицкий без сомнений и компромиссов уверовал в новую религию, поздние же попытки романтизировать созидательный пафос того поколения не столько реабилитируют великого художника в глазах потомков, сколько размывают, да и упрощают суть его творчества.

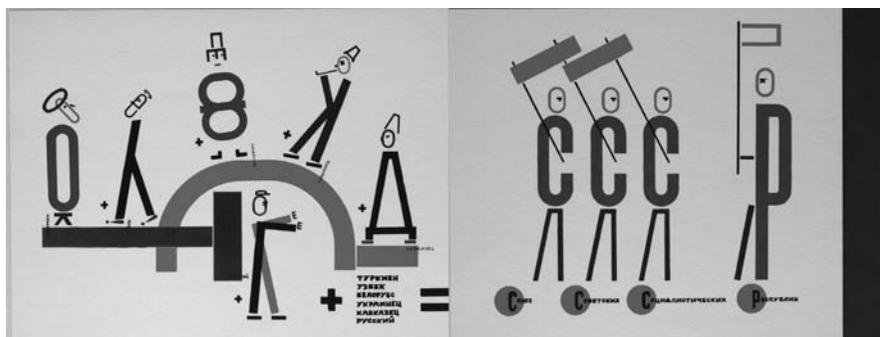
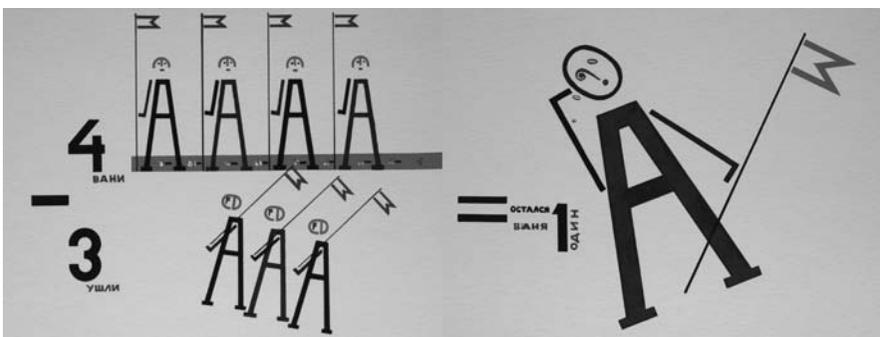
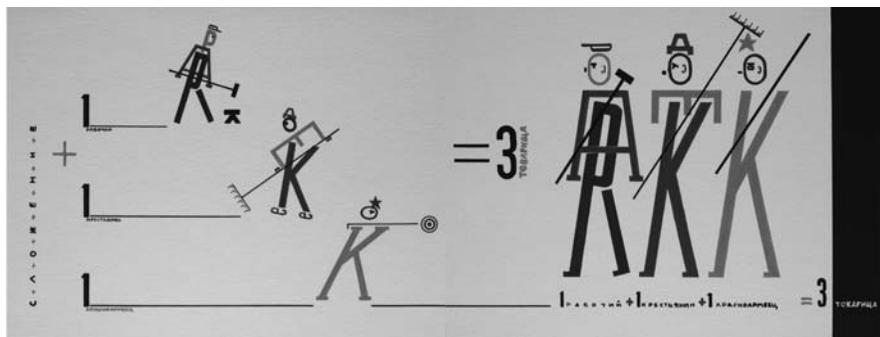
Так или иначе, все, что делал Лисицкий после возвращения в СССР из длительной поездки по Европе (1921–1925), относится к агитационно-массовому искусству, и только книжно-журнальная графика институционно числится по другому «наркомату». Открывшаяся в июне 2013 года эрмитажная выставка «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» наглядно в этом убеждает. Правда, книжно-журнальный материал, по сравнению с первой, состоявшейся годом раньше в Музее Ван Аббе (Эйндховен, Нидерланды) значительно сокращен и представлен всего несколькими принципиальными для настоящей экспозиции предметами: папка литографий «Фигурины» (1923), каталог советского павильона на международной выставке «Пресса» в Кельне (1928), подборка из десяти журналов «СССР на стройке» (всего с 1932 по 1941 гг. Лисицкий оформил 14 номеров, из них 3 были сдвоенными, а один, посвященный сталинской конституции, датирован четырьмя месяцами: № 9–10–11–12, 1937) и факсимильное издание оригиналов к детской книжке «4 (арифметических) действия»¹, над которыми художник работал в 1928 году. Кни-

1 El Lissitzky. Die vier Grundrechnungsarten. Köln: Gmurzynska, 1976. Папка, состоящая из 12 шелкографий и титульного листа, была издана тиражом 200 экземпляров, подписанных сыном художника Иеном Лисицким.

Листы из 12-го экземпляра настоящего издания, принадлежащего моим друзьям, голландским искусствоведам и собирателям А. Лемменсу и С. Стоммелсу, воспроизведены в этой статье.



Эль Лисицкий
«4 арифметических действия». 1928
Репринт
Кельн, 1976



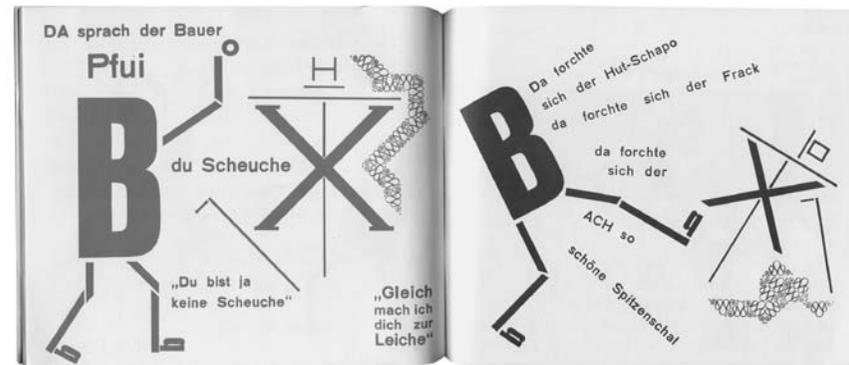
Эль Лисицкий
«4 арифметических действия». 1928
Репринт
Кельн, 1976

га не была опубликована, а потому она органично вошла в общую концепцию проектов Лисицкого, реализованных только в графике. «Бумажная архитектура» первых лет революции, в случае с Лисицким оставшаяся таковой и в последующие годы, увя, еще больше сработала на образ художника-фантаста. Кураторы «вписали» эту серию в пространственную инсталляцию, скомпоновав с другим объектом – макетом проекта «Ленинской трибуны» (1920), так что подойти к стене и детально рассмотреть листы не представляется возможным. К сожалению, развеска не раскрывает пространственно-временную конструкцию книги, а напротив разрушает предполагаемые развороты, т. е. сам порядок арифметических действий.

Попытаемся восстановить ход событий и некоторые факты, связанные с историей создания «4-x действий». Иллюстрации будущей книги должны были не столько научить малышку арифметике, сколько преподать урок политграмоты и политэкономии. Книжка начинается с главного лозунга первых послеоктябрьских десятилетий «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», но Лисицкий превратил этот слоган в детскую игру. Унифицированная графика, по сути пиктографические рисунки героев отсылают нас к изобразительной статистике – новой визуальной дисциплине, роль которой особенно выросла в тридцатые годы. Теорию скалькировали с «венской системы» изостатистики (называемой также по имени ее автора, философа, экономиста, директора венского Социаль-

но-экономического музея, д-ра Отто Нейрата), а графически ее воплотил немецкий художник-коммунист Герд Арнц, приглашенный в СССР в 1931 году. По сравнению с изостатовскими, рисунки Лисицкого более формализованы и практически доведены до знака. Герои «4-х действий» – человечки, составленные из букв, становятся наглядными иллюстрациями арифметических операций: рабочий, крестьянин, красноармеец при сложении образуют группу «Трех товарищей», а представители разных национальностей – туркмен, узбек, белорус, украинец, кавказец, русский в сумме создают «СССР». Причина такого «упрощения» видится не в формальных задачах – после «Супрематического сказа про 2 квадрата в 6-ти постройках» (1922) сделать еще одну авангардную книжку для детей, теперь конструктивистскую², соответствующую текущему моменту, а в типографском способе рисования. Очевидна идея Лисицкого перевести гуашевые оригиналы в типографский набор. Книжка, смонтированная из букв, затруднена, да и не предназначена для чтения, это конструктор, а его детали – фигуры, лица, одежда, головные уборы – ти-

² Логика решения ясна, если учесть, что «4-м действиям» предшествовал конструктивистский типографский шедевр «Маяковский для голоса» (1923). Причину же, помешавшую издать детскую конструктивистскую книжку, искать не нужно, так как и «Супрематический сказ», и «Для голоса», по сути выбитый Маяковским из Госиздата, были напечатаны за границей, в Берлине. Выпустить «4 действия» могло только коммерческое, а не государственное издательство, а с началом первой пятилетки в СССР резко поменялся политический курс.



Курт Швиттерс, Кэйт Штейниц, Тео ван Дусбург
 “Die Scheuche. Märchen” [«Чучело. Сказка»]. 1925
 Репринт
 Франкфурт/Майн, 1971
 Развороты

пографские литеры: положенная на бок узкая «Р» – кепка рабочего, «Э» – спортивная шапочка физкультурника, «Д» – шапка крестьянина, развернутая по горизонтали прописная «е» обозначает лапоть. При всей схематичности головы человечков вполне антропоморфны: на своих местах газа, нос, рот и уши, сделанные из вопросительного знака, букв «О» и «У» или жирной точки. В листах «Сложение» за счет разного «рисунка» глаз и бровей, составленных из букв коротконогой «Т» и перевернутых «У» и «Ю», персонажи приобретают не образную, но графическую индивидуальность. Разворот с вычитанием «4 Вани – 3 (Вани) ушли» – два ряда одинаковых фигур знаменосцев-спортсменов, составленных из буквы «А» – откровенный пример изостатистики для детей³. Оригинальным в иллюстрациях кажется прием введения огромных строчных курсивных букв⁴, которые своим наклоном придают фигурам движение, изображающее работу. Напомню, что время, когда Лисицкий соз-

3 Разворот напоминает таблицы изостатовских изданий: тот же линейный способ расположения графической информации, повторение модульного рисунка, обозначающего число. См.: Иваницкий И.П. Изобразительная статистика и венский метод. М.-Л.: Изогиз, 1932.

4 Автор известной и спорной книги «Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов» Евгений Штейнер отмечает, что «буквы-рабочие, буквы-крестьяне, а также буквы-казахи, -узбеки и т. д. Лисицкого в точности соответствуют буквам-именам из антиутопий, или, как сейчас говорят, дистопий, Замятина «Мы» // Штейнер Е. «Не читайте... складывайте, красьте, стройте» (<http://polutona.ru/?show=dvoetochie&id=106>).

давал эти эскизы, оказалось пиком наборного рисования, лидером которого стал младший коллега и соавтор оформления путеводителя «Всесоюзная полиграфическая выставка» (1927) Соломон Телингатер. Графическое содержание «4-х действий» привлекло внимание многих исследователей, оно без труда прочитывается, а вот наборное, типографское из-за гуашевых оригиналов кажется не таким очевидным. Упомянутое выше кельнское издание 1976 года является лишь факсимильным воспроизведением оригиналов, заключенных в новую папку, а не приподнившимся на десятилетия изданием самой книги, которая задумывалась Лисицким как наборная и очевидно с другой обложкой. Отдельные листы не дают представления и о предполагаемой художником форме книги-индекса. На первом, титульном листе нарисованы четыре регистра, на которые вынесены названия действий (также в виде регистра было оформлено оглавление сборника «Для голоса»).

Лисицкий работал над эскизами во время летнего отдыха в Австрии в 1928 году. Тогда же он вновь посетил мастерские коллег-художников во Франкфурте, Штутгарте, Мюнхене и Ганновере. Идея новой детской книги могла быть подсказана типографским опусом Курта Швиттерса (текст), Кэйт Штейниц и Тео ван Дусбурга (дизайн) “Die Scheuche. Märchen” («Чучело. Сказка»), Ганновер, 1925⁵. Инициатором издания был друг Лисицко-

5 Курт Швиттерс, для которого Лисицкий оформил один из номеров журнала «Мерц» (№8-9, 1924), пытался привлечь своего друга и к работе над известной “Ursonate”

го Тео ван Дусбург, а набор осуществил печатник Пауль Фогт, что указано на четвертой сторонке обложки. Между «Чучелом» и «4-мя действиями» существует внутренняя и внешняя связь: горизонтальный формат, близкие пропорции, количество полос: каждая по двенадцать страниц, а главное – способ рисования героев из букв и линеек. Различие же в том, что книжка Швиттерса, при всей графической условности, рассчитана на чтение (это история о зазнавшемся огородном пугале-франте с тростью, облаченном во фрак, цилиндр и шикарный кружевной шарф, за это его решили проучить петух, куры и даже цыплята), а книжка Лисицкого – игра-конструктор. Есть и другое принципиальное различие – цвет: хотя обе напечатаны в две краски, немецкая книжка смотрится «красочной», а иллюстрации Лисицкого – графикой. Текст «Сказки», несмотря на близость к дадаистской литературе, сильно политизирован. На это обращает внимание Евгений Штейнер, раскрывая социальные роли героев: пугало-франт олицетворяет свергнутую буржуазию, крестьянин – трудовой народ, а мальчик – новое революционное поколение. Для того чтобы читателю стало понятно содержание этой политической притчи, поясню, что все дело в палке (символе власти): сначала ее отбирает у чучела крестьянин, а потом у крестьянина трость выры-

(1932), ее в итоге выполнил Ян Чихольд. Можно предположить, что Лисицкий знал о готовящейся книге “Die Scheuche. Märchen” еще в 1925 году, до своего отъезда в СССР.

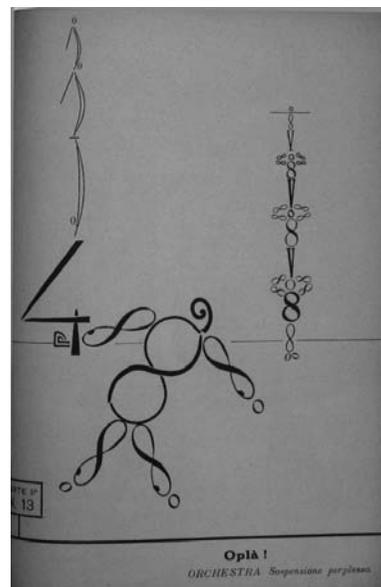
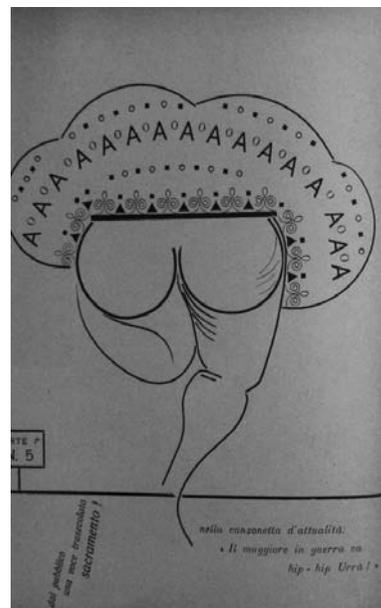
вает мальчик. Текст построен на фонетическом и визуальном ритме постоянных ударов и пинков, щедро раздаваемых героями друг другу. В книжке есть еще один важный персонаж – прекрасный кружевной шарф, собранный из политипажного украшения и похожий на огромную гусеницу, который авторы перебрасывают со страницы на страницу. Металлические ячейки, составленные каждый раз по-разному, делают шарф то скачущим, то застывшим, свернувшимся в клубок, то развернувшимся во всю длину. Евгений Штейнер указывает на идеологическое родство «Чучела» и книжки Лисицкого, который «использовал формальные находки Швиттерса и Ван Дусбурга и сделал еще более открытый и пропагандистский вариант книги про классовую борьбу и человеко-букв»⁶.

Теперь вернемся в начало истории с буквенными человечками. Речь, конечно, идет о наборе, а не о буквицах и титульных надписях, образованных из рисованных фигурок, таких немало знает история книжного искусства. Их придумали не авторы «Чучела». В 1919 году буквенные человечки появились на страницах книги неаполитанского футуриста Франческо Канджулло “Caffèconcerto: alfabeto a sorpresa” («Кафе-концерт. Алфавит с сюрпризом»). Название книги говорит само за себя – здесь уже заложена «игра» с буквами, математическими знаками, линейками. Из

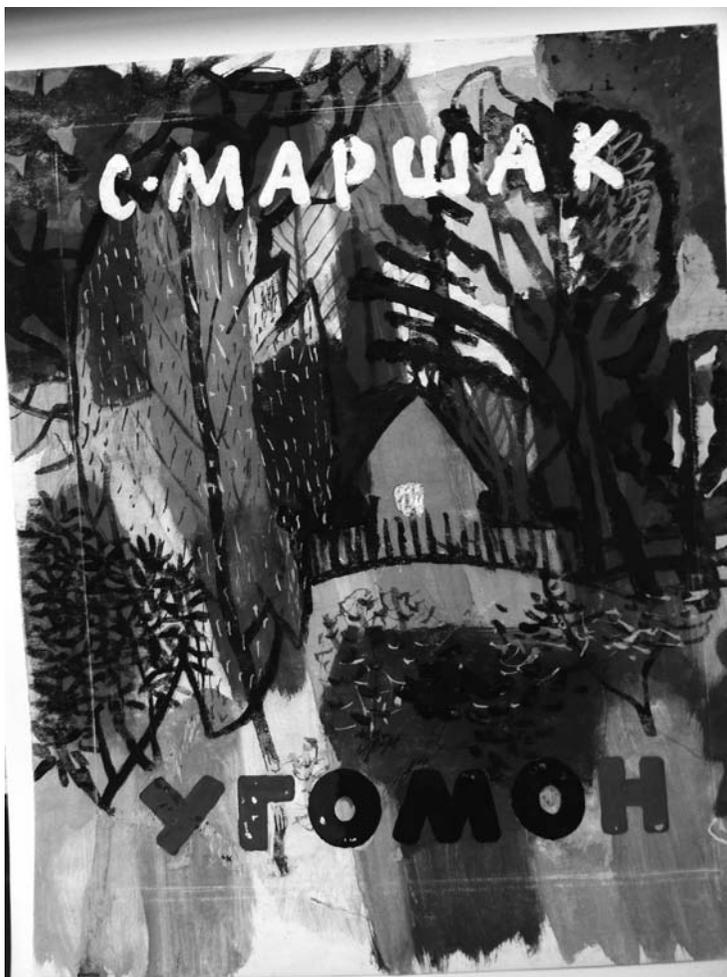
⁶ Штейнер Е. Модернизм в детской книге Европы и Америки 1920–30-х годов: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2012/39/10sht.html>.

них Канджулло «собрал» эстрадную площадку с занавесом, кулисами, танцорами, эксцентриками и комиками. В отличие от «артистов» Канджулло, составленных из нескольких литер, герои Швиттерса и Лисицкого обозначены одним знаком, к тому же персонажи «Чучела» набраны акцидентным жирным шрифтом. Почти через десять лет танцующим фигурам Канджулло Лисицкий противопоставит ясность и логику конструктивистского порядка марширующих букв. Теперь буквенные человечки должны были изображать не артистов и буржуазную публику, а рабочих, крестьян, красноармейцев. Юным же читателям книжки «4 действия» предназначалась роль стать «кирпичиками» нового общества, а точнее, винтиками огромного государственного механизма.

В заключение остается посоветовать, что «4 (арифметических) действия» Лисицкого не пополнили и без того короткий список радикальных изданий художников-авангардистов, а выше-названные «Супрематический сказ» и «Чучело» так и остаются одинокими вершинами книжного дизайна для детей.



Франческо Канджулло
«Кафе-концерт. Алфавит
с сюрпризом»
1919



Наталья Козырева

МАЙ МИТУРИЧ РИСУЕТ «УГОМОНА»

В Русском музее в фонде XX века отдела рисунка хранится уникальная коллекция отечественной книжной графики. Над оформлением детских и взрослых книг работали художники, принадлежавшие разным поколениям, представители нередко противоположных школ и направлений. Десятки иллюстраций, созданных в различной манере и технике, являются украшением и гордостью графического раздела. К сожалению, в собрании есть досадные пробелы, творчество многих замечательных авторов (по разным причинам) до сих пор представлено недостаточно полно. Так случилось и с Маем Петровичем Митуричем, известным мастером акварели, рисунка, литографии, книги. Несмотря на присутствие достойных образцов его станковой графики, в на-

шем фонде есть лишь один, неполный, комплект иллюстраций к стихотворной сказке С.Я. Маршака «Угомон». Об этих листах и пойдет речь далее.

Работа Митурича над текстами Маршака началась в 1958 году с иллюстраций к чешским народным песенкам в его переводе.

В следующем, 1959 г. художник придумал первый вариант «Угомона». Это были страничные иллюстрации, которые чередовались с маленькими рисунками на полях – обстоятельными, реальными (более реальными, чем позже). Впервые появились (и остались в дальнейшем) розовогрудые снегири, возникли панорамы ночного города, самолет, теплоход и длинный, во весь разворот, поезд, школьный класс с учительницей и черной доской. И, по описанию М.А. Чегодаевой, «всюду неизменно присутствовал Угомон – русский «Оле Лукойе», маленький старичок с седой бородой и густыми белыми бровями в треухе, розовой рубашке и полосатых брюках – одновременно и вполне реальный мужичок, и явно сказочный гном». Но позднее «Угомон изменил свой облик; его наряд утратил национально-русский характер, остался только серый треух-малахай. Серый, как мышка, старичок в ночной аллее (...) обрел таинственность, сам стал напоминать сонную ночную тень».¹

Художник остался недоволен своим решением, и впоследствии цветные рисунки кистью были сделаны заново. Как признавался Митурич, «пер-



¹ М. Чегодаева. Май Митурич. Записки художника. М., 2009. С. 68.

вый Угомон, мне кажется, не удался. Я сделал его еще раз. И все-таки навеянный Маршаком образ старичка-Угомона, мне кажется, не вполне удался на бумаге».²

Второй «Угомон» появился в 1966 г. В этом варианте, включенном в сборник С.Я. Маршака «Стихи для детей», сохранился тот же ряд страничных и полустраничных иллюстраций, но решенных в иной графической манере, с минимальным добавлением цвета. Нарисованный художником новый Угомон – смешной летающий человечек в большой шапке – теперь больше напоминал шалуна Карлсона, а не мужичка-гнома.

Следующий «Угомон», большого формата мягкая книжка с рисованной обложкой, был издан в издательстве «Советская Россия» в 1968 г. Это и есть принадлежащий Русскому музею вариант. Музейный экземпляр макета состоит из обложки, форзаца, пяти иллюстраций и одного разворота, не хватает еще девяти листов, среди которых титул, развороты и концовка. Листы поступили от автора в 1972 г., все девять листов были приобретены за 300 рублей. Иллюстрации выполнены на бумаге акварелью, гуашью, белилами; средний размер 49,5×39,5 см.

Кто же такой герой Маршака, несколько лет занимавший воображение художника?

Митурич так рассказывал о своей работе: «Маршак написал новое большое стихотворение про «Угомона», прототипом которому был ан-

дерсеновский Оле Лукойе, который укладывает спать капризных малышей. Книжка издавалась в Детгизе, где Дехтерев старался не допускать меня к работе. Но отказать Маршаку они не смели.

В одно из моих посещений Самуил Яковлевич прочитал мне только что написанного «Угомона». Это был самый первый вариант, который он потом много раз переделывал. В одном месте я позволил себе замечание. Он ничего не ответил, сердито посмотрел на меня и, кончив читать, против обыкновения, удерживать не стал. Месяца через три Самуил Яковлевич позвонил ко мне и спросил, не возьмусь ли я иллюстрировать «Угомона». Когда я получил в издательстве рукопись, злополучной строфы там не было.

Работа над «Угомонам» оказалась для меня трудной сверх ожидания. Получилось так, что редакция считала, что появляющегося во сне старичка Угомона вообще рисовать не надо. Самуил Яковлевич, да, признаться по легкомыслию и я, хотели, чтобы он был нарисован. И начались бесконечные муки выдумывания Угомона. Рисунки были, в основном, сделаны, только никак не удавалось придумать самого героя Угомона. С.М. Алянский, художественный редактор книги, потерял всякое терпение.

Немецкий гномик никак не укладывался в маршаковские строки, а в русской традиции такого существа не было. Стараясь мне помочь, Самуил Яковлевич рассказывал о своем знакомце старичке-пасечнике, читал «Угомона». Не с начала, откуда-то из середины, донося тихий звон имени Угомон. Предлагал одежду, малахай.

² Там же.

Однажды он вызвал меня к себе: «Вы знаете, по-моему, Угомона надо одеть в пимы. Розалия Ивановна (секретарь Маршака), принесите пимы, которые мне прислали с Севера». Розалия Ивановна отвечала, что все, что ей известно о пимах, – это то, что они в нафталине, и удалилась, по-видимому, в надежде, что Самуил Яковлевич забудет о них. Чувствуя, что тучи сгущаются, я говорил Самуилу Яковлевичу, что знаю, что такое пимы, видел их и, наверное, смогу нарисовать.

Однако через полчаса он снова вызвал Розалию Ивановну, так что в конце концов начались поиски, и Розалия Ивановна вошла в кабинет с большим зашитым мешком. Распоров мешок, как личного врага, она вывалила на пол кучу нафталина, предоставив мне самому извлекать из нее «Угомону обувь». От пим мы впоследствии отказались, а вот малахай так и остался на Угомончике. Тоже по просьбе Самуила Яковлевича».³

В композиции «Угомона» вольно чередуются вслед за ходом рассказа большие страничные иллюстрации и вертикальные рисунки, заполняющие треть страницы справа или слева рядом с несколькими строфами стихов.

В своих записках, посвященных Маршаку, Митурич подчеркивал: «Мне нравилось его отношение к иллюстрациям. Он придавал большое значение ритмической связи рисунка и стихов.



³ Цит. по: Чегодаева, с. 67.

Образцом такой связи он считал, по-видимому, лебедевский «Цирк»».⁴

Художник видел свою задачу не в монотонном сопровождении текста соответствующими рисунками, он создавал собственный колористически и ритмически продуманный ряд, в котором текст обретал зримую предметно-живописную плоть. Он искал оригинальный и притом современный пластический способ интерпретации поэтической сказки, где не только сюжет, но и ритм стиха находили бы адекватное изобразительное выражение.

В 1960-е годы Митурич часто и подолгу путешествовал по стране, ездил на Север, на Дальний Восток, в Туву, на юг. Именно в это время сложились характерные черты искусства художника, отличавшие его впоследствии, – романтическое ощущение природы, усиленное стремлением к цветовой и ритмической, нередко чисто декоративной выразительности.

Эти качества сохраняют и созданные в те годы детские книги. В «Угомоне» 1968 года, безусловно превалировало живописное начало, носителем которого выступали акварель и гуашь, в окончательной гамме преобладали глубокий кобальт, нежная лазурь, и контрастно звучащий розовый. Большие листы как будто излучали густой насыщенный цвет, и лишь иногда в белое поле вводилось прозрачное акварельное пятно. И сам Угомон уже стал не серой мышкой-тенью,

а маленьким уютным старичком в голубом капюшоне, сопровождаемым черным котом из реального мира. Но, в отличие от иллюстраций, с их чистыми цветовыми отношениями, обложка решалась иначе – с помощью заливок, пятен и выверенного черного контура ее поверхность была превращена в подчеркнута многослойную изобразительную среду.

Условность цвета помогала художнику не только заострить эмоциональную составляющую рисунка, но сохранить плоскость листа – незыблемое правило книжной иллюстрации. Митурич умело и разнообразно использовал белое поле в построении пространства, избегал перспективы и объемно-пластической разработки планов. Создание собственного типа цветного рисунка, который должен органично жить в книге, прежде всего благодаря строгой декоративной организации, художник считал основной творческой задачей. Именно так рассматривал декоративность в книге классик отечественной иллюстрации В.М. Конашевич – «как наивысшую организованность и стройность в размещении всех элементов обложки в пределах ее поля».⁵

«Угомон» не стал самой знаменитой книжкой Митурича, однако сыграл важную роль в становлении самого метода построения иллюстративного комплекса, в утверждении его принципов, которые позднее воплотились в других произведе-

⁴ Цит. по: Э. Ганкина. Май Митурич. Л., 1988. С.19.

⁵ В. М. Конашевич. Обложка детской книги // В. М. Конашевич. О себе и своем деле. М., 1968. С. 239.

дениях художника: в декоративно-ритмическом решении цветного рисунка на плоскости листа и в неперенной игровой интерпретации литературного текста.

В заключение еще раз напомню слова Митурича о творчестве художника в детской книге, сказанные им по поводу одной из лучших своих работ – «Сказок дедушки Корнея» 1972 года: «Я отношусь к тем художникам, которые много работают для детей, люблю эту работу и вкладываю в это дело много, иным кажется, слишком много, личного отношения.

Сейчас, пожалуй, во всех областях происходит активизация, обострение изобразительного языка. Современные художники не стесняются того, что их картины, их мир нарисован, нарисован «от руки», а не вычерчен какими-либо нерукотворными способами. Так что материал, темп начертания заняли полноправное место в картине.

Обращаясь к детям, наиболее непредубежденному и восприимчивому зрителю, мне хотелось им показать, что «чистота» и «гладкость» рисунка – не главное его достоинство. Что кажущиеся в отдельности небрежными пятна могут складываться в содержательное целое, в художественный образ, слагающийся из цветовых и линейных контрастов и сочетаний».⁶

Выставка произведений Мая Митурича, которая была организована проектом «Трауготовские

чтения» в Музее В. В. Набокова СПбГУ в феврале 2014 года, еще раз вполне убедила зрителей в справедливости суждений художника.



⁶ Цит. по: Ганкина, с. 51.



Филипп Кондратенко

«БЕЛАЯ ЖИЗНЬ» МАЯ МИТУРИЧА

Первый раз за многие годы появилась возможность увидеть в Петербурге оригиналы знаменитых иллюстраций Мая Петровича Митурича (1925–2008) – народного художника России, члена Российской Академии художеств, одной из центральных фигур послевоенной советской детской книги, – в рамках персонального проекта. Музей В.В. Набокова на Большой Морской, 47 приглашает посетить выставку художника, которая пройдет с 27 февраля по 22 марта 2014 года. 5 февраля в Музее также пройдет конференция, посвященная искусству книжного оформления. Представленные на выставке произведения относятся к 14-ти разным циклам; экспозиция отражает как широту интересов выдающегося мастера, самобытность его «почерка», так и (косвенно) вообще проблематику развития советского книжного иллюстрирования 1950–90-х годов.

К сравнительно ранним годам творчества Мая Митурича относятся представленные отдельными графическими листами циклы иллюстраций к произведениям Г. Снегирева, выпущенным московским издательством «Советская Россия»: «Про пингвинов» (1961), «Обитаемый остров» (1963), «Про оленей» (1967); к ним примыкает и выполненная десятилетием позже серия иллюстраций к рассказу «Чудесная лодка» (М., «Детская литература», 1977) того же автора. Уже в этих циклах раскрывается тонкое умение иллюстратора «войти» в текст, создать атмосферу книги через пейзаж; через очень условно – но всегда деликатно, с тонким вкусом – поданный (а часто и лишь подразумеваемый) пейзаж, в котором застывшие протяженные акварельные мазки кисти претворяются в «квизителесную» визуальную субстанцию обозначенных далей – лесов, полей тундры, скал, моря... В самодостаточной отрешенной жизни акварельных размывок скажется влияние восточной живописи, со всей ее философически-умиротворенной созерцательностью и равновесным спокойствием. Но главное, здесь сформированы все основные черты митуричевского стиля: изображение фигур на белом (или слегка подцвеченном) листе в виде комбинации плоских красочных пятен-силуэтов, лишь нюансированных намеками-аксессуарами; прием размещения их на листе в виде как бы непреднамеренно разбросанной группы мазков открытого, внятного цвета; решение книжной полосы как напряженного поля подчеркнута живописных отношений, построенных на широких и спокойных,



слабодинамичных валерах; понимание книги в целом как ритмичной метаживописной конструкции, сочленяющей «импрессионистические» сегменты-картины, спонтанно прорастающие из производственного случая, но объединенные общим заданным колористическим строем и стилистической связностью авторского изложения.

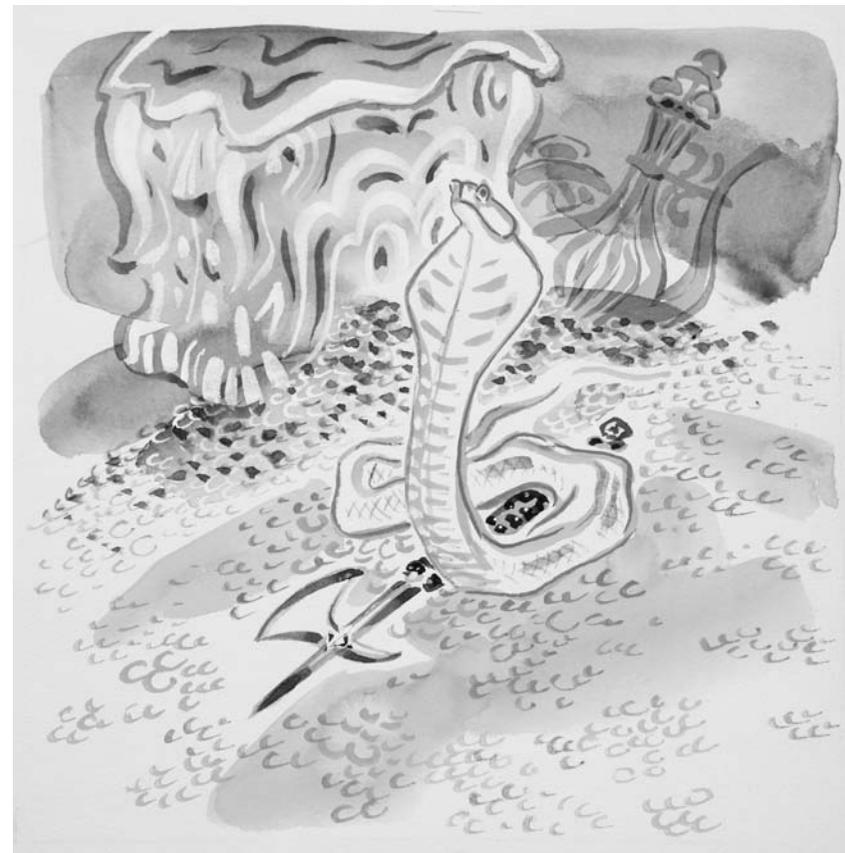
Обобщенная макрофизичность стиля, твердо принятый курс решения задач книжной декоративности (вновь переосмысленной, с оглядкой на опыт европейской книги художника, а также на достижения довоенного поставангардного советского «детского» иллюстрирования) и разверстки (при тех же историко-культурных коннотациях) полиграфической композиции – именно эти качества и сделали, уже в начале 1960-х, графический стиль Мая Митурича как нельзя более узнаваемым и убедительным, а его фигуру – выделяющейся и притягательной на сероватом (правда, быстро меняющегося) фоне искусства послевоенной советской книги.

К чуть более поздним годам относится работа Митурича над изданиями произведений К. Чуковского. На выставке представлены листы, иллюстрирующие его «Бибигона» (М., «Советская Россия», 1969), «Бармалей» и «Муху-Цокотуху» (из книги «Сказки дедушки Корнея», М., «Советская Россия», 1972). Это едва ли не наиболее известные работы художника. В них он уходит от пейзажно-детерминированного решения композиций, но оставляет общее состояние живописно-нарядной атмосферы, насыщенной сказочным «волшеб-



ством». Пространство графических листов словно дышит этим кислородом, который пронизал все – и заливки прозрачной акварели, и скупые дозированные детали сказочной бутафории, и самих иллюзорных персонажей, чьи образы, кажется, готовы раствориться, исчезнуть, едва успев спонтанно народиться из замысловатых капель и пятен. Нарастает (иногда до очень высокого градуса) напряжение цветовой экспрессии иллюстраций, работы выглядят ориентированными на все более отвлеченно-декоративное решение.

На примере монохромных шмуцтитолов к книге В. Берестова «Зимние звезды» (М., «Советская Россия», 1972) мы познакомимся с тем, как Митурич решает в книге сугубо графическое задание: один (черный) цвет, лаконичный рисунок. Стилистически, по сравнению с полноцветными иллюстрациями, мало что меняется по сути: художник не признает другой техники, кроме рисования кистью, даже линейно организованное изображение потенциально всегда готово переродиться в стереоскопическую пространственную конструкцию, функционально оперирующую и толщиной линии, и черной заливкой-пятном, и, соответственно, глубиной (как бы на глазах оживающего) композиционного пространства. Потенциальный динамизм (обусловленный квазиживописной непредсказуемостью – мнимой – поведения скользкой по бумаге кисти) сохраняется. Налицо и обычный уже для иллюстратора прямолинейный метафоризм, склонность к дискретности знакового обобщения и остранения образов.



Наоборот, более конкретно-вещественными, предметно-определенными выглядят иллюстрации из цикла, выполненного Митуричем к переведенной с калмыкского сказке Д. Кугультинова «Плечо друга» (М., «Детская литература», 1975). Выбранная на этот раз художником стратегия «приземленного» рисования занижает метафорический ресурс цветового пятна: его потенциальная образность подчас замещается инструментальной функциональностью (например, задачей передачи материальности и фактуры изображаемых объектов), а темпераментная колористическая декоративность уступает место флегматичному «нарративу». Тем не менее художник удерживает выверенный баланс цветовых масс, сохраняет узнаваемость почерка.

Мы не останавливаемся на рассмотрении иллюстраций Мая Митурича к «Маугли» Р. Киплинга (М., «Малыш», 1976). Художник неоднократно возвращался к иллюстрированию произведений английского писателя в связи с различными изданиями; вся его работа в целом над киплинговскими циклами, бесспорно, является одной из вершин его иллюстраторской карьеры. Оставим зрителю возможность бессловесно насладиться органичностью живописного рисунка, цельностью художнического видения образов, убедительностью их воплощения.

Заметной среди книжных работ позднего Митурича стала серия иллюстраций к сборнику «Японские народные сказки» (М., «Детская литература», 1983). При лапидарной, как будто бы не-

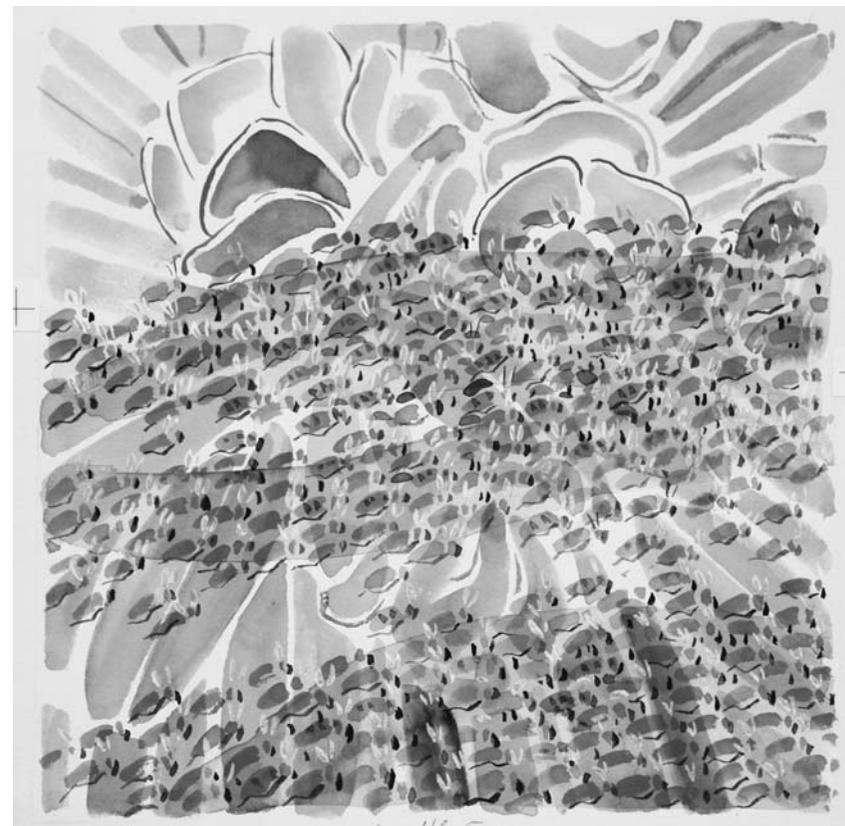
сколько неудобной «сжатости» стиля они создают у зрителя/читателя ощущение строго отрефлексированного и в хорошем смысле слова интеллектуального искусства. Искусства, достигшего подлинной зрелости; к тому же, здесь мы имеем дело с материалом, близким художнику по мировоззрению. В связи с «Японскими сказками» хочется вернуться к той особенности творческой манеры Митурича, которая связана с фирменной белизной его иллюстраций и кажущейся легкостью их исполнения.

Митурич всегда очень чутко и внимательно относился к «целине» бумажного листа – к ее неисчерпаемому потенциалу стильной декоративности и, главное, неосознанно считываемой зрителем специфической глубины. Иллюстратора отличало пристальное внимание к необязательным эффектам непосредственного касания кистью бумаги, к психоэмоциональным, «тактильным» аффектам, к мягкому туше¹ как бы непреднамеренного вываривания авторской (неподконтрольной системе излишне жестких социальных детерминаций) индивидуальности, романтически трактуемой человеческой «субъективности». Как мало кто из коллег, он обладал умением поддержать равновесие строго лимитированных живописных масс и скупой отмеренных линейных потоков, обратив их взаимное расположение в белом композиционном поле в четко структурированную и ясно (в миме-

1 От фр. *toucher* – трогать, касаться.

тическом плане натуроподобия, узнаваемости квазинатурных привязок) артикулированную, гипотетически бесконечную – но при этом прекрасно удерживающую плоскость книжной страницы – перспективу.

Легкость и простота в обращении с этим «сказочным» пространством ложно реалистичного намека (с годами все заметнее терявшего внешние референтные связи), «потраченной» декоративной недоговоренности и «сокровенной» мечты, уверенное владение лукавыми приемами этого неболтливое рафинированное искусство оснастили Митурича-иллюстратора верным инструментом интеграции в неудержимо клонящуюся к закату советскую систему книжного «регулятивного контроля», (идеологически-административного) управления. Но не только. Они же, возможно, позволят в будущем опосредованно (а может, и вполне конкретно) рифмовать его искусство с более глубинными и потому пока не обозначенными вразумительно в российском историко-художественном научном дискурсе процессами отнюдь не локального (приостекавшего не только за железным занавесом, но и – подспудно – в СССР на протяжении всего XX века) виртуального свертывания и консервации информации, в том числе и визуальной, на пути тотальной дигитализации интенсифицированного знания, процессуальной оптимизации функционирования медийных орбитальных полей и коммуникаций мировой «глобальной деревни».





Ф. Кондратенко

ПОЭТ ТИХОЙ ЖИЗНИ

*О выставке работ Н. Басмановой
в Библиотеке книжной графики*

Лучше поздно, чем никогда – в Петербурге открылась первая персональная выставка¹ Натальи Георгиевны Басмановой (1906–2000), тонкого художника, одного из самых неординарных представителей ленинградской школы графики. В свое время популярный детский иллюстратор, она предстает перед нами проникновенным поэтом незаметной (но ни в коем случае не заурядной) «тихой жизни»: интровертного Детства, не самой, может быть, щедрой, но мудрой Природы (точнее, ее интимных уголков и закоулков, сегментов-микрокосмов: листочек, травинка, былинка или цветок готовы открыть себя целомудренному

Алексеев Е. Подарки леса Л., Детгиз 1954

¹ Выставка проходила в петербургской Библиотеке книжной графики с 15 декабря 2014 по 31 января 2015 г.

или любопытному, но никогда – прагматичному и равнодушному взгляду), незамутненных далей, пронизанных отвлеченным живописным светом, или неких гадательно «близких» персонажей в уютных интерьерах прошлого века. Жизни тихой, как будто бы простодушно замедленной, а потому отзывчивой и податливой внимательному, не-суетному восприятию. Секреты флоры средней полосы России по воле художницы становятся доступны для анахронично глубокого вчувствования и вживания; они вновь и вновь доверяют зрителю сокровенную, неброскую «экзистенцию чуда»...

Кроме того, в творчестве Басмановой сегодня угадываются и другие, подспудные слои. Вполне в духе многозначности и неоднородности происходивших на протяжении XX столетия идейно-политических, социально-экономических и научно-технических метаморфоз, под внешней, официальной «отделкой» регулярной деятельности советского художника-графика залегает менее очевидный смысловой пласт, связанный с самым широким контекстом таких культурных феноменов, как Авторство, художественное Произведение, его – подразумеваемая – уникальность, вкупе с множасьими в обескураживающей прогрессии возможностями его технического воспроизводства, репродуцирования, со всеми двусмысленностями эксплуатации его «образа»; наконец, с дизайном, а с другой стороны – с самой традицией европейской живописи (т. е. Живописи как изобразительного искусства).



Три фигуры
Бумага, тушь,
кисть.
1928



Девушка в вязаной шапке.
Бумага, тушь, кисть. 1928

Сравнительно небольшая экспозиция состоит из двух разделов (и залов), представляющих, соответственно: 1) книжные иллюстрации и 2) станковые работы и наброски. Сразу оговоримся: в познавательном отношении две составляющие для зрительского восприятия не равноценны: если иллюстрации Н. Басмановой широко известны – детские издания с ее рисунками распространялись в СССР громадными тиражами, – то ее станковую графику: пейзажи, портреты, интерьеры – мы видим впервые.

Но это не «открытие». Ведь вполне логично предположить, что художник высокого уровня, каким является Басманова-иллюстратор, должен был регулярно работать и «для себя» – если не концептуально «за идею», то просто ради поддержания профессиональной формы (сиречь «для души»). Мы можем также представить на какой почве художница формировалась, делала первые профессиональные шаги (урожденная Ланг, Басманова – дочь известного терапевта академика Г. Ф. Ланга). О подобной художественной среде пишет И. Кабаков в книге «60–70-е...»:

Еще в 20-е годы сохранялась школа этого виртуозного мастерства, но уже графическими материалами, например, у ленинградцев – Купреянов, Бруни-старший, Митурич-отец. Кажется, кто-то зло, но точно назвал этот стиль: «домашнее рисование».

Культ этого домашнего рисования получил развитие еще в середине XIX века, восходит к аль-

бомным зарисовкам как ритуалу художественной жизни и полностью отсутствует сейчас, поскольку исчезло понятие «салона». Расцвет жанра приходится на конец века, и мы видим на пожелтелых фотографиях комнату, где в центре, например, сидит за роялем приглашенный пианист, рядом – дочь хозяина, полукругом – гости, а по краям бородастые спокойные люди – это художники, которые не отрывают карандашей от бумаги. Они рисуют, рисуют окружающих, рисуют друг друга... <...>

Рисовать непрерывно, в любых обстоятельствах, не выпуская ни на мгновение карандаша из рук? – это и означало быть художником. Отсюда и набросок, этюд выступал как заверченный жанр определенной художественной культуры. В России этот жанр был представлен полно и хорошо.²

Показанные во втором выставочном зале экспонаты – ожидаемый от художника того поколения и круга продукт. Ранние, аналитического характера, наброски и штудии (иногда миниатюрных размеров; первые по хронологии датируются 1920-ми как раз годами), сделанные простым карандашом и тушью (кистью или пером): уверенно схваченные «фигуры», лица, типажи. Подробнее разработаны портреты военного времени, исполненные цветными карандашами. Представлены и свободно выполненные в том же материале (и тех же лет) изысканно-грубоватые – одновремен-

² Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 198.

но композиционно «продуманные» и довольно ловко «сделанные» – пейзажи. Взвешенное пластическое видение, узнаваемый почерк отличают в целом пейзажную лирическую концепцию Басмановой, ярко воплощенную также в акварелях и гуашах. В основе композиционного мышления художницы лежат рационально организованная, спокойно-уравновешенная (пост)авангардная пространственная структура и четкость колористических отношений.

Упомянутые сильные качества в полной мере относятся и к иллюстрациям мастера. Экспозиция позволяет составить более-менее полное представление о пути Басмановой-иллюстратора: от ранних работ – представленных на выставке черно-белых иллюстраций из учебников для народов Севера (1930-е годы) – до поздней «Дюймовочки», увенчавшей карьеру уже признанного книжного графика. Кроме многочисленных оригиналов обложек, иллюстраций, заставок, а также эскизов к ним, в «книжном» зале выставлено немало типографских оттисков – издательских артефактов, исподволь соперничающих в «аутентичности» с авторской ручной работой.

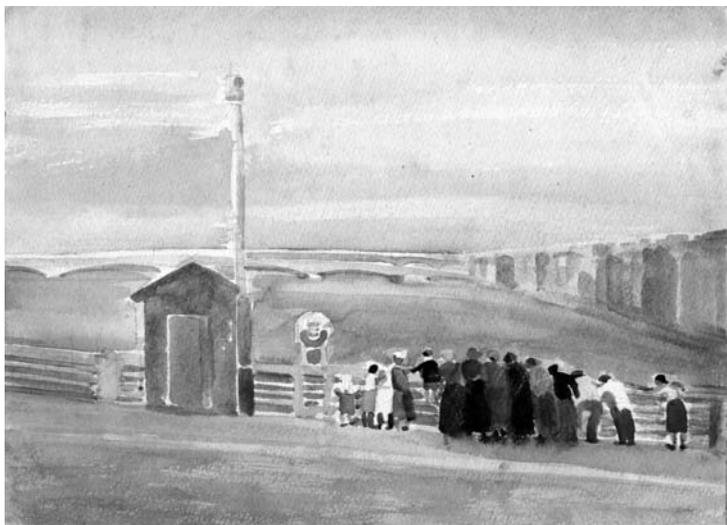
* * *

Пожалуй, основные качества, характеризующие как иллюстраторскую работу, так и станковую графику Н. Басмановой, – это камерность, подкупающая искренность и приватный лиризм. Сила их парадоксально возросла, приобретая со-

вершенно новое качество, именно в «книжной» работе, непосредственно связанной с массовым производством. Возросла тем сильнее, что утонченный лиризм, например, вовсе не предусматривался как нечто желательное (скорее как рудимент, малое и неизбежное «зло»), ни общими, довольно тяжелыми условиями советской жизни, ни политической идеологией тоталитарного общества, стремящегося «переварить» пережитки старого мира. Да и вообще, в принципе он был и остается чужд, маргинален самому духу (непозволительный оксюморон) «века машин», любой технократии, обществу массовых культуры, производства и, наконец, потребления. Маленькая «принцесса», девочка из приличной семьи, занимающаяся на фортепьяно, умеющая танцевать и немного петь, делающая книксен и, может быть, изучающая французский – дюймовочке-буржуазке в России второй половины XX века не оставалось ничего лучшего, как отдаться нежной полудреме сказки Г.Х. Андерсена, этой спасительной грезе, вычурному и несколько экзальтированному инфантильному фантазму.

Лиризм, возгонка которого осуществилась в результате чуткого, «любомудрого» рассмотрения интимных сфер и фрагментов природного мира (на несколько ступеней «ниже» человеческого) представляется нам непреднамеренной, но ироничной и грациозной метафорой меланхоличной жизни «последнего человека», скажем, эпохи Серебряного века... если не за сурдиненным наигрышем в протяжной «лебединой песне» всей





На мосту. Бумага, акв. 1930-е



Андерсен Г.-Х. Дюймовочка. Л., Художник РСФСР. 1975

русской гуманистической культуры. (Большинство поздних книжных работ Н. Басмановой, например «Лужайка»³, «Весенние фонарики»⁴, та же «Дюймовочка»⁵ вызывают смутные ассоциации с биологическими (энтомологическими и т. д.) атласами. В нас отзывается отдаленное культурное «эхо»: возникает смутный фантом некоего Гербария, который до недавнего времени – хотя бы один – имел место в истории каждого благополучного детства.)

Этот лирический метафоризм Басманова вынесла за скобки как сухой остаток усвоенной (от учителей в 1920-е гг. или из общения с мужем, довольно «продвинутым» художником П. И. Басмановым; также благодаря дружбе с В. В. Стерлиговым: см. творческую биографию художницы) нонконформистской постсупрематической доктрины и нашла ему применение, пусть и противоречивое, в жестких, неудобных рамках книжной индустрии, только недавно освоившей цветную офсетную широкоформатную печать. Сегодня же посетитель выставки с умилением разглядывает эти неуклюжие, а потому еще более милые и трогательные оттиски, благоговейно сравнивая качество расплющенного печатью цвета с тончайшими акварельными нюансировками «природных отзвуков» оригинала... Абсурдно – как многое в этой жизни.

3 Серова Е. Лужайка. – Л.: Художник РСФСР, 1963.

4 Чепуров А. Весенние фонарики. – Л.: Детская литература, 1966.

5 Андерсен Г. Х. Дюймовочка. – Л.: Художник РСФСР, 1975.

Стоит остановиться еще на одном аспекте работы «книжного дизайнера», как назвали бы художника-иллюстратора некоторые наши современники. «Слово сюда не вяжется!» – оборвали бы их на полуслове другие. И были бы по-своему правы: уж слишком далекими от обычных качеств и параметров «среднего» дизайн-продукта⁶ выглядят обманчиво-наивные рисунки в книжках, так органично, по-простому заплывающих в ладони заинтересовавшегося ими читателя-зрителя. Вдумаемся в возможные причины строгого тематического самоограничения и композиционной «приближенности горизонта» (в плане макровидения, «приближающей» художественной оптики) зрелых иллюстративных циклов художницы, в причины повторяемости этих хрупких образов, замкнутых в своей экосистеме ареала обитания крота, бабочки или муравья. Где же лежат основания доходчивости изобразительного языка, неувядающей свежести и мягкой убедительности ненавязчивого эффекта, вызываемого внешне совсем непритязательными «книжонками» в 16 страниц толщиной?

Мы знаем, что в СССР с определенного времени господствовал (пост)конструктивистский подход к книжному оформлению, который подразумевал

6 «Дизайн – неразрывная взаимообусловленная связь эстетики и технологий, в которой технология задает содержание (суть) вещи или процесса, а эстетика её форму.» (Дизайн // Википедия.— Цит. по: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%C4%E8%E7%E0%E9%ED>).

в своем теоретическом фундаменте утилитарную функциональность – на всех уровнях: идеологическом, дидактическом, эстетическом, материальном— и, одновременно, укорененность книжкодекса⁷ в «современном мире техники». Вопреки этому подходу, Басманова строит свою стратегию, используя более глубокий и «человечный» ресурс (казалось бы) нереальной в XX веке «догутенберговской» биоэнергетики, отсылающей к рукописной книге, к рисунку как таковому.

Такие книги предназначены не для «информативной рецепции». Они ориентированы вовне, «к Миру» и до сих пор «живут» в метафизическом смысле.⁸ Лишь с большим трудом они укладываются в навязчивые парадигмы уплощенно понимаемого дизайна: технологическая форма / эстетическая ценность; функция / образ и т. п. Избегающего жесткого ограничения любым однозначно профилированным психологическим «фреймом», типографские воспроизведения акварельных рисунков на страницах свободно «дышат», будучи беззаветно преданы потокам нашего «телесно-духовного» восприятия. Они открываются миру как цветок, не замыкаясь материальной формой. Подкрашенные прозрачной краской листы отдадут нам – спу-

7 Далеко не конечной – что вовсе не учитывалось советской книжной теорией – формы существования книги.

8 Их материальная форма разомкнута наподобие того, как разомкнуты формы скульптур А. Матвеева, объем которых не скован пластической застылостью раз и навсегда; он ориентирован вовне; он «органически» подвижен, раскрыт окружающему пространству.

стя столько лет чудом преодолевая, просвечивая фильтр⁹ технического воспроизведения – когда-то накопленное богатым опытом зорких наблюдений автора внутреннее «биотепло».

* * *

Работы Н. Басмановой выглядят нетривиальными. При внимательном их изучении мы не найдем уверенной маэстрии виртуоза-рисовальщика или графических следов крепкой хватки правдолюбивого истца, через тернии продирающегося к «объективной реальности»; в акварелях мы не увидим гармоничных свидетельств точной работы глаза прирожденного колориста, обладателя счастливого живописного дара; в целом, как наброски, так и более законченные станковые этюды не отличаются «особое» композиторское чутье. При взгляде на иные листы Басмановой может даже мелькнуть мысль об избыточности профессиональной выучки в рамках ее иллюстраторского подхода... Но несомненно: перед нами (в хорошем смысле) рафинированное камерное искусство, рассчитанное на вдумчивого зрителя, искусство, сама возможность появления которого обусловлена, конечно, стечением определенного рода обстоятельств, но и редкой цельностью и органичностью художественного видения. Смена философской оптики поможет нам по-новому взвесить то, что же мы ви-

⁹ Искажающий суть любого художественного феномена, но, как правило, незаметный обывателю, этот фильтр тем более двусмыслен и потому в принципе доступен какой угодно манипуляции, идеологической спекуляции.

дим, оценить специфичность явления. Обращение к новым (для нашего менталитета: среди «новых» могут оказаться и хорошо забытые старые – или вообще «неевропейские» – традиции) идиомам здесь может послужить верной опорой.

Он [художник – Ф. К.] пишет не визуальные объекты, а векторы жизненной энергии. Изображая элементы, составляющие пейзаж, он выражает внутренний отзвук веяния-энергии, что пронизывает их и в каждом из них обретает индивидуацию. И этот отзвук, идущий от напряжения вещей и свободный от сходства, исходит из себя <...> измерение духа.¹⁰



Е. Серова. Наши цветы.
Л., Детгиз.
1961. Титул



Е. Серова. Лужайка.
Л., Художник РСФСР. 1963.
Обложка

¹⁰ Жюльен Ф. Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту. – М.: Ad Marginem, 2014. С. 272.

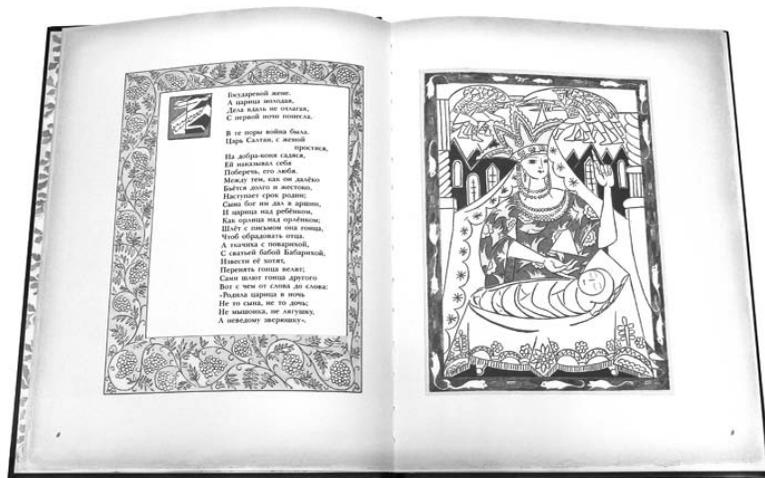


Рис. 1

Коростелина

ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ ИЗДАНИЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА ВЫСТАВКЕ NON-FICTION – 2013

В 2013 году детская программа интеллектуальной выставки «Non-fiction» несомненно усилила свои позиции в общем пространстве мероприятий [1]. Как и секции для взрослых посетителей, детские программы были ориентированы на события международного характера, в рамках года Швейцарии в России [1]. В детской зоне семинаров были представлены семь очень разных выставок и интерактивных экспозиций, проведены встречи с авторами и иллюстраторами, серии мастер-классов для детей и их родителей. Также впервые частью детской программы стала благотворительная акция. По словам организаторов

мероприятия, одной из главных его целей было привлечь как можно больше внимания к проблемам иллюстрации в детской книге и к роли художника в формировании потребности в чтении и вкуса начинающего читателя [1].

Издания детской литературы, представленные на выставке, поражают разнообразием, оригинальностью оформления, богатой цветовой палитрой. На первый взгляд может показаться, что при таком выборе невозможно не найти желаемое и, главное, не потеряться среди сотен изданий и все-таки суметь сделать выбор. Но более критическая оценка представленных книг и поведения читателей-посетителей выставки дает иную, не столь оптимистичную картину. С одной стороны, бытует мнение, что современные издатели наконец-то стали выпускать действительно хорошие книги с качественными детскими иллюстрациями, а иногда и вовсе – шедеврами книжной графики, к которым предыдущие поколения читателей не имели доступа во времена своего детства. С другой стороны, родители, не привыкшие к современным тенденциям в оформлении изданий, будут ориентироваться скорее на советскую школу иллюстрирования, игнорируя, например, популярные на западе серии [2]. Кроме того, часть молодых родителей из «нечитающего» поколения 90-х годов, стремясь дать своим детям качественное образование в старых, «доперестроечных» традициях – лучшее, нежели удалось получить самим, стараются найти переиздания советских художников [2]. Подобную стратегию

трудно критиковать, так как при кажущемся изобилии, царящем на рынке детской литературы, вопрос качества оформления этих книг пока еще остается открытым. К счастью, ряд издателей вовремя уловили эту потребность читательской аудитории: в частности, издательство «Рипол-классик» выпустило серию «Шедевры детской иллюстрации» с рисунками незаслуженно забытых художников (Спирин, Дугины, Олейников и др.), начавших работать еще в советское время. Серия была настолько популярна, что порой ее тираж доходил до 30 000 экземпляров [3].

Еще одним камнем преткновения является неумение ряда издателей грамотно определить своего читателя, того самого, для которого собственно и создается та или иная книга. Ярким примером подобной ошибки может служить книга «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина, выпущенная издательством «Лабиринт Пресс». В ней воспроизведены иллюстрации художницы-авангардистки Н. С. Гончаровой, созданные по заказу парижского издательства «Сирена» и опубликованные в 1921 году [4]. С оригинальным текстом А. С. Пушкина эти иллюстрации издаются впервые [4]. И так как все экземпляры первого, французского, издания «Сказок о царе Салтане» расписывались вручную, редакторы приняли решение в комплекте к каждой книге приложить листы для раскрашивания контурами иллюстраций из книги и трафарет. Это, пусть и частично, но способствует приданию каждому конкретному изданию некой художественной ценности в глазах читателя, посвященного

в историю иллюстрирования сказки; созданию впечатления от издания как от шедевра книжной иллюстрации. Данная книга позиционируется редакторами как издание для детей, в том числе и для самых маленьких, но соответствие целевой аудитории концепции не может не вызвать вполне закономерные и обоснованные сомнения. Изысканные, но вместе с тем неяркие, неброские иллюстрации с нечетко прописанными, размытыми образами вряд ли найдут эмоциональный отклик у ребенка, а слишком пестрый, даже кричащий, фоновый орнамент рассеивает внимание, отвлекая читателя как от текста, так и сюжета иллюстраций. По этой же причине маленькому читателю вряд ли будут интересны предложенные раскраски и трафареты. Также не слишком удачна верстка издания с неоправданно большими полями, выбранный шрифт чересчур мелок и подходит только для чтения детям вслух или для детей, которые уже давно и хорошо умеют читать (рис. 1–2).

Но, учитывая тот факт, что традиция семейного чтения в России считается специалистами редакционно-издательского дела практически утраченной [2], эта возможная функция книги вряд ли будет применяться на практике. Данный проект мог бы считаться вполне успешным, если бы редакторы сместили угол зрения, представив это издание в качестве подарочной книги для взрослых. Этому чрезвычайно способствовали бы такие удачные элементы оформления, как роскошный цвет переплет с конгревным тиснением, суперобложка (рис. 3), плотная офсетная бумага.



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Необходимо было бы переверстать издание, уменьшив поля, убрать раскраски и трафареты и поместить в предисловие книги не только материалы об иллюстрациях с описанием истории их создания, но и раскрыть замысел издательства при оформлении книги.

Примером такого подхода к разработке концепции оформления сказок Пушкина может служить книга «Сказки А. С. Пушкина с рисунками и пояснениями», выпущенная в 2008 году московским издательством «Планета». В книгу вошли пять наиболее известных сказок, каждая из которых проиллюстрирована рисунками, выполненными пером самого автора [5]. Иллюстрации оформлены очень сдержанно, в одной светло-коричневой цветовой гамме (рис. 4).



Рис. 5

Тот же цвет выбран и для переплета, украшенного золотым тиснением, инициалами автора и трудно распознаваемым силуэтом ученого кота, сидящего на ветке дуба (рис. 5).

Издание выполнено на качественной мелованной бумаге и снабжено предисловием и комментариями литературоведа, доктора филологических наук В. С. Непомнящего [5]. В книге также даны фольклорные источники, которыми пользовался А. С. Пушкин [5]. Логично, что такая концепция оказалась безразлична детям, но зато имела успех у их родителей: эта книга была одним из самых популярных изданий «Планеты» на всех выставках с участием издательства; ее приобретали в подарок, в качестве украшения библиотеки, но,

главным образом – как уникальную книгу сказок А. С. Пушкина именно для знающего, взрослого, интересующегося читателя.

Большой популярностью у посетителей выставки пользовались детские книги с японской тематикой. В частности, выпущенные издательством «Рипол-Классик» «Волшебные сказки Японии. Земляника под снегом», иллюстрированные художником Геннадием Калиновским. Издание отличается лаконичный черный переплет, в сочетании с которым эффектно смотрится выведенное красным ФИО переводчика и интригующее изображение белого японского дракона, а также красный корешок издания и одного с ним цвета каптал и ляссе (рис. 6). Стильные черно-белые иллюстрации и орнаменты, обрамляющие текст (рис. 7), дают основание предположить, что эта со вкусом оформленная книга приобреталась родителями с учетом прежде всего их личного интереса к этой стране, то есть не столько для детей, сколько для собственного чтения. Мода на японскую тематику не сдает свои позиции и среди юных читателей, однако же она находит свое выражение скорее в жанре аниме, в таких проектах, как например серия «Манго» издательства «Эксмо». Сдержанно оформленные «Волшебные сказки Японии» вряд ли пойдут на ура у детской аудитории.

Еще один фактор, способный подорвать кредит доверия к изобилию разноплановых изданий детской литературы, представленных на выставке – это большое количество книг европейских издательств. В последние годы на рынке детской

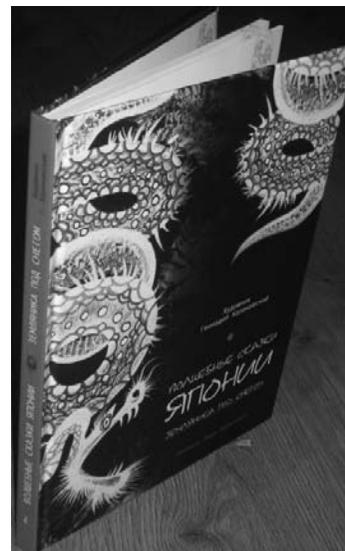


Рис. 6

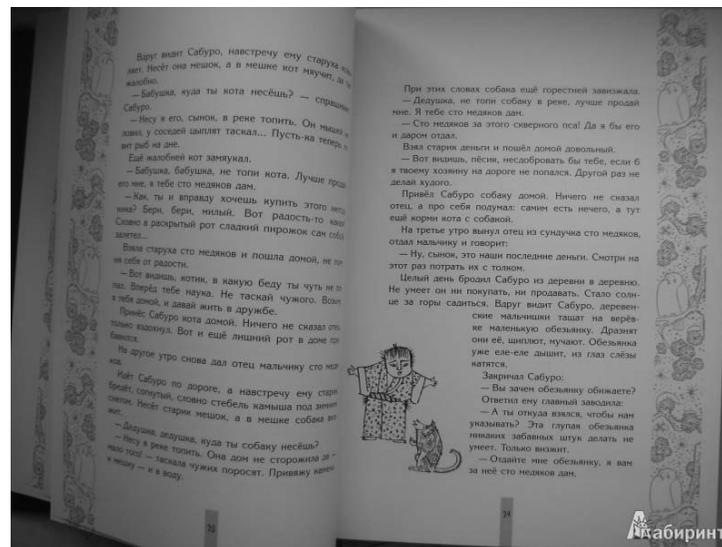


Рис. 7

Рис. 8

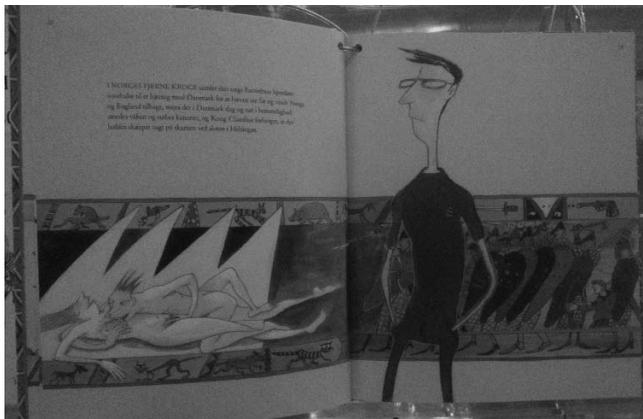


Рис. 9

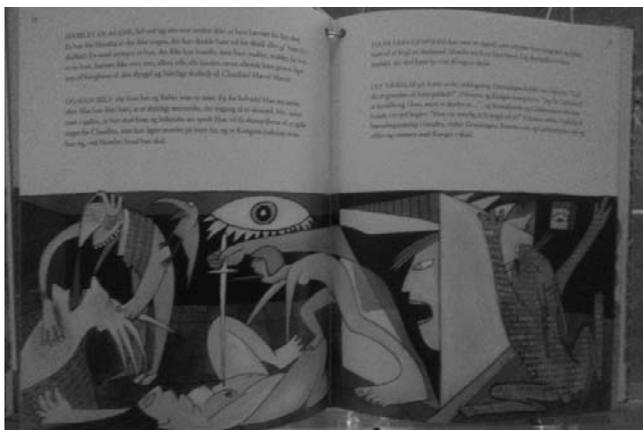
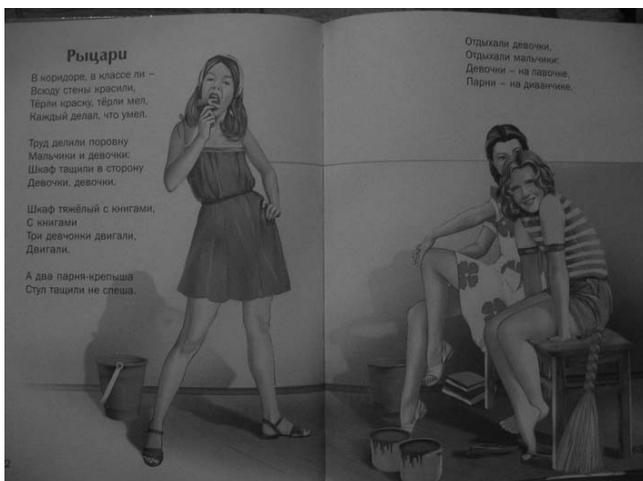


Рис. 10



литературы Европы в иллюстративном оформлении книг наблюдается тенденция к неоправданному эротизму, часто даже не обусловленному сюжетом. Примером может служить недавний громкий скандал с выставкой «Датские иллюстрированные книги для детей», проведенной осенью прошлого года в Санкт-Петербурге, в экспозиции которой была книга «Гамлет, принц датский» с откровенными иллюстрациями художницы Дорте Карребэк (рис. 8–9) [6]. По оценке отечественных специалистов редакционно-издательского дела, эти иллюстрации не только находятся на грани порнографии, но весьма сомнительны с точки зрения искусства книжной графики [6]. Однако же в Европейском союзе художница стала обладателем 19 всевозможных премий и номинаций за аналогичные по оформлению издания [6].

Аналогичной по степени резонанса, вызванной публикацией в России, является издание «Книги о любви» шведской писательницы Перниллы Стальфельт, иллюстрированное самим автором. Неудивительно, что на выставке «Non-fiction» некоторые переведенные со скандинавских языков книги отличались эротическими вольностями в иллюстративном оформлении.

Следует заметить, что подобные веяния оказали влияние и на наших, отечественных издателей: к примеру, ИД «ПРОФ-ПРЕСС» выпустил книгу Агнии Барто, проиллюстрированную изображениями девушек в двусмысленных позах и фривольной одежде (рис. 10–11). Естественно, подобная концепция, входящая в резкий диссо-

нанс с невинными детскими стихотворениями, вызвала массу вопросов, недоумения, а то и вовсе – негодования у родителей, выросших на произведениях этой писательницы, опубликованных в не в пример более целомудренных и куда более подходящих юным читателям оформлениях.

В целом нельзя сказать, что детская программа выставки не имела успеха: и мастер-классы, и игровые зоны, и встречи с авторами и художниками вызвали большой интерес у детей и их родителей, а к стендам издательств порой было просто не пробиться. И все же профессионалам аналитикам, возможно становится понятно, что проблема иллюстрации в детской книге вовсе не случайно заявлена организаторами как одна из основных. Тем более что трудно было не уловить некоторую настороженность покупателей, проявляющуюся как при общении с издателями, так и при просмотре представленных книг. Однако необходимо отметить, что силами одних лишь книгоиздателей преодолеть данный барьер между читателем и специалистами, создающими книгу, представляется вряд ли возможным – это должен быть комплекс мер – в том числе, возможно, и на государственном уровне. В этот комплекс должны войти такие меры, как пропаганда семейного чтения, возвращения моды на создание семейных библиотек с разноплановой подборкой изданий детской литературы; усиления контроля качества детской книги, в том числе и более тщательный всесторонний анализ потенциального читателя, а также более пристальное внимание к вновь появляющейся продукции.

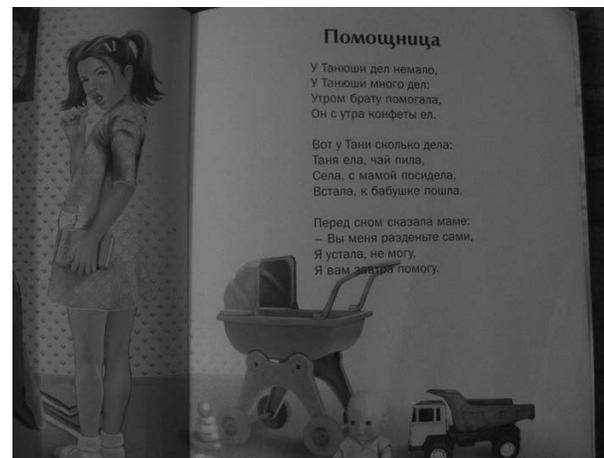


Рис. 11

Источники:

1. Non-fiction № [Электронный ресурс] // ДЕТСКАЯ ПЛОЩАДКА ТЕРРИТОРИЯ ПОЗНАНИЯ // [tp://www.moscowbookfair.ru](http://www.moscowbookfair.ru) , свободный. Дата обращения: 10 января 2014.
2. Журнал «Книжная Индустрия» [Электронный ресурс] // // Книжный магазин и библиотека: альянс или противостояние? // <http://bookind.ru>, свободный. Дата обращения: 13 декабря 2013.
3. Журнал «Книжная Индустрия» [Электронный ресурс] // Традиционная книга: успешные издательские стратегии // <http://bookind.ru> , свободный. Дата обращения: 13 декабря 2012.
4. Лабиринт. Магазин книг [Электронный ресурс] // Александр Пушкин: Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче // <http://www.labirint.ru>, свободный. Дата обращения: 20 декабря 2013.
5. ООО Издательство «Планета» [Электронный ресурс] // // Наши издания // <http://www.planetizdat.ru> , свободный. Дата обращения: 15 декабря 2013.
6. Фонтанка.ру [Электронный ресурс] // Принц датский смутит губернатора // <http://www.fontanka.ru> , свободный. Дата обращения: 10 ноября 2013.



Рис. 1. Е. Абдулаева. Г.Х. Андерсен «Стойкий оловянный солдатик».
Бумага, автолитография, акварель. 2009.

Корытов Олег Витальевич

10 ЛЕТ ТВОРЧЕСТВА КАФЕДРЫ
«ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ЭСТАМП»
МГУП ИМЕНИ ИВАНА ФЕДОРОВА. 2003–2013

Школа «Полиграф» насчитывает уже почти вековую историю, но отдельная специализированная кафедра иллюстрации и эстампа была создана лишь 10 лет назад в 2003 г. по инициативе профессора Ю. Чувашева. Первым заведующим кафедрой был Б. Диодоров, впоследствии возглавивший персональную творческую мастерскую. С 2006 г. заведующим кафедрой стал Ю. Чувашев, а с 2009 г. по настоящее время – О. Корытов.

Все эти годы кафедра развивается и ведет постоянный творческий поиск методов подготовки художников книги. В рамках общей образовательной программы каждый педагог имеет возможность применять свой индивидуальный твор-

ческий метод. Разнообразие композиционных, пластических и технических подходов в иллюстрировании книги дает положительный эффект. Плодотворным оказалось включение в образовательный процесс программы сотрудничества с отделом детских книг ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, под руководством О. Мяэотс. На кафедре также используются различные образовательные технологии, например модель издательского звена «художественный редактор – художник», где в роли художественного редактора выступает педагог, а в роли художника – студент.

10 лет творчества кафедры отметила большой выставкой работ преподавателей, выпускников и студентов, где главными действующими лицами были, конечно, выпускники и студенты, чья творческая деятельность и является мерилем нашей работы. Выставка прошла в залах Российской государственной детской библиотеки в Москве. В ней приняли участие более 130 молодых художников, из них около 50 лауреатов всероссийских и международных конкурсов иллюстрации и искусства книги. Они успешно работают в издательствах, являются членами Московского союза художников и других творческих организаций. Это разные по темпераменту и манере исполнения художники, которых объединяет одна школа, качество которой оценивается поступательным творческим развитием, постоянным совершенствованием мастерства художника книги. Особенность нашей школы, основанной В. Фаворским и берущей свое начало во ВХУТЕМАСе в том,

что мы готовим, прежде всего, художника книги. Художника, способного видеть не только композицию отдельно взятого листа, а композицию книги в целом. Ставя задачу профессиональной подготовки художников книги нового поколения, мы выводим сам процесс создания книги на качественно новый культурный уровень. Следуя традициям ВХУТЕМАСа, мы воспитываем художников, имеющих чувство времени. Именно это чувство позволяет художнику поддерживать жизнестойкость книги. Работая над книгой, он применяет и заново переосмысливает традиционные композиционные и пластические решения, использует современные технологии, техники и материалы, находит новое толкование, творческий стимул, созвучный времени. А. Гончаров отмечал, что приходит время, когда возникает необходимость посмотреть на литературное произведение с современных идейных и стилевых позиций, в контексте появления смелых и ярких иллюстраций. Художник книги, как бы заново осваивая эти позиции, вносит в изобразительно-текстовую связь иной, новый смысл, стремясь выделить «книжность» как основную идею интегрированности всех изобразительных средств и знаковых образований в единый синтетический организм – книгу.

За более чем 90-летнюю историю школы, в профессиональной среде прочно утвердилось название «Полиграф». Это в какой-то мере очень символично. «Полиграф» – это прибор, который еще называют детектором лжи. Школа книжного ис-

куства, школа «Полиграфа», это тоже своего рода детектор лжи. Ведь художник книги должен быть очень ответственным и честным, прежде всего перед самим собой. Ему необходимо внимательно вчитываться в текст, чувствовать и понимать его дух и смысл, оценивать этическую и эстетическую сущность.

Выпускник «Полиграфа» – это универсальный художник. Он умеет придумать, создать художественный образ книги, сформулировать концепцию оформления книги, рассчитать ее объем, выстроить ритмические ряды, нарисовать эскизы иллюстраций, выполнить оригиналы в выбранной им графической технике, обработать их, поместить в макет и подготовить его к печати, провести авторский контроль технологической цепочки в типографии. Итогом его труда станет задуманное и исполненное цельное гармоничное произведение синтеза искусств – книга.

Этим сложным творческим делом воспитания художников книги 10 лет занимаются педагоги кафедры «Иллюстрация и эстамп». Здесь преподавали и преподают замечательные художники и искусствоведы Ю. Чувашев, Б. Диодоров, А. Н. Воронков, В. Перцов, В. Кортович, О. Аванесьян, А. Котляров, В. Косынкин, Я. Косынкин, Н. Гордеев, В. Шишков, О. Моница, Е. Силина, С. Крестовский, Т. Никитина, М. Патрушева, В. Цепилова, И. Иванова, Ф. Суров, Е. Ненастина, А. Кортович, Г. Махашвили, М. Прокофьева, Н. Розанова, Т. Лемешко, Н. Налимова, А. Пожидаева, Е. Попова, А. Чернов,

О. Мязотс, в том числе и выпускники кафедры Е. Абдулаева, Ф. Бабкин и Г. Бабич.

Юбилейная выставка показала несомненные успехи кафедры «Иллюстрация и эстамп». В то же время это не повод для самоуспокоения. Время диктует свои условия. И впереди еще много проблем, которые нужно решать. Творческий процесс воспитания художника книги – дело весьма ответственное. Ведь художник книги один из тех, по чьим произведениям будут судить о нашем времени потомки. Будем рисовать, будем делать все, чтобы книга всегда оставалась произведением искусства, символом культуры своего времени.

Школа есть и школе быть. Впереди новые открытия и годы творчества.

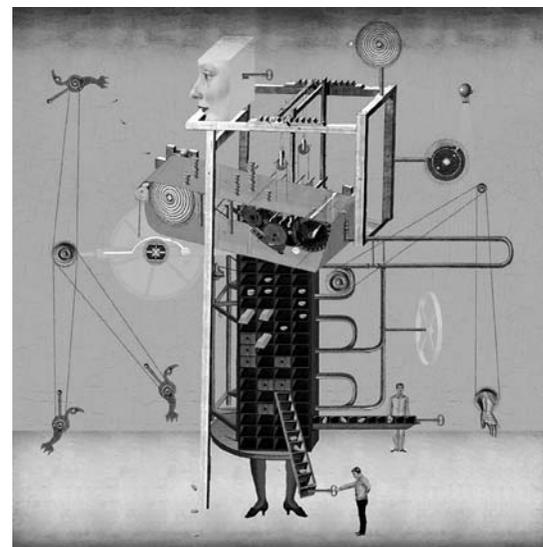


Рис. 2. В. Алай. Иллюстрация для журнала «Коммерсант». Бумага, компьютерная графика. 2013



Рис. 3. Г. Бабич. А. Чайнов «Юлия, или встречи под Новодевичьим». Бумага, торцовая ксилография. 2011–2012

Рис. 4. А. Бухникашвили. А. Погорельский «Черная курица, или Подземные жители». Бумага, цветной офорт с одной доски, открытое травление, акватинта. 2008–2009



Рис. 5. С. Короткова. С. Маршак «Багаж». Бумага, пластилин. 2012

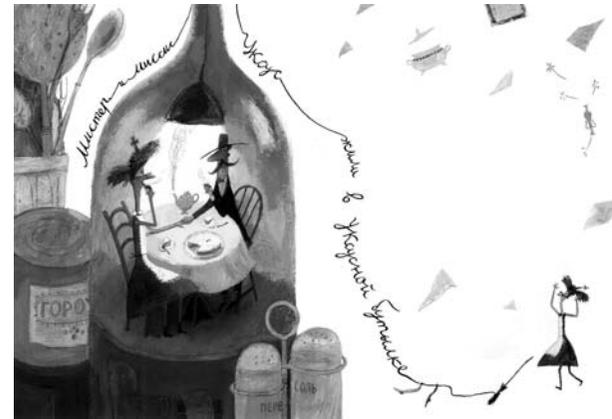


Рис. 6. А. Маркина. Сборник «Сказки. Английская, еврейская, итальянская». Бумага, смешанная техника. 2013



Рис. 7. М. Михальская. А. Коваленкова «Красный дом». Бумага, смешанная техника. 2012



Рис. 8. А. Павлева. «Мистер Пар и Эва». Бумага, коллаж, гуашь, цветные карандаши. 2012



Рис. 9. А. Павлова. Эразм Роттердамский «Похвала Глупости». «Война». Бумага, карандаш. 2012

Рис. 11. А. Сидорцова. Р. Киплинг «Сказки слово в слово». Бумага, гуашь. 2011



Рис. 10. Е. Рябина. В. Гауф «Холодное сердце». Бумага, цветная автолитография. 2012



Рис. 12. Т. Сугачкова. Авторская книга «Котовасия». Бумага, смешанная техника. 2012



Рис. 13. З. Сурова. Авторская книга «Чаепитие на Воздушном змее». Бумага, холст, акрил, тушь, коллаж. 2009



Рис. 14. Е. Тушева. Р. Брэдли «Вино из одуванчиков». Бумага, гуашь. 2013





*Л.У. Звонарева,
Л.С. Кудрявцева*

ПРОЧТЕНИЕ ХУДОЖНИКОМ
АНАТОЛИЕМ ЗВЕРЕВЫМ
СКАЗОК Х. К. АНДЕРСЕНА

Их разделяло 125 лет: Ханса Кристиана Андерсена (1805–1875) и Анатолия Тимофеевича Зверева (1931–1986), нашего современника. В год, когда художник начал иллюстрировать пять лучших сказок тридцатилетнего Андерсена, он тоже переступил порог тридцатилетия. Зверев уже дал свое прочтение повестям Гоголя, «Дон Кихоту» Сервантеса, «Золотому ослу» Апулея... Художник наслаждался тем, что читал, и рука послушно фиксировала его ощущение от андерсеновского текста.

Два поэта соединились в этих сказках – поэт-сказочник и поэт-художник. Андерсен, с его все-

искупающей добротой, верил, что «добро побеждает в вечности». Великое андерсеновское слово выпало иллюстрировать Анатолию Звереву, уникальному художнику чувств. Линии его рисунков музыкальны, певучи и стихийны, в них – правда искусства, которому он служил и поклонялся всю жизнь. Вдохновенный диалог состоялся, хотя далеко не всегда и не во всем художник был согласен с писателем. Их незримо связывало многое. Раннее сиротство, безотцовщина, унижительная бедность в отсутствие собственного дома и семьи – длящиеся годами странствия по квартирам и домам друзей. И – страстное желание состояться в творчестве, описать в стихах и зарисовать всё вокруг.

За полтора века, после того как в России впервые появились иллюстрированные академиком М. П. Клодтом сказки Андерсена (1868), их нарисовали сотни наших мастеров книжной иллюстрации, среди которых такие выдающиеся мастера, как Г. А. В. Траугот, В. М. Конашевич, А. В. Кокорин, Н. Г. Гольц и другие; многие посвящали датскому сказочнику свое творчество, немало работ признано выдающимся (иллюстрации к этим сказкам проанализированы в трех книгах авторов этой статьи, см. библиографию). Поколения русских детей воспитывались на произведениях великого датчанина, считая его своим, родным писателем, как Пушкина.

Анатолий Зверев прочел в сказках Андерсена его мечты, его страдания, его боль, его прозрения. Сказки попали к нему в 1961 г., в самый его

вдохновенный период, когда художник, как он говорил, рисовал «для себя». «Для себя» он много иллюстрировал любимого Гоголя, впереди ждал Лермонтов, «Мцыри».

Андерсена дал Звереву прочесть его старший друг и покровитель Александр Румнев, бывший актер пантомимы театра Таирова. Еще в середине 1950-х в сокольническом плохо одетом юноше с горящими глазами, малярничавшем в Детском городке парка и в каждую минуту свободного времени не расстававшемся с пером, карандашом и блокнотом, он открыл настоящего художника. В доме Румнева, в одном из уголков старой Москвы, в комнате, наполненной красотой – ее хозяин был искушенным коллекционером-знатоком живописи и антиквариата, упоенно читал Зверев сказки Андерсена. Для иллюстрации он выбрал пять: «Русалочку», «Диких лебедей», «Свинопаса», «Соловья» и «Новое платье короля». Он рисовал, не отрываясь, не останавливаясь, на одном дыхании. Его стихийные рисунки слились в единую сюиту, стали одним целым – по восприятию прочитанного, по стилистике.

Зверевские персонажи нарисованы без анатомической правдивости. Великого Леонардо он признавал своим учителем, его заветам следовал: «Берегись знания костей». Леонардовский «Трактат об искусстве» знал наизусть и сам писал в стихах свой «Трактат об искусстве» в ученических тетрадах.

В 1961 году издание не состоялось, да и не могло состояться. Даже в детских издательствах еще

продолжали действовать непреложные законы соцреализма с его определенностью и конкретностью места действия, бытовых подробностей и прочей «правдой жизни».

Горделивая подпись на обложке каждой из пяти сказок – «АЗ. 61» напоминает о евангельском-старославянском «Аз» – «Я». Тщательно продумывая обложки, Зверев мечтал увидеть свое детище опубликованным. Но этим графическим листам суждено было полвека ждать своего часа: то – в домашнем собрании Александра Румнева, то – в государственном архиве литературы и искусства.

В 2013 г. в рамках издательской программы будущего Музея АЗ (Анатолия Зверева) усилиями Полины Лобачевской и ее команды были выпущены в издательстве «Арт-Волхонка» эти пять сказок Андерсена с иллюстрациями А. Зверева (дизайнер книги, получившей в том же году награду на декабрьской книжной ярмарке «Non fiction» в ЦДХ – Ирина Лебедева).

Пять сказок Андерсена – пять ключей к личности Зверева. «Русалочка» – это не только невозможность счастливой любви в реальном мире, где любящие души разделены сословием или возрастом, но и трагедия незаурядной личности в мещанской среде. Об этом думал и писатель. Замысел «Русалочки» возник у Андерсена во время работы над романом «Только скрипач» (1837).

В сказке «Новое платье короля» Андерсен спрятал сатиру на своего литературного соперника – поэта Фредерика Палудана-Мюллера, претендовавшего на лидерство в современной им датской

поэзии и также сочинявшего сказки. У Анатолия Зверева были иные ассоциации.

Сказочная история «Дикие лебеди» развивала тему непохожести независимой личности, и не мог не заметить художник этого совпадения. Иллюстрации к сказке «Свинопас» убеждают: театр годами оставался родной стихией для любившего дразнить окружающих Анатолия Тимофеевича. Художник в повседневной советской реальности явно чувствовал себя принцем в одежде свинопаса.

И, наконец, притча «Соловей» – о пронзительной необходимости полной свободы для всякого настоящего художника, о естественности его природного дара.

Муза нового века

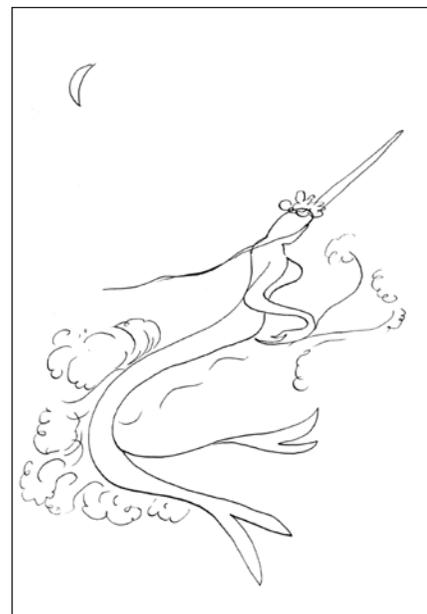
Между луной со звездами и высокой скалой прихотливой волной изгибается нежное слово «Русалочка». На волнах – печальная девичья фигурка, она повернута к нам, зрителям, спиной. Всезнающая старость с наивной испуганной юностью встретились в дуэте морской ведьмы и русалочки. В зловещем образе старухи проступают черты роденовской скульптуры «Та, которая была прекрасной Ольмьер».

Художник вызывающе упрощает фигуры до знака. В порывистых, струящихся, изысканных линейных движениях мы слышим всплески воды – шопеновскую текучесть с налетом легкой грусти. Художник от природы был необычайно

музыкален: он импровизировал на рояле, вспоминают друзья, хотя никогда не учился музыке.

Андерсен, выросший на острове Фюн, в приморском городе Оденсе, всегда ощущал свою связь с водой. В одном из писем он написал: «Я словно вода. Всё во мне в движении. Всё отражается во мне». Нервным, прерывистым штрихом передает Зверев текучую, постоянно меняющуюся природу морской пучины. Одним точным движением намечает силуэт тоскующей по человеческому естеству и бессмертной душе русалочки. А острыми штрихами он воссоздает место, где танцует девушка – доски деревянной палубы корабля. словно безжалостные ножи вонзаются они в ее больные ножки.

Тонкие линии рисунка сродни натянутым струнам. Не о таких ли струнах, вглядываясь в далекое будущее европейской культуры, рассуждал Андерсен в эссе «Муза нового века» (1861): «...что такое, собственно, поэзия, если рассуждать трезво? Звонкие изливания чувств и мыслей – только колебания и трель нервов. Восторг, радость, страдание, даже материальные устремления – это всё, по словам ученых, просто трепет нервов. Каждый из нас – натянутая струна. Но кто касается этих струн? Кто заставляет их колебаться и дрожать? Дух, незримый, Божественный дух, ибо эти струны передают его трепет, его голос; он понятен другим струнам, что они или звучат единым аккордом, или образуют мощный диссонанс. Так было и так будет на великом пути человечества к осознанию свободы».

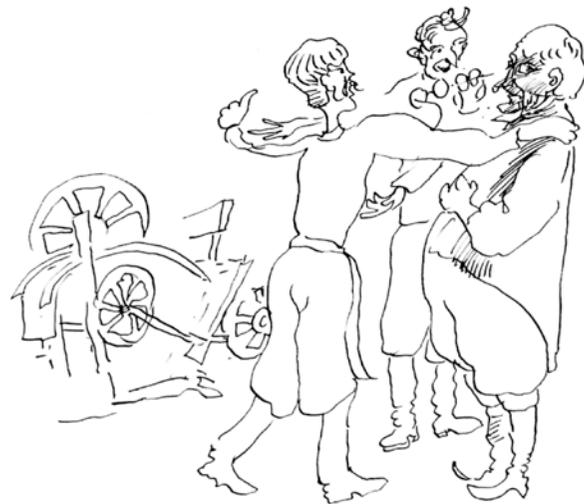




О Божественном духе размышлял и художник. Свою автобиографию, написанную в 1985 году, он закончит словом «Аминь» – «Истина». Кантовские «звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас» становятся, по сути, вместе с русалочкой, тайным смыслом этих рисунков... Художник показывает нам приготовившуюся к смерти русалочку на палубе после свадьбы принца, любящих ее сестер с жалкими головками, обритыми во имя спасения младшей. В экспрессионистских черно-белых иллюстрациях к «Русалочке» Зверев выразил тончайшие оттенки и нюансы чувств. Тех самых, которые великий датский сказочник считал необходимыми составляющими подлинной сказки: «трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое».

Королевский карнавал

«Новое платье короля» – одна из самых неожиданных у Андерсена сказок. Она полна искрящего юмора, а то и сарказма и неподражаемого веселья. «В столице этого короля жилось очень весело», частенько проходили народные гулянья и карнавальные представления. Потому и к новоявленным пройдохам-обманщикам отнеслись с доверием. Вот и сказочная история получилась достаточно карнавальная и универсальная. Во всяком случае, такой она читается в лихих рисунках Анатолия Зверева, не указывающих ни на время, ни на место действия, ибо людские нравы не меняются за столетия. Похоже, он совсем не пре-





досудительно, не иронично отнесся к королю, попавшему в столь затруднительное положение. Поначалу охранил его от непрошенных взглядов: на обложке к этой сказке прикрыл короля большущим непрозрачным облаком. Выглядывают лишь симпатичное лицо с белоснежной бородой и значительным носом да нелепые ступни с комично поднятыми пальцами. Никакого отрицательного чувства к этому герою не испытываешь – карнавал есть карнавал. Тут и мудрец становится глупцом. А в глубине белого листа намечены купола храмов с крестами. Ими заканчивает Зверев композицию листа.

Потом Зверев дважды изобразит короля перед зеркалом – в некоем изумлении стоящим перед невидимой тканью в окружении бездарных придворных и наглых «ткачей» – в предельно условных линиях всё это прекрасно прочитывается. И еще раз – в каком-то смятении отвернувшимся от зеркала. Тут полнотелую голую королевскую фигуру прикрывают беспокойные спины лукавых лжецов-придворных, контуры их фигур буквально вздрагивают от лжи.

Десятки русских художников за полтора века, что существует андерсеновский сюжет, рисовали голого короля каждый по-своему. Первые иллюстраторы вообще деликатно надевали на короля штанишки, иногда украшая их цветочками. Кое-кто из художников и сегодня продолжает эту традицию. Другие ловко находят скромные ракурсы. У Зверева большое, некрасивое, дряблое тело растерянно движется нам навстречу. Лицо короля та-

кое несчастное, искаженное глупо-безнадежной гримасой... Он будто преступник идет на казнь, сопровождаемый жестокосердной охраной. Ритмы движения этого шествия сродни колючим, сатирическим звукам авангардного толка. И, следуя трактовке художника, королю сочувствуешь.

Он и сцену с мальчишкой рисует по-своему. Не испытывает никакого удовольствия от его визга, никак не поощряя разоблачителя: недаром тут же базарно разлаялась собачонка. Неприятная фигурка с некрасивым указательным пальцем из толпы выкрикивает: «Да ведь он совсем голый!» Художник с каким-то сладострастием поиздевался над толпой; безобразная в своем уродстве, она готова накинуться с кулаками на удаляющегося обещанного короля в ставшей дыбом короне.

Надо сказать, что выражение «король голый» – чисто русского происхождения. Впервые это простонародное, грубовато-осудительное выражение появилось с легкой руки блистательных переводчиков с датского Петера и Анны Ганзен в 1899 г., когда в их переводе вышел четырехтомник произведений Андерсена. Да и Льву Толстому оно пришлось по душе. Он так пересказал этот эпизод сказки, в 1907 г. озаглавив ее «Царское новое платье»: «Только вдруг малое дитя увидало царя голого и закричало: “Он голый!”» И мы даже сказку в разговорах порой называем «Голый король», тут уж Евгений Шварц приложил руку: выражение стало нарицательным. У великого датчанина его нет. В жизни Андерсен гордился тем, что был вхож в королевские покои, почитывал там

свои сказки. Какая уж тут сатира на реального короля! Он вложил в уста мальчишки лишь одно восклицание: «На нем – ничего нет!» Но у Зверева в прочтении «Нового платья короля», судя по всему, – его личная боль. Что-то отталкивающее в поступке ребенка ощутила его свободная натура, склонная к розыгрышу, к карнавалу.

Ну а что ткачи и портные, эти виртуозы обмана? Вкальвают при свечах, усердные, старательные труженики. Они, как и все фигуры в рисунках, даны силуэтно, решительными, словно торопящимися линиями. Суматошно сбегают эти две уродливые фигуры из города, где «жилося очень весело», прихватив раздутые мешки и скабрёзно похихатывая... Таков зверевский финал, домысленный за Андерсена.

«Лебедем крылами ты бьешься...»

Такие поэтичнейшие сказки, как «Дикие лебеди», умел сочинять только Андерсен. Каждая из его любимых героинь готова жертвовать самым дорогим на земле – жизнью – ради спасения ближнего. Элиза из сказки «Дикие лебеди», дав себе на беду обет молчания, испытал невыносимые страдания, смиренно идет на эшафот и – спасает братьев, и сама спасается.

Иллюстрации Зверева начинается с обложки. На белых крыльях лебедей проступают колючие, заостренные перья – буквы названия. Изображение эффектно занимает полстраницы вместе с силуэтами летящих птиц. Их подчеркнуто преувели-

личенные длинные шеи и клювы страдальчески изогнуты. А под бесконечным небом – встревоженный мир. Над земным оком солнце и луна вместе как олицетворение вечного, и светила эти не вносят успокоения – остры края луны, колючи солнечные лучи.

Беспокойны голые ветки чахлах елок. И где-то среди холодных просторов одинокая гибкая женская фигурка совершает свой земной подвиг, плетя братьям рубашки из крапивы.

И все-таки пространство листа полно какой-то поэтической одухотворенности. «Песнь моя, лети с мольбою...». Эта шубертовская мелодия будет сопровождать наше впечатление от рисунков. Музыкальная одухотворенность – ключ к зверевским иллюстрациям. В ней слиянность с природой. Элиза – ее естественная часть. В тревожно спутанных ветвях густых деревьев трудно разглядеть ее фигурку, ее печальное лицо, длинные волосы.

Особенно проникновенно нарисована Элиза в сцене встречи с принцем. Ее смиренный образ достоин любования. На другом листе силуэт Элизы, рвущей дикую крапиву, созвучен движению трех лебедей, парящих над нею. В темнице она будто сама стала птицей – такова певучая пластика этой лишь обозначенной фигуры. Свет над нею, ощущимо разлитый в условном белом пространстве, обещает надежду.

Какая красота полета длинношеих, с маленькими головками и вытянутыми клювами птиц, ритмично устремленных по диагонали ввысь,





оставивших позади распахнутое окно! И снова – музыка движения. Художник насыщает рисунок не бросающимися в глаза деталями, как в оркестре отдельные инструменты обогащают звуки солиста. Оказывается, из открытого окна выпал горшок и вместе с цветами летит вниз. В правом верхнем углу, артистично уравнивая композицию, приютился темным пятном на городском шпиле глазастый петух – смотрит вслед лебедям... В темнице около склоненной Элизы бегают усатые мышки: их художник запечатлеват мгновенным прикосновением пера к бумаге. А в лесу, подле охотника-принца (он тоже одно целое с природой), на переднем плане не преминул Зверев, мастер анималистики, нарисовать трех благородных собак: знаток тут же определит их охотничью породу. А уж конь, увозящий принца и Элизу, – это сказочная песнь, это совершенство мастерства художника, познавшего и овладевшего тайной линии. Зато врагов Элизы он рисует как своих врагов – с неприязнью, с детским негодованием превращая их в уродливых монстров.

Позднее Зверев сочинит стихи, где появится образ лебедя: «Маем маюсь / Стесняюсь чего-то / Заикаясь любовью / Своей, – / От России – / Рассеянной ветром – / Серым облаком / Тучкой к тебе / Или – лебедем сизым / Неловко / Обращаюсь поэтом / К тебе...» И в другом стихотворении: «... любовь – / Такая лебеда / Что лебедем / – крылами – / Ты бьешься / И цепями / Любви опьешься / Так / Что – в руки взять себя – / Никак». Не сказка ли Андерсена дала ему это сравнение?

Под маской свинопаса

«Свинопас» – самая ироническая вещь Андерсена. Власть поиздевался над пошлостью и художник: чего стоит разжиревший хряк, волочащий на себе шикарную лиру, так еще и неугомонные свинопасовы питомцы носятся рядом – сплошное хрюканье уже на обложке, какая там музыка! Струны лиры рифмуются с условными ступеньками: сосредоточенно плюхает по ним тупорылый боров. Могут ли они издавать божественные звуки?! Из колючих щетинок складывает художник буквы короткого названия. И маленькая романтическая деталь – крохотный силуэт в центре: страстно обнялись принцесса и свинопас. В романтическом воображении художника возникла сценка, которой нет у Андерсена. Беспощадная андерсеновская сатира сталкивает на небольшом сказочном пространстве две стихии – естественную, природную, и светскую, где за ценности принимается всё искусственное, мертвое. Фальшь, лживость придворной жизни очерчены особенно выпукло: глупая и самовлюбленная принцесса и ее суетливые фрейлины низводятся художником до уровня карикатуры и пародии.

Стремительно ложатся на лист штрихи, полные иронического движения: всплескивает руками завистливая и жадная принцесса. Нашептывает ей что-то на ухо угодливо изогнувшаяся фрейлина. Дымит неподалеку, источая запахи, чужая печь. Принц – он же свинопас – сидя на земле, вертит в





руках волшебный горшок с задорно вылетающими из него нотками...

Принцесса, весьма сомнительной красоты, вызывает антипатию. Принц – комическая фигура: художник явно не доверяет его искусству. Даже к сцене с поцелуем Зверев относится иронически: принц с распухшими от поцелуев губами, принцесса – полная дуручка. А в сцене изгнания – с ее удивительной динамикой – эти двое изображены раздавленными королевским гневом... Маскарад, карнавал – родная для Зверева стихия. Он любил и умел дразнить и эпатировать окружающих, прикрываться маской юродивого, шута горохового, капризного бродяги, пряча подлинное лицо от любопытных и равнодушных взглядов. В среде физических, нравственных уродов нет места подлинной красоте. Эта мысль художника – главная в его прочтении сказки.

А «положительный герой» все-таки есть. Он – на первой иллюстрации. Крохотная птичка-соловей, чистое и скромное дитя природы – поет в вышине: она само естество, как и живая роза, лежащая под крестом на могиле отца принца. Тут, в просветленных зверевских линиях угадываются моцартовские настроения. Маленькая, почти прозрачная птичка славит жизнь даже в Царстве мертвых...

Своевольный художник не совсем по-андерсеновски разобрал и нарисовал эту сказку. Свинская оказалась история, но – по-зверевски убедительная. И в этом вся ее правда.

Божья птаха

Вновь крохотная пташка, возникшая из нескольких прикосновений кисти. Тщательно заштрихованное гибкое тельце с трогательно раскрытым клювом. Намеченный несколькими точными линиями веселая певунья с задорным хвостиком. Парящая, доверчиво распахнув крылья, в свободном небесном пространстве над вихрящимися облаками. Одной безостановочной линией крупно рисуется эта милая остроглазая птица пьющей из ручья... Зверев артистично меняет ракурсы, открывая нам неисчерпаемость портретных характеристик Божьей птахи. Не меняется лишь интонация, Зверев бережно создает простодушный, наивный образ существа доброго и отзывчивого, нежного и ранимого, как душа художника.

Андерсен любил уподоблять себя гадкому утенку, Звереву ближе соловей. В этой невзрачной певучей птичке глаз художника видит безошибочную тайную правду мира. Александр Бенуа писал: «...истинное искусство одно. Оно всегда правдиво по самой ясновидящей природе своей, оно всегда «реально».

На обложке острыми лучами высвечивается на желтоватом китайском небе сияющее слово «Соловей». И, разумеется, на ветке развесистой сакуры, над пагодами – крохотная поющая птичка. Андерсеновская притча «Соловей» – о необходимости полной свободы для всякого художника, об открытости его природного дара. Образ соловья





в иллюстрациях к «Свинопасу» начинал сказку. В притче «Соловей» он – главный.

Забавен соловей. Похвал особых недостоин:
И слишком юн – едва пушок на подбородке виден.
Поет он ночью, ибо днем петь без методы стыдно.

– так сам Андерсен обыграл этот образ в шутовском стихотворении «Рецензия».

Линии художника творят в унисон фантазии Андерсена. У анималиста, стихийного рисовальщика Зверева соловей и лягушка гораздо симпатичнее, добрее и приятнее, чем чопорные придворные бонзы и самовлюбленный китайский император, не умеющий отличить в искусстве подлинное от подделки. Эту тему Андерсен наметил еще в «Свинопасе», где капризная принцесса фыркала, брезгливо прогоняя живого соловья и мечтая об искусственной птице.

Многозначительные придворные старцы похожи, как близнецы. Их толпа в пестрых одеждах сливается в нечто безликое, напоминающее пышный праздничный пирог. И этой туповатой массе противостоит наивный беззащитный соловей с доверчиво приоткрытым клювом. Зверев мастерски углубляет пространство листа – точными штрихами намечает дальние покои дворца, острыми линиями – тонкими и более плотными – лощеные квадратики пола.

Из музыкальных линий, легко скользящих по желтоватой бумаге, рождаются образы мифологизированного, сказочного Китая. Это сравнимо

со стилизаторскими мелодиями Игоря Стравинского, композитора-авангардиста XX века.

По Андерсену и Звереву, подлинный художник, зачастую невзрачный внешне, внутренне красив и свободен, абсолютно независим от внешних сил. Он хранит тайные связи с природной стихией. Ему сродни «чудесно поющий» соловей, от пенья которого «на душе становится так радостно, словно матушка целует». Летает эта птица, где Бог на душу положит, сама по себе, не подвластная никому и ничему и способная победить даже Смерть. Художник насмехается над самоуверенностью Смерти. Изображенная в виде карикатурного скелета, она мрачно нависает над ложем больного императора, но царствовать ей осталось лишь одно мгновение: соловей уже подлетел к императорскому окошку.

Божья птаха Андерсеном воспета не только в притче «Соловей» и в сказке «Свинопас», но и в стихах:

Час пришел – так бери же, неси меня, Смерть,
В беспредельные области духа!

Без расспросов – куда? Я прошел путь земной,
Изволением свыше ведомый...

Что я людям давал, – я давал не своё,
А что было мне подано свыше,

И не знал, не считал, не ценил, что даю.
Пел, как Божья в поднебесье птичка.

(Перевод А. Майкова)

Изобразительная концовка Зверева с участием соловья в финале сказки столь лаконична, что воспринимается как поэтический знак, родственный таинственному иероглифу, изысканно начертанному пекинским каллиграфом-художником.

Библиография

Андерсен в русской литературе. Писатели о писателе. / Составитель Б.А. Ерхов. – М.: Рудомино, 1997.

Андерсен Г.Х. Русалочка. Рисунки А. Зверева. М.: Музей Анатолия Зверева, АРТ-Волхонка, 2013.

Андерсен Г.Х. Дикие лебеди. Рисунки А. Зверева. М.: Музей Анатолия Зверева, АРТ-Волхонка, 2013.

Андерсен Г.Х. Свинопас. Рисунки А. Зверева. М.: Музей Анатолия Зверева, АРТ-Волхонка, 1913 2013.

Андерсен Г.Х. Новое платье короля. Рисунки А. Зверева. М.: Музей Анатолия Зверева, АРТ-Волхонка, 2013.

Андерсен Г.Х. Соловей. Рисунки А. Зверева. М.: Музей Анатолия Зверева, АРТ-Волхонка, 2013.

Андерсен Х. К. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. / Издание подготовили Л.Ю. Брауде и И.П. Стреблова. – М.: Наука, 1983.

Грёнбек, Бо. Ханс Кристиан Андерсен: жизнь, творчество, личность. – М.: Прогресс, 1979.

Звонарева Л.У., Кудрявцева Л.С. Н.С. Andersen и русские иллюстраторы. Альбом-энциклопедия. Иллюстраторы Х.К. Андерсена в России и Русском Зарубежье за полтора века. 1868–2005. – М.: Арбор, 2005.

Звонарева Л.У., Кудрявцева Л.С. Сказки Андерсена и четыре русских художника-иллюстратора. Ярославль: Вишера, 2010.

Звонарева Л., Кудрявцева Л. «Я стал заядлым рисовальщиком...» // – Иностранная литература. Специальный номер, посвященный датской литературе. – № 11, 2014. С. 270–276.

Кудрявцева Л.С., Звонарева Л.У. Ханс Кристиан Андерсен и его русские иллюстраторы за полтора века. – М.: ОАО «Московские учебники и картография», 2012.



Ирина Мамонова

ХУДОЖНИК КНИГИ ГЕОРГ ФИШЕР.
«ПУТЕШЕСТВИЕ В МОЛОДОСТЬ»¹

В Публичной библиотеке, в фонде литературы на языках народов стран Азии и Африки, среди великолепных экземпляров детских книг на идише, оформленных Э. Лисицким, М. Эпштейном, С. Шор, И.-Б. Рыбаком, хранятся пять книг стихов Л. Квитко, изданные в 1928 году в Харькове: «Жучок», «Дудочка», «Скрипочка», «Детская площадка» и «Бабка Шлак и ее кабак». Рисунки в них выполнены контрастами черного, красного, желтого и синего цветов, композиции свободны и динамичны, смелая, стремительная линия виртуозно обыгрывает возможности еврейского алфавита и еврейской каллиграфии. Как сообщает надпись на однотипном обороте обложек это «малюнки

¹ В подзаголовок статьи вынесено название книги М. Рыльского, оформленной Г.И. Фишером в 1945 г. в издательстве «Советский писатель».

художника Георга Фишера». Без сомнений – перед нами опытный мастер, выработавший собственную оригинальную манеру книжной иллюстрации. В его рисунках переосмысляются и развиваются открытия художников Культур-лиги.

Первые детские книжки Лейба Квитко на идише были изданы в 1919 году, в 1920-е годы начался их массовый выпуск, особенно активизировавшийся во второй половине 1920-х, в период бурной деятельности украинских издательств в Харькове, Киеве, Одессе. Русские переводы появились гораздо позже, во второй половине 1930-х, и оказались востребованы и популярны. Самые известные иллюстрации к русским переводам стихов Квитко безусловно принадлежат Владимиру Михайловичу Конашевичу. Союз Квитко и Конашевича – «классика», с детства впитанная поколениями читателей. В целом, история иллюстрирования детских стихов Квитко вплоть до настоящего времени включает не один десяток имен художников.

Книжки, оформленные Георгом Фишером в 1928 г. для харьковского издательства – одни из самых интересных, запоминающихся, талантливых, оригинальных. Например, стихотворение «Жучок», широко известное в переводе на русский язык С. Маршака с иллюстрациями В. Конашевича (илл. 1).

Необходимо подчеркнуть – в отличие от Конашевича, Фишер иллюстрирует не перевод, в котором стихотворение стало чуть ли не вдвое длиннее и обрело все признаки романтической



Илл. 2. Л. Квитко «Жучок». Илл. Г. Фишера (обложка). Харьков, 1928



Илл. 3. Л. Квитко «Жучок». Илл. Г. Фишера. Харьков, 1928



Илл. 4. Л. Квитко «Бабка Шлак и ее кабак». Илл. Г. Фишера. Харьков, 1928



Илл. 5. Л. Квитко «Детская площадка». Илл. Г. Фишера. Харьков, 1928



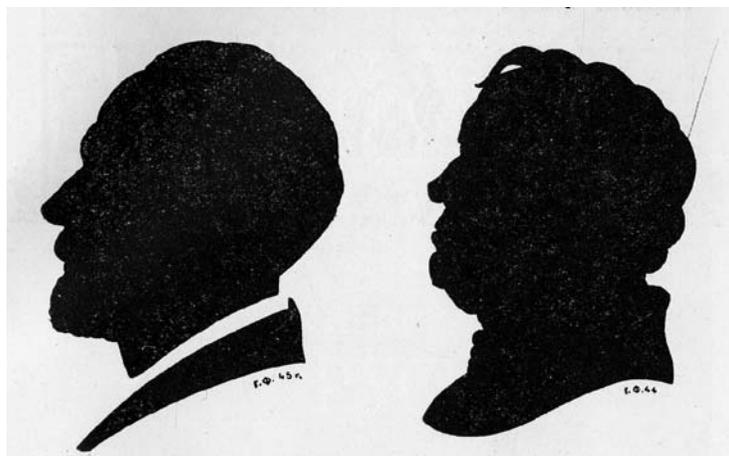
Илл. 6. Л. Квитко «Дудочка».
 Илл. Г. Фишера. Харьков. 1928

баллады «в духе В. А. Жуковского», а оригинал, написанный скупом, просто и коротко. Таковы и рисунки (илл. 2, илл. 3).

Как Эль Лисицкий, увлеченный в 1920-е годы созданием иллюстраций из элементов типографской кассы, Фишер создает рисунок из графики еврейских букв. Линия, вытекающая из контура буквы, теряет конкретность и трансформируется в часть предметного изображения или свободно парит в белом пространстве листа, наполняя его энергией и динамикой.

Здесь вновь актуализируются высказывания Аронсона о необыкновенной «нежности и растяжимости» еврейской буквы, ее безграничных графических возможностях, об орнаментальном характере еврейской графики вообще.

Этот «орнамент» у Фишера очень узнаваем и индивидуален – особенно энергичные линии-росчерки, подобные то условному изображению летящих птиц, то маленьким сдвоенным аркам. Одновременно, орнаментальные композиции, искусно сплетенные из растительно-буквенных элементов в своеобразные «фризы», соотносятся с «днем вчерашним» – графикой модерна, с которой начинали некоторые еврейские авангардисты (илл. 3, илл. 6). В лаконичных цветных пятнах-заливках читается отсылка к детским книжкам Э. Лисицкого из серии «Киндер-гартен», в характерных скошенных заборчиках проступает обобщенный образ штетла, найденный художниками Культур-лиги. При всех специфических особенностях, книга на идише у Г. Фишера становится более ин-



Илл. 7. Г.И. Фишер.
 Силуэт П.И. Чайковского. 1945;
 Силуэт И.А. Крылова. 1944

тернациональной, что почти неуловимо чувствуется в иллюстрациях к «Детской площадке», где фигурки детей обнаруживают связь с иконописным изображением и одновременно с графикой школы В. А. Фаворского (илл. 5). Дети, собравшиеся кружком на траве под деревом и играющие на дудочках («Дудочка»), неожиданно напоминают о «Музыке» А. Матисса (илл. 6). Это не означает, что индивидуальный почерк Г. Фишера – эклектический набор разнородных элементов. Прозрачность, легкость игры с узнаваемыми первоисточниками и одновременно несхожесть с ними, создает особое обаяние этих пяти книг и обещает новые открытия. Очевидно, здесь намечается возможность новых форм детской книги на идише, так и не реализованная в дальнейшем.

Однако, кто он – Георг Фишер? Каково его происхождение, к какому поколению он принадлежал, где и у кого учился, и самое главное, каковы другие его работы? Долгое время эти вопросы оставались почти без ответа – информация о художнике крайне скупа: уроженец Харькова, (то ли 1901, то ли 1906 года рождения), там же получил художественное образование, занимался книжной графикой, позже работал в Москве.

Интрига разрешилась достаточно просто, когда обнаружилось: полумифический харьковчанин Георг Фишер – это московский художник Георгий Иванович Фишер. Признанный мастер книжного оформления, создатель собственного шрифта (так называемый «Русский шрифт Фишера»), не менее знаменитый в профессиональном кругу

своего времени, чем Соломон Телингатер. Книги, оформленные Г. И. Фишером, были и есть едва ли не в каждой домашней библиотеке. Другое дело, что художник книги часто оставался в тени, иногда его фамилия вообще не указывалась. Поэтому имя Георгия Ивановича Фишера столь же малоизвестно сегодня, как и имя Георга Фишера. В 1950 г. в серии «Мастера книжного оформления» вышла монография о художнике (автор М. И. Сокольников), с которой может ознакомиться любой заинтересованный читатель РНБ. (Учитывая время издания, оценки успехов–неуспехов художника и некоторые комментарии к его творчеству читаются сегодня с заменой плюсов на минусы и наоборот).

Георгий Иванович участвовал в оформлении монографии о собственном творчестве: для обложки им сделан особый рисунок, напоминающий экслибрис. Иллюстрациями в тексте, заставками, концовками, буквицами, служат фрагменты его работ, выполненных для разных изданий за два десятилетия активного творчества. Биографическая информация, без сомнения, явно тщательно отобрана и отфильтрована с участием самого художника.

Но в целом картина жизни складывается.

Георгий Иванович Фишер родился в 1906 году в Харькове. Учился в основанной еще в 1869 г. частной художественно-промышленной профессиональной школе, с 1896 года ставшей городской школой рисования и живописи. В 1912 г. учебное

заведение переименовали в Харьковское художественное училище, подчиненное Императорской Академии художеств. Преподавали ученики Репина, Савицкого, Чистякова, Кардовского. В 1919 г. училище стало Свободными государственными художественными мастерскими, а в 1921-м на его базе учредили художественный техникум повышенного типа, который в 20-е годы относился к системе высшего образования. Там Георгий Фишер и получил профессиональное образование. Вспоминая ученические годы, он в первую очередь отмечал занятия по литографии и шрифтам. Их вел чех Гаудль, педантично заставлявший своих учеников по 20–30 раз перерабатывать одну и ту же букву. Именно он раскрыл Фишеру основы искусства шрифтов и их начертания. Здесь истоки блестящей еврейской каллиграфии в фишеровских иллюстрациях 1928 г. к стихам Квитко. Возникший при первом впечатлении от книг образ автора этих иллюстраций – как опытного мастера со сложившимся стилем – разрушается. В то время Георг Фишер был совсем молод, только недавно закончил институт и вышел в «свободное плавание». «В Художественном институте была полоса «измов», конструктивистских и прочих левацких увлечений, поэтому институт не дал Фишеру серьезных знаний, хотя и содействовал обострению его интереса к графическому искусству»², пишет М. Сокольников. За исключением «не», все точно.

² Сокольников М. И. Г. И. Фишер. Серия «Мастера книжного оформления». М.: Гизлегпром, 1950. С. 8.

Но Сокольников, продолжая лепить положительный имидж советского художника, акцентирует, что уже тогда на Г.И. Фишера влияли не «измы», а «изобразительный фольклор» Украины, орнамент, украинская архитектура, с которой он знакомился благодаря дяде – архитектору Бекетову, а также рисункам на почтовых марках. В монографии М. Сокольникова о ранних книжных опытах Фишера упоминается не то чтобы негативно, но несколько небрежно: «увлекался модными тогда приемами оформления», выполнил, например, обложку «Пригоди вояка Швейка» Я. Гашека в духе экспрессионистского рисунка а la Гросс, делал «нарядные пестро-крикливые обложки в форме декоративно-обойных украшений к романам Шнейпера «Причуды Шарлотты», Мориса Декобра «Гондола Химер», Оливии Уэдсли «Несмотря ни на что...» и другим переводным романам периода НЭПа³. Об оформлении пяти детских книжек стихов Квитко на идише в монографии ни слова – очевидно сам художник не хотел упоминать о них. Сегодня при сравнении этих иллюстраций с поздними работами, сделавшими художнику имя, понятно: каковы бы ни были причины умолчания, все логично: Георг Фишер и Георгий Иванович Фишер – один человек, но художники совершенно разные. Путь первого закончился в Харькове в 1928 году. Второй появился в Москве в 1929.

Перебравшись в Москву, Г. И. Фишер трудится в издательствах, поступает на второй курс Мо-

³ Там же. С. 8.

сковского архитектурного института, который заканчивает в 1935 году. (Его дипломная работа – проект здания посольства СССР в Токио.) Далее он отдается только «архитектуре» книги, начиная с опытов в эстетике конструктивизма. «Конструктивистский подход к оформлению книги не раз приводил Фишера в первый период его деятельности к «шрифтовым фокусам». Он располагал буквы в необычных сочетаниях и направлениях, произвольно повторял слова названия книги, чтобы образовалось изображение предмета, трактуемого в тексте. <...> На обложке «Деревянный ключ» буквы названия книги и имени автора образуют гаечный ключ; обложка книги «Тракторный пахарь» украшена упрощенным изображением трактора, составленным из шрифта; в трехцветной обложке книги «Злая жизнь» несколько раз повторенное заглавие образует цветок, стебель которого составлен из названия издательства»⁴.

Параллельно Фишер осваивает приемы фотомонтажа (А. Фадеев «Разгром», М. Шолохов «Тихий Дон»). Известность принесло ему оформление книги «Черный консул» А. Виноградова («Советская литература», 1933): черный переплет, орнаментальная рама, в центре – зеленый медальон с черным силуэтом, по контрасту с крышкой переплета – роскошно орнаментированный корешок.

Следующая веха – работа над иллюстрацией капитальных трудов, выпущенных в 1935–36 го-

дах издательством Академии архитектуры СССР в серии «Мастера архитектуры». Оттачивается особый «фишеровский» стиль: со вкусом подобранные орнаменты, соответствующие эпохе, основанные на тщательном изучении исторического материала, мастерски выполненные силуэты. Впоследствии портретные силуэты станут едва ли не «фирменным знаком» художника (илл. 7). В альбомах серии «Города и страны» Г.И. Фишер приходит к синтезу всех элементов организма книги, включая суперобложку, переплет, титульный лист, форзацы, контртитлулы, шмуцтитлулы, заставки, концовки, инициалы. Теперь оформленные им памятники художественной литературы становятся произведениями не только эстетическими, но приобретают и просветительское значение. Фишер считал, что «малейшая, обнаруженная вдумчивым читателем фальшь заставит его усомниться во всем замысле оформления и оттолкнет от художника»⁵. Интересно, осознавали ли читатели «Собора Парижской богородицы» В. Гюго («Молодая гвардия», 1937), что в оформлении переплета художник использовал рисунок реальных скреп дверей собора, а в изображении инициалов – подлинные архитектурные и скульптурные детали знаменитого памятника французской готики (илл. 8)? Работая над книгой «Народное искусство СССР в художественных промыслах», Фишер изучает мотивы русского орнамента. Народные промыслы – Палех, Мстера, Хо-

4 Там же. С.10.

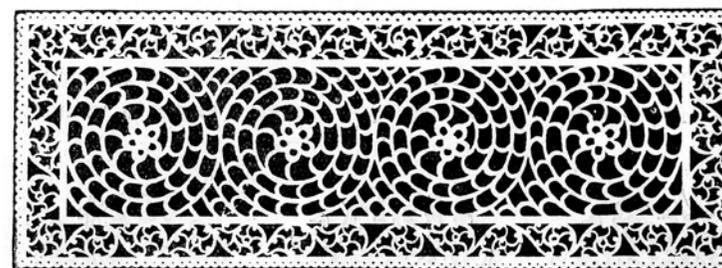
5 Там же. С. 16.

луй, Федоскино, Городец, Кострома – становятся материалом для графического переосмысления (илл. 9). Тщательно переработанные варианты орнаментов «народов СССР» художник использует в оформлении серии романов писателей советских республик и в сборниках стихов национальных поэтов, издаваемых «Советским писателем»: «Давид-строитель» Гамсахурдиа, стихи Сильвы Капутикян, «Туркменские новеллы» Н. Сарыханова, сборник «Поэты Узбекистана».

В числе лучших и характерных образцов зрелого стиля Георгия Ивановича Фишера – книга Р. Виппера «Иван Грозный», вышедшая в издательстве «Литература на иностранных языках» на английском, немецком, испанском и венгерском в 1947 году. Как и в других случаях, художественное решение выкристаллизовывалось в процессе длительной, кропотливой подготовительной работы-исследования в Государственном историческом музее. В результате был использован стиль первопечатной орнаментики эпохи Ивана Грозного. В заставках на орнаментальном фоне изображены геральдические картуши с эмблемами, выражающими содержание глав: книга и глобус, свитки с подвесными печатями, стилизованные волны и компас, метла и собачья голова (илл. 10). Техника характерна для той эпохи – ксилография. Факсимильные пальмовые клише выполнил гравер-исполнитель, но оригиналы для гравюр были сделаны Фишером с учетом особенностей техники гравирования: он «выскребал» штрихи на специально подготовленной бумаге. Книга полу-



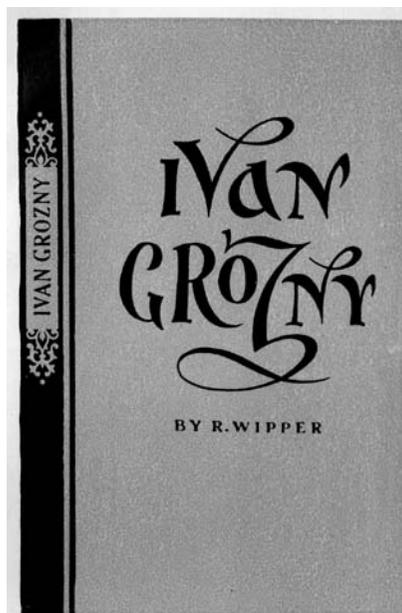
Илл. 8. Г.И. Фишер. Инициалы книги В. Гюго «Собор Парижской богоматери». М.: «Молодая гвардия», 1937



Илл. 9. Г.И. Фишер. Заставка к книге «Народное искусство СССР в художественных промыслах». М.: «Искусство», 1940



Илл. 10. Г. И. Фишер. Р. Виппер. «Иван Грозный». (Разворот титула). М.: Издательство «Литература на иностранных языках», 1947



Илл. 11. Г. И. Фишер. Р. Виппер. «Иван Грозный». (Супербложка). М.: Издательство «Литература на иностранных языках», 1947

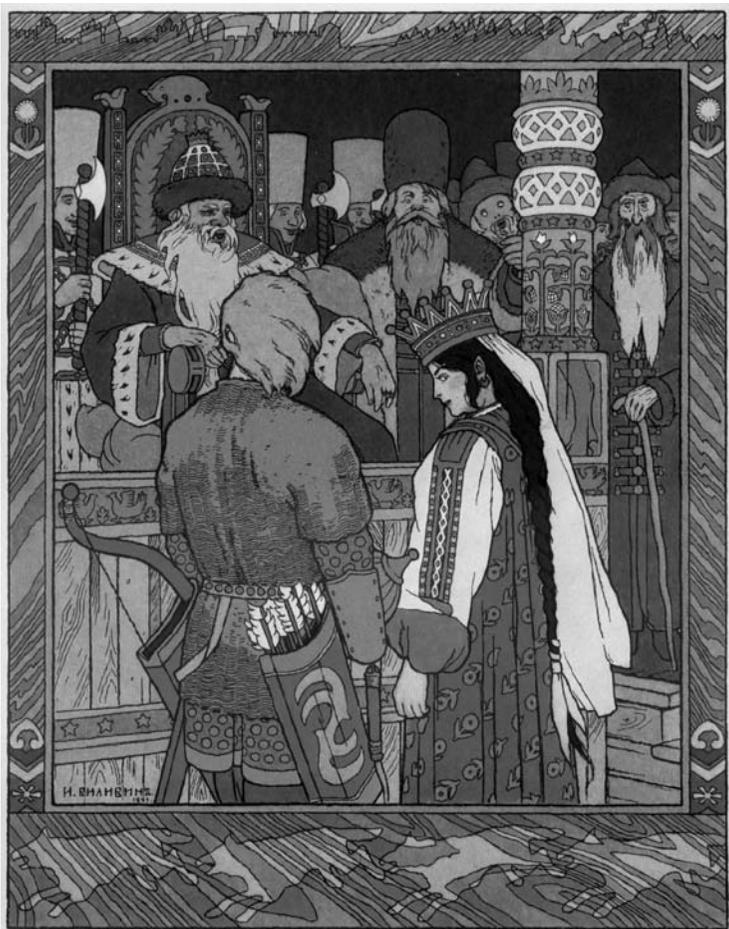
чилась хорошо продуманной и цельной. Правда, супербложка, по мнению все того же М. Сокольникова, «подкачала»: раздражал ее интенсивный желтый цвет, резко контрастирующий с черными буквами скорописи заглавия. В этом дерзком контрасте ощущалось «противоречие со стилистическими приемами внутренних украшений издания»⁶ (илл. 11). Что-то «левацкое», чуждое, излишне эмоциональное виделось Сокольникову в этом диссонансе. Хотя на другой странице своей монографии он будет мягко пенять Фишеру, что тот, при всех достоинствах, «не всегда проявляет необходимую для первоклассного художника творческую эмоциональность, подчас ограничиваясь графической каллиграфией», которая «сущит его творчество и мешает ему находить живое, трепетное дыхание линии»⁷. С этим трудно не согласиться.

«Трепетное дыхание линии» осталось в прошлом, в детских книжках 1928 года, ушло вместе с ошибками и заблуждениями молодости.

Впрочем, этот вывод не окончателен: настоящая статья – лишь скромная попытка вернуть после долгого забвения молодого художника Георга Фишера и напомнить о художнике-классике Георгии Ивановиче Фишере.

⁶ Там же. С. 40.

⁷ Там же. С. 49.



1. И.Я. Билибин
А.С. Пушкин «Сказка о царе Салтане» (1905)

Г. Д. Махашвили

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ
ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА
В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

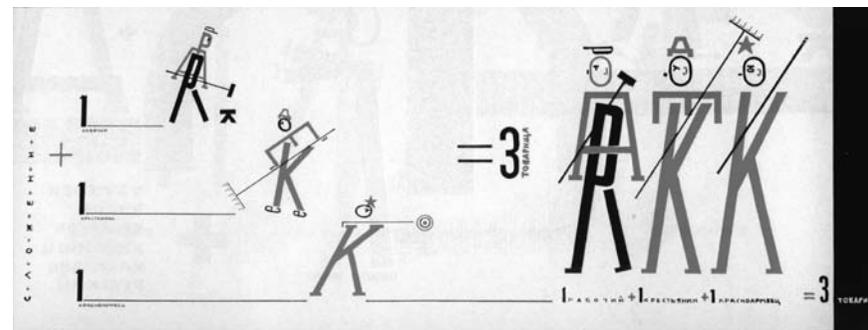
*На примере творчества
отечественных художников книги
конца XIX–XX вв.*

Основной функцией иллюстрации в книге является, как правило, зрительное отражение одного или нескольких аспектов текста. К таким аспектам относится, в том числе, сюжет, который состоит в большинстве случаев из отдельных сцен, представляющих собой различное взаимодействие действующих лиц друг с другом и с окружающим миром. Соответственно, разработка образов этих персонажей часто становится для иллюстраторов первостепенной задачей и одним из их главных выразительных средств.

Рассмотрим основные критерии, которые применяются при разработке образа персонажа. В

первую очередь, он должен в большей или меньшей мере базироваться на описании, которое дает герою автор текста. Впрочем, такие описания присутствуют далеко не во всех литературных произведениях и не для всех действующих лиц. Кроме того, они могут быть как подробными, так и достаточно поверхностными. Поэтому чаще всего иллюстратор становится соавтором писателя в разработке зрительного облика персонажей.

Через образы персонажей можно также выразить идею, стиль и контекст произведения, и даже влиять на композиционные и конструктивные функции иллюстрации, присущие ей как элементу дизайна книги. Кроме того, создавая образы действующих лиц (особенно главных) иллюстратор во многих случаях преследует следующие цели. Во-первых, герой должен выделяться среди прочих персонажей (как главных, так и второстепенных), заметно отличаясь от них визуально. Во-вторых, он должен быть узнаваемым: это качество чрезвычайно важно, если данный герой присутствует на нескольких иллюстрациях, события которых отделены друг от друга временем и обстоятельствами действия. Но несмотря на возможные смены одежды (например, персонаж сменил социальный статус или род занятий), возраста (персонаж стал старше или моложе) и даже формы персонажа (если он превращен в животное), зритель должен без каких-либо сомнений понять, что в данных сценах участвует один и тот же герой. В-третьих, иногда уместно стремление сделать образы главных действующих лиц запо-



2. Эль Лисицкий
«Четыре действия» (1925)



3. В. В. Лебедев
С. Я. Маршак
«Цирк» (1925)



4. В.А. Фаворский
«Джангар» (1939)



5. Е. А. Кибрик
Р. Роллан
«Кола Брюньон»
(1935)

минающимися, так чтобы они и впоследствии, по прочтении книги, ассоциировались у читателя с героями данного литературного произведения. Последняя цель необходима и оправдана далеко не во всех случаях; в то же время, иногда талантливые иллюстраторы достигают ее совершенно случайно.

За счет чего достигается формирование визуального образа персонажа? Речь идет не только о портретных чертах и фасоне одежды, хотя безусловно, эти элементы во многих случаях чрезвычайно важны. Созданию образа способствует также общая форма персонажа, ритмическая структура этой формы, цветовое решение (в черно-белой графике – тональное), и многие другие аспекты художественного языка иллюстрации.

Рассмотрим, какие подходы к созданию образов персонажей применялись в творчестве некоторых крупных отечественных художников книги конца XIX – XX вв. Книжные иллюстраторы конца XIX века, члены «абрамцевского кружка» и «Мира искусства», стоявшие у истоков современного понимания книги как целостного художественного произведения, уже задумывались о создании убедительных образов действующих лиц. Можно привести в пример Ивана Яковлевича Билибина, побывавшего членом как «Мира искусства», так и пост-«абрамцевского» «Общества возрождения художественной Руси». В его иллюстрациях к русским народным сказкам 1901–1903 гг. основной упор делается на создании контекста – атмос-

феры условно-вымышленной «сказочной Руси»; данной цели служат и образы действующих лиц. В то же время, Билибин не ограничивается этим, часто решая более сложные нарративные задачи. Допустим, изображая Серого волка, принявшего образ Марьи Моревны, Билибин придает персонажу жутковатый звериный взгляд, показывая тем самым его нечеловеческую сущность. В той же иллюстрации стоит отметить также карикатурные образы царя и его придворных, в которых художника интересует не только забавность и нелепость шаржированных портретных черт, но и выразительность облика каждого из них в целом.

Авангардные эксперименты в отечественном искусстве 1920–30-х годов в целом благотворно сказавшиеся на эволюции иллюстрированной книги, подчиняли персонажей и их образы решению в первую очередь сугубо формальных задач. Персонаж здесь становится поводом для разнообразных композиционно-пластических поисков. Яркий пример: неизданная книга Эль Лисицкого «Четыре действия» 1928 года. Здесь не образ персонажа диктует его форму и ритмику, а наоборот, форма и ритмы, присущие литерам наборной кассы, диктуют зрительный облик персонажей. По сути, перед нами не столько конкретные персонажи, сколько условные символы, обозначающие «людей вообще»: «рабочего», «крестьянина», «красноармейца». Они отличаются друг от друга исключительно постольку, поскольку различаются их функции. Если эти функции одинаковы, то

для иллюстратора-авангардиста разницы между персонажами тоже нет. Например, на одной из иллюстраций Владимира Васильевича Лебедева к стихотворению С. Маршака «Вчера и сегодня» 1925 г., идущие по воду женщины с коромыслами представлены абсолютно идентичными «клонами»-близнецами, синхронно выполняющими одни и те же движения. Перед нами символы; художника здесь в первую очередь волнует не отсутствующая индивидуальность образов, а общая, несколько механистическая красота лапидарной композиции.

В то же время, в творчестве того же Лебедева можно встретить и почти противоположные тенденции. Как пример, можно привести его знаменитую книжку-картинку «Цирк» 1925 года, снабженную стихотворными подписями С. Маршака. Здесь мы видим очень выразительные и, что самое важное, индивидуальные образы клоунов, акробатов и прочих артистов. Даже сам выбор темы не случаен – ведь цирковое искусство всегда славилось яркими образами и характерами. По сути, это тоже авангардный эксперимент, только иного рода: удачная попытка показать, что художественные достижения авангарда (в первую очередь, супрематизма и конструктивизма) можно использовать для создания не только механистичных в своей эстетике символов, но и индивидуальных образов.

К похожему выводу, хотя и отталкиваясь от несколько иных предпосылок, приходит в своем творчестве и теоретических изысканиях осново-

положник московской школы ксилографии и современной теории книжного искусства Владимир Андреевич Фаворский. Персонаж у Фаворского всегда выступает как неотъемлемая часть чего-то большего, как один из аспектов стиля литературного и художественного произведения, проявляющегося в особенностях его взаимоотношений с окружающим пространством. Но Фаворский при этом не игнорирует индивидуальные образы персонажей, а напротив, уделяет их разработке значительное внимание. Об этом упоминает он сам, проводя анализ своей работы над иллюстрированием различных произведений. Так, в работе над «Маленькими трагедиями» А. С. Пушкина (1961) Фаворский стремился сконцентрировать характеры главных персонажей в нескольких основных чертах, своего рода «амплуа», которым затем находил столь же лаконичное зрительное выражение – по терминологии самого Фаворского, «маски». «Маски» эти, безусловно, включали в себя не только лицо, но и весь облик героя. В некоторых случаях, когда исторические реалии входили в противоречие с «амплуа» персонажа, Фаворский смело отказывался от них: так, по его словам, произошло при создании образа Сальери, чья «маска» имеет мало общего с реальной внешностью композитора. Это говорит о том, насколько важной для Фаворского была задача зрительного отражения характера персонажа.

Это же проявилось и в работе Фаворского над калмыцким эпосом «Джангар» (1939). Описывая свой подход к иллюстрированию данного эпоса,



6. Д. С. Бисти
Гомер «Илиада»
(1978)



7. Г. А. Макавеева
И. П. Токмакова
«Голубая страна»
(1983)



8. Г. В. Калиновский
Ю. И. Коваль «Пять
похищенных
монахов» (1977)

художник основное внимание уделяет разработке образов богатырей, женщин, старцев, и других действующих лиц. По сути, именно на образах персонажей, точно выражающих индивидуальные характеры героев, и построено иллюстративное решение «Джангара» – а следовательно, поскольку Фаворский всегда создавал книгу как единую структуру, и художественное решение всего книжного организма в целом.



Через площадь к этому театру бежали все куклы
Карабаса Барабаса. Буратино, Мальвина и Пьеро радостно встречали их.

9. Л. В. Владимирский
А. Н. Толстой
«Золотой ключик,
или Приключения
Буратино» (1956)

В середине 1930-х годов в отечественном искусстве разворачивается «борьба с формализмом», на долгие годы поставившая крест на всякого рода авангардных экспериментах и загнавшая творческую свободу художников в беспрецедентно жесткие рамки. Это, к сожалению, в значительной мере коснулось и искусства книги. Многим иллюстраторам пришлось существенно изменить изобразительную манеру, или вовсе отказаться от активной работы в отрасли. Впрочем, развитие книжного искусства в 1930–50-е гг. не остановилось, оно лишь сосредоточилось на тех аспектах иллюстративного языка, которые чаще всего оставались «за кадром» смелых экспериментов 1920–30-х. К их числу относилась индивидуальная разработка образов персонажей. Если у многих авангардистов в иллюстрациях действовал «человек вообще», «человек-символ», то художники эпохи соцреализма уделяли внимание психологии героев. Безусловно, и здесь существовали определенные рамки, в основном идеологического плана: трактовка характеров и действий

персонажей не должна была расходиться с генеральной линией Партии.

В этот непростой период тем не менее находилось место для талантливых, художественных трактовок литературных образов. Примером тому является творчество Евгения Адольфовича Кибрика, ученика Павла Филонова, унаследовавшего у учителя в первую очередь умение ставить и решать художественные задачи вне зависимости от обстоятельств. Кибрик – один из тех мастеров книжной иллюстрации 1930–50-х гг., которые сумели в запрете авангардных поисков увидеть возможность для творческого переосмысления классических традиций. Внимательно изучая и анализируя образы, описанные в литературном произведении, Кибрик стремился придать им наиболее убедительную и ясную зрительную форму. Недаром его иллюстративную трактовку романа «Кола Брюньон» одобрил и высоко оценил сам автор, Ромен Роллан.

Данная серия иллюстраций, как и «Джангар» Фаворского, построена практически целиком на портретах персонажей. В этой связи особо стоит отметить один из графических листов этой серии, где изображен возвратившийся домой мастер Кола Брюньон. Он словно застыл, пораженный зрелищем разграбленного и сожженного дома, где погибли все созданные им скульптуры. Кибрик не изображает здесь ни развалин сгоревшего здания, ни обгорелых обломков деревянных статуй. Вся иллюстрация состоит из одной фигуры Кола, но его лицо и поза столь выразительно

передают охватившее его ощущение ужаса и неверия в реальность происходящего, что читатель может сам восстановить увиденную героем картину только по его реакции. Кибрик изображает данную непростую для зрительной трактовки сцену не «в лоб», буквалистски, а исключительно при помощи образа персонажа, как бы вовлекая зрителя в процесс сотворчества и сопереживания происходящему.

Во второй половине 1950-х годов идеологическому и стилистическому давлению на книжное искусство приходит конец (за некоторыми отдельными исключениями), и художники книги получают возможность вновь предлагать собственные, подчас достаточно неожиданные трактовки персонажей. Хорошим примером могут служить многие иллюстрационные серии знаменитого гравера Дмитрия Спиридоновича Бисти. Например, в своих гравюрах к «Илиаде» Бисти передает свое, совершенно непривычное для читателя прочтение гомеровского текста. Впрочем, оно во многом ближе к оригиналу, чем давно сложившаяся в массовом сознании картинка: вместо идеализированных благородных героев, каковыми они представляли на полотнах мастеров классицизма и их последователей, данные иллюстрации населяют кроважанные разбойники и мародеры, десятилетиями грабившие и разорявшие окрестности богатого торгового города. Как видно, эта нетрадиционная трактовка «Илиады» выражена в первую очередь именно через образы персонажей.

С исчезновением запрета на авангард начинается активное изучение его наследия. Многие художники по-разному осваивают достижения авангардных экспериментов, преломляя их сквозь призму своего творческого видения. Так, в иллюстрациях Галины Александровны Макавеевой образы персонажей вновь перестают играть значительную роль, их формы и ритмика являются здесь лишь составными элементами, фигурами и цветовыми пятнами, из которых выстраиваются почти супрематические по своему визуальному аскетизму композиции. В то же время, это уже иной авангард, нежели в 1920-30-е годы, уже не материально-механистичный, а напротив, эфемерно-лиричный (не случайно большая часть иллюстративных работ Макавеевой – к поэзии и фольклорным произведениям). Художница доказывает, что схожие формальные решения могут использоваться для достижения разных творческих целей, но тем не менее и в том, и в другом случае образы персонажей играют лишь второстепенную роль.

Стоит отметить, что другие иллюстраторы по-иному и в иных сочетаниях использовали открытия авангарда в своих иллюстрациях. Например, Геннадий Владимирович Калиновский, испытавший определенное влияние экспрессионизма и отчасти наивного искусства, в своем творчестве уделяет существенное внимание разработке образов персонажей. Герои Калиновского всегда отличаются выразительностью характеров и индивидуальностью облика, иногда даже гротескно утрированной.

То, какое влияние может иметь для книги в целом, и иллюстрационной серии в частности, разница в трактовке образов персонажей, можно заметить, если сравнить художественное решение одного и того же произведения разными иллюстраторами. Можно взять для примера «Буратино» А.Н. Толстого в версиях Леонида Викторовича Владимирского и Александра Арнольдовича Кошкина. У Владимирского Буратино – крепкий, задорный, энергичный паренек. Форма его тела хоть и огрубленно, но человекообразна, он «деревянный человек» – в чем, по сути, и заключается основное отличие литературного персонажа Толстого от его итальянского прототипа. Буратино Кошкина – печальный, утонченный мечтатель, он не столько бросается сломя голову навстречу приключениям, сколько мечтает о них. Что интересно, этот Буратино по своей форме больше похож на куклу, чем на человека, с тонкими, хрупкими ручками и ножками, и крупной тяжелой головой. Этот Буратино – «нечеловек», попадающий в незаурядные ситуации именно из-за своей несочетаемости с окружающим его миром. Т. е. мы видим, что каждый из этих художников берет из толстовского произведения что-то свое, близкое его творческому видению и собственному прочтению текста, и выражается это, в первую очередь, именно в образах главных действующих лиц.

Подводя итоги, можно отметить, что разработка образов персонажей играет в книжной иллюстрации важную роль. В зависимости от тематики,

художественного направления и контекста, разные иллюстраторы по-разному подходят к решению этой творческой задачи. Некоторые уделяют ей больше внимания, для других она является не столь значительным аспектом изобразительного рассказа. Но так или иначе, создание образов персонажей является неотъемлемой частью работы над иллюстративным рядом книги.

Библиография:

El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976.

Корытов О.В. Иллюстрация в системе книги. Иллюстрирование произведений художественной литературы. – М.: МГУП, 2012.

Корытов О.В. Иллюстрированная книга. Конструкция и композиция. – М.: Галарт, 2014.

Подобедова О.И. О природе книжной иллюстрации. – М.: Советский художник, 1973.

Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988.

Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. – М.: Книга, 1986.

Чегодаева М.А. Пути и итоги: Русская советская художественная иллюстрация 1945–1980 гг. – М.: Книга, 1989.



10. А. А. Кошкин
А. Н. Толстой «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1984)



Александра Павлова

ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ
СВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ПРАВОСЛАВНОЙ
ЭКЗЕГЕТИКИ

Предложенная тема рассматривается в рамках вопроса о визуализации библейского текста в процессе его иллюстрирования. Актуальность ее определяется, во-первых, ростом интереса к религии в целом в нашей стране в последние десятилетия, прежде всего – к православию, как традиционному исповеданию. Во-вторых, появлением во внутрицерковных кругах острых во-

просов о характере религиозных изображений¹. Третья причина – достаточно малая исследованность религиозных сюжетов в светском искусстве этого периода.

Говоря об иллюстрировании притчи о блудном сыне, я бы хотела обратиться к станковым произведениям. Это обусловлено тем, что, во-первых, в нашей стране долгое время не публиковались религиозные книги, поэтому количество станковых работ на библейскую тематику много больше объема количества книжных иллюстраций. И, во-вторых, я считаю рассмотрение станковых произведений важным для процесса иллюстрирования, поскольку оно обнажает те же вопросы создания иллюстрации как *видимого образа авторской мысли*, которые являются первоочередными и в книжной иллюстрации. Иллюстрация, существующая вне книги как физического предмета, организованного особым художественным образом, по-прежнему остается в книге как пространстве авторской мысли. В данной статье внимание сфокусировано на том, как станковая иллюстрация претворяет в видимый язык собственно содержание текста притчи.

1 Например, статья М. Патрушевой «Трудно найти такой изобразительный язык, который был бы понятен современным людям», Кифа. Электронная газета. 26.12.2011 г. (<http://gazetakifa.ru/content/view/4367>); статья Вл. Сидельникова «Бывают ли некрасивыми иконы?», Фома, электронная версия журнала, 1.06.2012 г. (<http://www.pravmir.ru/vladimir-sidelnikov-nekrasivye-ikony/>); статья А. Матвеевой «Выбираем Библию для детей», Правкруг.пф, интернет-журнал. (<http://pravkrug.ru/o-semie/obrazovanie/item/>)

Специфика визуализации смысла в иллюстрации заключается в необходимости создавать визуальную форму «с нуля», в отличие от типографики, где композиторская работа производится над уже готовыми видимыми формами, сообщающими (буквами и другими знаками) и раскрывающими (пропорции страницы, разворота, книжного блока и пр.) смысл написанного. При этом пластическая форма знаков текста не несет никакого *смысла* сама по себе, и смысл «читается» только в силу знания читателем их декодировки. А в иллюстрации смысл (понятие) может быть передан через пластическую форму, только если она апеллирует к смысловому содержанию в его взаимосвязи со зрительным (чувственным) опытом человека.

Итак, иллюстрация должна своей формой являть содержание текста, а в случае притчи это, прежде всего, значит *to mediate Transcendence*². И главное содержание притчи – взаимоотношения Бога (Transcendence) и человека – выражается в литературном пространстве через образы реаль-

2 Термин, употребляемый в англоязычном искусствоведении по отношению к задаче религиозного изображения: «быть посредником в явлении Трансцендентного (Божества)». Думаю, что подобная задача в той или иной мере стоит и перед иллюстраторами Библии, а не только иконописцами. См., например: Viladesau, Richard. *Theological aesthetics: God in imagination, beauty, and art*. Oxford University Press, 1999; Viladesau, Richard. *The beauty of the cross: the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*. Oxford University Press, 2006.

ного мира, находящиеся с сакральным смыслом в сложных взаимосвязях. Дело в том, что чувственно воспринимаемый (так называемый «видимый») мир в христианстве имеет особый статус: «наши отношения с миром превращаются в опосредованную связь с Богом – «...» художником мира»³. Пространственно-временной континуум во всей его гармонической сложности еще в ветхозаветное время мог мыслиться как «шехина»⁴, а тело человека было почти равно его душе. Отсюда «земные» образы притчи, а иллюстратор не может игнорировать их.

Обратимся к тому, как сенсорный опыт, доставляемый зрением, обретает значимость, образуя уровни смысла, и как, в свою очередь, эти смысловые уровни находят воплощение в структуре иллюстрации.

Законы восприятия реального мира дают возможность человеку воспринимать его как *упорядоченность*, а не как хаос, только в неразрывном сопряжении с понятием «смысла». Человек может охарактеризовать незнакомое явление, если, во-первых, сознание вычленит это явление из остального мира, подсознательно проанализи-

3 См. Яннарас Х. Вера Церкви: Введение в православное богословие. М.: 1992. С. 91.

4 Шхинá, шехина (ивр. שְׁכִינָה, «присутствие, пребывание, проживание») – в иудаизме – термин, обозначающий присутствие Господа, в том числе и в физическом аспекте. См., например: Архимандрит Ианнуарий (Ивлиев), «Имя Божие в Ветхом и Новом заветах», аудиозапись. Режим доступа: <http://predanie.ru/audio/lekcii/arhimandrit-iannuarij-ivliev/>

ровав его структуру. В результате чего появится отношение «объект – фон» (новое явление – окружающие явления)⁵. Так возникает понятие первого смыслового слоя; в изображении это слой «базовых» элементов, которые соответствуют сенсорной (зрительной) информации: цвет и характер его распространения (в виде линии или пятна), и тон. Понятие первого слоя сразу же неразрывно перетекает в понятие второго слоя, или *осмысливается*. «Объект» получает свое значение (а не остается неназванным и непонятным разуму), если имеется готовый смысл, относительно которого можно сравнивать поступающую информацию не как информацию о границах цвета и тона, а как информацию о значимом для человека *объекте, вещи*. В иллюстрации – это предметный (фигуративный) слой, равный фабульной стороне литературного пространства притчи. Герои и предметы притчи – «дом», «отец», «сын», «дальняя страна», «свинья» и проч. – в этом втором

5 Иначе: новый природный объект, вычленяемый из контекста, вычленяется как объект именно в силу одновременного возникновения понятия о нем. Можно назвать это первым уровнем понятий, которые в наименьшей степени несут какую-либо личностную оценку их индивидом. Они тождественны, по сути, сенсорной информации о них. В изображении они соответствуют конкретному внешнему облику изображенной вещи, отчего в картинах разных эпох и разных художников облик так отличается. Но мы узнаём за разным визуальным опытом единый концепт (разные костюмы – одежда, разная архитектура – дом) именно в силу того, что реальный мир для человека несет смысл.

слое выступают как общечеловеческие концепты (житейские, обыденные вещи), которые художник обязан показать, чтобы не впасть в фактическую ошибку. Как мы видим, в картинах старых мастеров, работавших до XX века, огромное внимание уделяется такой форме предметов, в какой они существуют в природной и культурной жизни (илл. 1). Мы узнаём одежды, ковры, пейзажи, животных и прочее во всем их натурализме.

Как такой подход к изображению притчевых событий подводит к ее сакральному смыслу, т. е. как он делает изображенную вещь *знаком*, понятием третьего слоя? Соответствие знака и обозначаемого хранится в традиции православной экзегетики, и если толкование зрителю известно, то особая визуальная форма вроде бы и не требуется. Такие полотна создавались в среде, где каждый был знаком с толкованием притчи, и реализм картин, «материальность» трактовки в совокупности с этим *априори* восприятием их как знаков только подчеркивал ошеломительную близость Божества к человеку и его обыденной жизни. Через показ человеческих объятий, объятий после долгой разлуки между самыми близкими, единокровными людьми, зрителю становилась ясна вся человечность отношения Бога к людям; Он становился понятнее и роднее. К тому же, очевидно, что никакое изображение как конечный, *определенный* объект, не может описать Божество, значит, художнику остается (как и катафатическому богословию) описывать Его только через *человеческие* образы (земной отец). Потому так важно

было «телесное» изобразить в наибольшей полноте. К тому же, материальный предмет, который сам по себе не несет никакой нравственной окраски, в системе человеческой жизни приобретает связь с ценностными и духовными категориями (так, дом – это и физические границы, сложенные из камня или кирпича, делящие пространство, и одновременно синоним уюта, «своего, родного» места, защищенности от внешних угроз). А поскольку понятия «дом», «отец», «сын», «дальняя страна», «свинья» и проч. – общечеловеческие концепты, то даже не знающий толкования притчи может понять ее «человеческий» уровень через предметный образный ряд.

Однако здесь все же возникает проблема: как показать *графически*, что это не простая бытовая сценка, не один лишь «человеческий» уровень? Так, мы можем «назначить» свинью знаком греха, потому что нам известно пристрастие настоящих свиней к вываливанию в грязи, и тогда изображение свиньи будет сразу вызывать представление о грехе. Хотя очевидно, что у греха нет щетинок и пятачка, а Царство Небесное – не каменные стены и крыши. Свинья (предмет) отсылает к понятию (грех) не в силу сходства внешней формы (у греха ее попросту нет), а в силу подобия некоторых *свойств*. Но разные культуры увязывают общие для всех людей духовные процессы с разными формами⁶. Формы предметного мира (свинья,

⁶ Например, в европейской христианской традиции о Христе говорят, как о «Хлебе Жизни». В китайской же – это «Рис Жизни».

здание), условно устанавливающие связь с обозначаемым невидимым явлением даже в рамках одной культуры, могут при буквальном их воспроизведении на картине только затемнить восприятие сакрального значения.

Важно обратить внимание, что именно духовная реальность дает «параметры», по которым отбирается подходящая ей видимая форма, а это значит, что такая форма становится еще и *символом*. То есть, таким способом взаимоотношения между формальной и понятийной сторонами (четвертым), где связь между ними конституируется уже не столько произвольным установлением человека, сколько исходит из сферы Божественного⁷. «Телесная» сторона символа, хотя и находится «в руках» человека, имея соответствующую зримую форму, в предельном случае участвует в теофании. А это значит, что привычные нам предметно-пространственные отношения могут быть изменены или скомбинированы так, как это будет угодно Являющемуся через них. В «природном» мире примером может служить Неопалимая купина, в которой совместились обычно несовместимые вещи, чтобы стал понятен определенный сакральный смысл. В иллюстрации к притче художник так же может создать художественную структуру, где предметные об-

⁷ Можно сказать, что этот уровень возникает в поле той религии, которая подразумевает возможность встречи с Божеством в форме диалога. Таковы авраамические религии, из которых христианство допускает наибольшую полноту этой встречи.

разы участвовали бы в композиции сродни тому, как их «комбинирует» что в литературном, что в природном пространстве Сам рассказавший эту притчу Художник и Поэт.

Современное светское искусство России указанного периода (а западное – с начала XX века) – пример регулярного отхода в изображении притчи от предметного реализма прошлых веков. И нередко, на мой взгляд, такая работа художника с предметом и пространством преодолевает ограничения предметного реализма, налагающие определенные правила изображения предметов и пространства ради следования натуре.

Первой из работ современных российских художников хочу представить произведение Олега Королева «Блудный сын» (илл. 2). В картине первично воспринимаются две цветовые плоские формы: черный, чуть деформированный, овал, окруженный желтым. Лишь потом мы рассматриваем фигуры отца и сына, которые стоят на коленях, друг против друга: момент в притче, когда они встретились. В большинстве виденных нами полотен этот миг подробно-описателен: рядом с отцом и сыном фигурируют дом, другие члены семьи, пейзаж, включающий дорогу, небо, землю, иногда животных. Здесь же телесно-предметное почти растворяется в эмоционально мощных цветовых контрастах; потеряв объем, линейное начало в работе активно распространилось за контуры фигур, уподобившись кучерявому пламени: в сочетании с желтым – живому, а с черным – подобному «огню неугасимому». Мо-

мент встречи – это момент возврата человека к Богу, когда Он его «восстанавливает и возвращает к жизни»⁸, и этот момент явлен не столько жестами рук, обращенностью лиц друг к другу, как у художников прежних столетий, сколько поведением самого линейного начала. Оно, подобно ассисту на иконах, начинает проникать фигуру в черном овале, «зажигая» линии темного огня. Овал же похож на овал «славы» в иконах, только с обратным знаком: за время оторванности сына от отчего дома – этого светоносного поля, выходящего за рамки картины, – сияние энергий превратилось в черное пламя страстей⁹. И вот, в момент принятия сыном прощения прежнее сияние «вращает» на свое место, как была возвращена сыну его «прежняя одежда»¹⁰. Овал также напоминает, благодаря контрастному лапидарному художественному языку, об «острове» из книги Ф. Н. Козырева «Поединок Иакова»: «... Божественные энергии обтекают неприступные замки человеческой свободы, как море омывает острова»¹¹. Вся композиционно-цветовая сторо-

⁸ Антоний, митрополит Сурожский. Духовное путешествие: размышление перед Великим постом. М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2012. С. 85.

⁹ См., например, статью А. Ткаченко: http://azbyka.ru/dictionary/17/vzbesivshisya_rotveiler-all.shtml

¹⁰ В русском переводе притчи сказано «лучшую одежду», но в греческом и славянском тексте говорится о «первой одежде». См. Антоний, митрополит Сурожский. Указ. соч.

¹¹ Козырев Ф. Н. Испытание и победа святого Иова, Поединок Иакова. М.: Дом надежды, 2005. С. 310.



Илл. 2. Королёв Олег. Блудный сын. 2005 г.



Илл. 3. Скороход Алексей. Возвращение блудного сына. 2012 г.



Илл. 4. Антонюк
Александр.
Возвращение
блудного сына.
2007 г.



Илл. 5.
Ахмедов
Рустам.
Возвращение.
1993 г.

на иллюстрации подчеркивает именно отделенность сына, показывает, кем он был – и это отсылает зрителя к предыдущему эпизоду притчи, где говорилось о состоянии сына в дальней стране, а также тот факт, что сын эту «страну» носил с собой, чего нет в старой живописи. Так художник добивается совмещения разных временных эпизодов в одном пространстве, не прибегая к дублированию фигур в рамках одной изобразительной поверхности¹².

В работе Алексея Скорохода «Возвращение блудного сына» (илл. 3) внешние формы натуралистично объемны, весомы, но их нарочитая раздробленность и наплывы фигур не дают целостности, отчего момент встречи как единения двоих исчезает.

Иногда, при достаточно глубокой объемности видимого пространства, где ясно определяются верх и низ, деформируется внешность самих персонажей, делая их театрально лоскутными, не соответствующими реализму окружающего их места действия. Возможно, этот тот случай, когда эмоциональная яркость красок не сцеплена с яркостью содержания и аннулирует последнюю: работа Александра Антонюка «Возвращение блудного сына» (илл. 4).

Примером, когда изображение редуцируется до цветовых двухмерных фигур, почти до абстракции, знака, является работа Рустама Ахмедова

¹² Как это иногда встречается в православных храмовых росписях на данный сюжет.

дова «Возвращение» (илл. 5). Этим картина напоминает витраж (только в глухой гамме, будто за ним почти нет солнца), но в отличие от него, в картине линейное начало не обрисовывает [-«начало» «обрисовывает»...] цветовые вставки, способствуя установлению границ *предмета*, а как бы раздергивает их. Земля, отец, сын, дом вдалеке, небо – все они подчиняются динамике диагональных линий, сходящихся в нижнем углу картины в точку, своим ничтожным размером как бы равную ничтожности той страны (стороны), откуда пришел сын. Единственной диагональю, останавливающей общую направленность ритма к дому, является линия, идущая по фигуре ангела, завершающаяся центральным черным пятном ровно над головой сына¹³. Так художник понуждает чувствовать эту встречу, как трагичную, надрывную, когда земля, кажется, уходит из-под колен сына и единственное, что удерживает его, как якорёк – это яркий (единственно солнечно-витражный) клочок света там, где дом. Дом и сплетение рук – пожалуй, самые детально проработанные части композиции, за них цепляется взор, желая найти точку опоры в дина-

¹³ Существует толкование, согласно которому старший сын, обычно изображаемый в этом эпизоде, – это мир ангелов. Если ангел на картине занимает место старшего сына, то при таком прочтении становится понятен его «останавливающий» жест: старший сын не хотел принимать брата, ставя ему в неизгладимую вину его блудную жизнь (черный сектор в центре). См. Игумен Никон (Воробьев), проповедь в Неделю о блудном сыне, 1963 г. Режим доступа: http://www.zavet.ru/a/post_1172566630.html



Илл. 6. Ворошилин Александр. Притча о блудном сыне. 2012 г.



Илл. 7. Маринова Анна. Блудный сын. 2005 г.

мическом движении плоскостей, и именно эти места – самые значимые образы литературного пространства эпизода.

«Притча о блудном сыне» Александра Ворошилина (илл. 6) напоминает работу О. Королева расположением фигур по центральной оси, отсутствием какого-либо предметного окружения. Мы видим только скупо разработанные фигуры отца и сына – единственное, что имеет объем и, отсюда, некоторую их «телесность», в отличие от визионерской трактовки главных героев у О. Королева. Эту объемность подчеркивает слабый, падающий сверху свет. Никак линейно или тонально не размеченная область вокруг фигур не позволяет сказать, откуда явился сын: времени здесь нет, как нет и повода отдать свое внимание чему-нибудь, кроме самой встречи. Финал пути сына и наступивший для него покой подчеркиваются статичностью изображенных персонажей и жестом отца, как бы прекращающим всякий порыв со стороны сына.

Сходную трактовку окружения мы видим и в «Блудном сыне» Анны Мариновой (илл. 7). У нее зыблящимися мазками намечены плоскость земли, стена, фигуры персонажей, расположенные ровно по вертикали «золотого сечения». На работе – единственное место, где тёрнеровские тональные сполохи приобретают плотность, «плоть»: колени сына и низ отцова одеяния. Остальное – кружащееся вокруг главных фигур, почти скрывающее их бело-темное движение, достигающее максимальной белизны рядом с фигурой отца. Самое

темное – в фигуре сына, откуда оно разливается, как плач в воздухе, по всему полотну. Ось равновесия, она же место «золотого сечения», проходит по силуэту отца так, что наклон его головы над невидимой в черноте сгорбленной спиной сына словно «направляет» ослепительно белое из той области, откуда пришел отец, в темноту, откуда пришел сын. Перекручиваясь и борясь, два тональных пятна находят покой в композиционной «золотой» «точке покоя».

Офорт Виктора Каулина (илл. 8) показывает встречу в среде узнаваемых вещей: неба, облаков, земли, деревьев, строений. Отношение художника к их форме трепетно и внимательно. Он тонко гравировал точные контуры каждого предмета, делая их полноправными участниками встречи отца и сына. Встречи сына, который был так же далеко от отца, как земля далека от неба. А небо и земля у В. Каулина композиционно располагаются так, что основными направлениями тянутся друг к другу. Причем диагональ движения неба (образованная облаками) проходит по всей длине офорта, мощно и плавно опускаясь к горизонтали земли, нарушенной коротенькой диагональю посоха сына: и так же всеобъемлющ отклик Отца даже на малый призыв сына. Как и у А. Мариновой, «золотое сечение» проходит через фигуру отца, обнимающего пришедшего. Причем оно пересекается с диагональю облаков на уровне глаз отца, создавая ощущение соединения в этой точке неба и его фигуры, как бы соединяя понятия «небо» и «отец».

В заключение я бы хотела отметить, что отход от реализма в передаче предметно-пространственных отношений в иллюстрировании библейских сюжетов, наблюдаемый в светском искусстве в последнее время, может открывать дополнительные возможности для выражения сакрального смысла. Поэтому как бы ни было «трудно найти такой изобразительный язык, который был бы понятен современным людям», оставаться на позициях одного натурализма в иллюстрировании библейских сюжетов может быть не эффективным, на мой взгляд. Потому что задача иллюстратора, которая стояла перед ним всегда и стоит *сейчас* – донесение глубины текста, сколь это возможно. А для сегодняшнего, достаточно обмирщенного, сознания за высоким реализмом библейских картин прошлого с трудом видна сакральная Реальность.



Илл. 8. Каулин Виктор. Блудный сын. 2000 г.



Григорий Певцов,

МИР СИМВОЛОВ СЕРГЕЯ КРЕСТОВСКОГО

Сергей Крестовский – один из самых ярких и глубоких художников-метасимволистов нашего времени. Уникальность его творческой манеры заключается в умении видеть невидимое и создавать картины, в которых реальность всегда обретает структуру цветомузыкального потока, а конкретный образ предстает как созвучие символов-архетипов, задавая движение художественной мыслеформы от общего, первичного к частному (дедуктивный символизм).

Сергей Александрович Крестовский окончил Московский полиграфический институт, где учился у таких мастеров, как Д. Д. Жилинский, А. Д. Гончаров, В. А. Басов. Художника отличает многогранность жанров. Он работает и в станко-

вой графике, и в книжной иллюстрации, и в живописи. Им проиллюстрированы и оформлены более 155 книг русской и зарубежной классики. Многочисленные выставки Сергея Крестовского проходили в России, Словакии, Франции, Германии, Южной Корее, Японии, США. Первая персональная выставка живописи состоялась в Центре Помпиду в Париже в 1992 г. Вторая – живописи и графики – в Москве (ЦДРИ, 1997).

Как иллюстратор Сергей Крестовский обладает особым, неповторимым почерком, по которому его можно сразу же узнать. Художник создал прекрасные иллюстрации ко многим сказкам Андерсена: «Оле-Лукойе», «Снежная королева», «Ганс Чурбан», «Дикие лебеди», «Птица народной песни», «Короли, дамы и вальтеры», «Пастушка и трубочист», «Девочка со спичками», «Огниво», «Русалочка», «Самое невероятное», «Сон старого дуба», «На краю земли». Этим иллюстрациям присущи глубокая погруженность в мир писателя и особая театральность.

Иллюстрации к книге Ромена Роллана «Кола Брюньон» отличаются особой утонченностью, поэтичностью и глубоким проникновением в национальные особенности французской культуры. Этому в немалой степени способствует и превосходное знание художником европейской эстетики эпох Возрождения и раннего Средневековья.

Иллюстрации к повести-сказке Сельмы Лагерлёф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» необыкновенно красочны, полны аллегорий, предельно выразительны и драматичны.





Волшебный мир сказки, вырываясь из книжных страниц, живет уже своей независимой жизнью, всё в нем можно потрогать, он вовлекает маленького читателя в свое пространство-время и не отпускает.

Сергей Крестовский сумел создать особую пластику выразительных цветоносных форм, раскрывающих глубину и многозначность его изобразительных символов – элементов собственного художественного языка. Цветомузыка его полотен завораживает. Но цвет у Крестовского не только поет, он повествует, передает самые сокровенные оттенки смысла. Художник и смену времен воспринимает как взаимодействие различных цветовых потоков.

Работы Сергея Крестовского высоко духовны. Его светоносные фигуры, ангелы-Жар-птицы, пронизанные ослепительным горним светом, общая золотисто-пурпурная тональность, перемежающаяся лазурью, чистой небесной синевой рождает ощущение одухотворенности, ренессансной иконописности образа.

Иллюстрациям Сергея Крестовского в целом присуща пасхальная тональность. Они необыкновенно музыкальны по колориту.

Тема любви является главной в творчестве художника. Автор нередко работает в стиле «белое на белом». Этот прием позволяет передать особую нежность, утонченность и девственность персонажа, которую также символизируют изысканные и царственные цветы лилии. Боттичеллеское очарование прекрасного лица открыва-

ется зрителю в овальном зеркале, стоящем на белом овальном столе, и буквально завораживает. Художник блестяще использует прием изобразительной рифмы нежных музыкальных линий персонажа и его отражения в зеркале. Мотив круга, овала, являясь символом вечности, знаменует непреходящее торжество жизни.

В другой работе художника светловолосая девочка в ослепительно белом платье, сидящая в цветке лилии, сливаясь с ним, как бы вырастает из цветка. Лепестки тонко рифмуются с крыльями парящих вокруг на золотом фоне бабочек, придающих картине особую легкость, воздушность и мечтательность. Так, с помощью символов автору удалось передать высшую чистоту, присущую душе ребенка.

На другой картине златокудрая девушка нежно держит в руках белую голубку с распростертыми крыльями. Мы словно слышим их дыхание. Вся картина пронизана изнутри чуть золотистым светом.

Для художника характерны тема вечного противостояния искушения и духовной силы, симфония глубочайших человеческих переживаний в их предельном драматизме. Его работы отличаются пасхальное звучание, знаменующее рождение новой, очищенной от скверны души, подлинное вселенское торжество и бессмертие высокого человеческого духа. Об этом возвещают символы на картинах: свеча, льющиеся свыше золотисто-медовые струи, расцветшая лилия, затмевающая лик смерти, горный полет трубящих ангелов и

звучащие, буквально образующие пространство картины тончайшие золотые струны.

В своих иллюстрациях, с присущей ему духовностью, динамичностью и экспрессивностью художник предвещает Новое время, грядущее на смену апокалиптической эпохе.



Редактор – А. К. Кононов
Корректор – А. К. Райхчин
Художественный редактор – А. А. Веселов
Руководитель проекта – М. Д. Давтян

Подписано в печать: 10. 02. 2014

Формат: 84x108/32

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