

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
МЕЖРАЙОННАЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА
ИМ. М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
ПРОЕКТ «ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

Сборник материалов конференции
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
2015

Санкт-Петербург
2016

Периодическое издание
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ № 4

ISBN 978-5-906841-10-0

*В оформлении обложки использованы
работы 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.

Официальный адрес программы:
traugot.readings@gmail.com

Содержание

Оргкомитет программы «Трауготовские чтения»	
Предисловие	5
Е. В. Андреева. Книжная графика Н. Г. Басмановой . . .	6
Ю. И. Арутюнян. Образы Санкт-Петербурга в творчестве А. Н. Аземши	16
Е. В. Борзова. Книга художника XXI века на примере современного петербургского искусства	32
А. А. Димьяненко. Проблемы изучения детской книги русского зарубежья 1920–1940-х годов	43
Л. У. Звонарёва. Александр Алексеев как иллюстратор «Доктора Живаго» Б. Пастернака	55
Н. М. Козырева. Гоголевские персонажи в творчестве В. С. Вильнера	75
Ф. В. Кондратенко. (Мета)порядок книги. Регистрации	88
О. В. Корытов. Феерия Екатерины Силиной	103
Л. С. Кудрявцева. Ex ungue leonem	110
Э. Д. Кузнецов. Художник Эдуард Будагосский	129
И. Г. Мамонова. «Сказки кавказских горцев» Евгения Баранова	137
Г. Д. Певцов. Дыхание Пушкина в иллюстрациях Анатолия Иткина	152
А. А. Россомахин. «Мой журнал Василия Каменского»: к истории издания	163
Е. В. Якушкина «Владимир Лебедев и Самуил Маршак: совместная работа над детской книгой в 1924–1937 годах»	170

© Авторы статей

© СПб ГБУК «Межрайонная централизованная библиотечная система
им. М. Ю. Лермонтова»

© Проект «Трауготовские чтения»

В 2015 году Библиотека книжной графики (МЦБС им. М. Ю. Лермонтова) стала основной площадкой программы «Трауготовские чтения», где прошла одноименная пятая конференция по книжной графике.

Важность и значимость конференции трудно переоценить — это единственное ежегодное мероприятие в Санкт-Петербурге, открытое для широкого круга специалистов в области искусства и истории книги, позволяющее вести профессиональный диалог и формирующее авторитетное научное поле для молодых специалистов различных направлений (художников, искусствоведов, музейных работников, библиотекарей, издателей и т. д.).

Сборник материалов конференции — традиционное ежегодное издание, представляющее интерес для профессионального научного, художественного и библиотечного сообщества, а также широкого круга ценителей книги.

Оргкомитет программы «Трауготовские чтения»

КНИЖНАЯ ГРАФИКА Н. Г. БАСМАНОВОЙ

Наталья Георгиевна Басманова — художник, иллюстратор, родилась 20 января 1906 года в Петербурге в семье известного врача-терапевта Г. Ф. Ланга. За свою жизнь Басманова проиллюстрировала не так много книг: ее последняя, самая большая и наиболее известная книжка — Ганса Христиана Андерсена «Дюймовочка», вышедшая в 1975 году, стала настольной книгой для многих художников и любителей искусства. Книга получилась цельной, и при этом каждая иллюстрация представлена как самостоятельная картина, яркая и тонкая по колориту, простая и ясная в композиции, каждый из героев которой наделен характером, вызывающим чувства умиления и доброты. Природа, которую Басманова всегда так любила рисовать, — живая, сочная, передающая настроение произведения. Художник Май Митурич в статье «Акварели Натальи Басмановой» писал: «...книга не сконструирована, а нарисована, будто бы художница

читала рассказ с кисточкой в руках. И вместе с тем при такой свободе, станковости построения, это в полном смысле иллюстрации...»

Но эта кажущаяся простота и ясность — результат долгого и нелегкого пути. Басманова за всю свою жизнь проиллюстрировала чуть более десяти книг.

После окончания Ленинградского художественно-промышленного техникума ограничивались штриховой графикой. Создавать книжки в цвете не получалось еще много лет, хотя Басманова всю жизнь мечтала об этом. В Учпедгизе она работала в бригаде с Евгенией Константиновной Эвенбах. Художники создавали иллюстрации, опираясь на оригиналы рисунков народов Севера, чтобы учебники были максимально приближены к национальному колориту.

О своей работе в Учпедгизе Басманова пишет так: «В учпедгизовских учебниках приходилось часто иметь дело с национальными орнаментами, и одно время я оформила в этом роде так много книг, что меня сочли специалистом по орнаментам всех народов Севера. Сначала в Учпедгизе, а потом — в Гослите. Не скрою, мне самой в какой-то мере было интересно по вырезанному из кости, по вышивкам, по инкрустациям из меха, тиснению по коже, орнаментам из бересты и тому подобному создавать графические вещи для книг. Но я столько рисовала в этих книжках, что, в конце концов, у меня и русские стали выходить какие-то косоглазые».

Первой книгой, которую Басмановой удалось проиллюстрировать самостоятельно в Учпедгизе, стала небольшая книжка братьев Grimm «Избранные сказ-

ки», вышедшая в 1938 году. Книжка была выполнена в двух тонах, сепия с подкраской. Иллюстрации с жанровыми сценами из жизни крестьян по композиции и по тону отсылают к картинам Адриана Браувера и Оноре Домье. Книга вышла очень тонкая по тоновым переходам, и уже здесь угадывается желание Басмановой работать в цвете. В издательстве Учпедгиз вышло еще несколько книжек с иллюстрациями Натальи Григорьевны — это «Песни нанайцев» в 1944 году и в 1951 году «Сказки народов Севера», переизданные как «Кукушка» в 1957 году в издательстве «Детская литература».

Когда Басманова начинает работать в издательстве «Детская литература», выходит ее первая цветная книжка Е. Алексеевой «Подарки леса» (1954), где чувствуется трепетное отношение автора к природе и всему живому. В дальнейшем будет целый цикл тоненьких книжек, где главным персонажем становится природа. Чувственное отношение ко всему живому закладывалось еще в детстве. Мама, которая увлекалась ботаникой и знала многие названия цветов и растений, рассказывала о них дочери, а дома всегда стояли книжки по ботанике, засушенные диковинные цветы, привезенные из далеких путешествий. Сама Наталья Георгиевна любила летом в поездках делать натурные рисунки на природе, используя акварель, гуашь. Художница так писала о своей работе: «...конечно, самая трудная задача — то, что я вижу, и мне нравится, — перенести в книгу, чтобы это имело некую изобразительную ценность. Потому что смысл-то не в срисовывании всех этих травочек. Я смотрю так: если в книжке остался след моего вос-

хищения травами, грибами, цветами, то одного этого мало, важно еще как это сделано. И тут я собой недовольна. Я полагаю, у меня должно было быть меньше натуры. И вместе с тем, чтобы не была потеряна острота ощущения, которая возникает в природе или от природы...». Сергей Романович в своей статье о «О реализме» писал: «...произведением реалистическим называют такое, которое имеет в себе нечто помимо верной передачи природы и манеры, или, лучше сказать, почерка, присущего каждому художнику. Это “нечто” мы назовем чувством любви к действительности. По нашему мнению, любовь к действительности есть тот скрытый огонь и то тепло, которые мы необъяснимо чувствуем и которые, послужив побудителем к созданию произведения, навсегда сохраняют его от смерти». В произведениях Басмановой чувствуется та самая любовь к объекту воспроизведения, ее иллюстрации помогают детям научиться чувствовать и понимать природу.

Любовь Басмановой распространяется не только на живую природу, но и на настоящее искусство. Когда в 1960 году выходит книга «У южного моря», с иллюстрациями на морскую тематику и пейзажами приморских окрестностей, угадывается любовь Натальи Георгиевны к Матиссу, Марке, Боннару. Влияние других художников во все времена было основой формирования своего собственного стиля и понимания искусства. Но когда художники создают семьи, то их творчество, как правило, становится неразрывно связанным. После окончания техникума Наталья Георгиевна вышла замуж за художника П. И. Басманова, который сыграл большую и значимую роль в ее

творческом развитии. Павел Иванович и Наталья Георгиевна много работали с натурой, вместе открывали в себе живописцев: через цвет и ритмическое построение. Басманов привил ей особое отношение к сельскому сюжету, показал торжественную и в то же время тяжелую действительность русской деревни. Их творчество пошло путем поставангарда, где искусство больше направленно не вовне, а внутрь, противопоставляя конструктивистской «механике» «органику».

У основ поставангарда стоял большой друг семьи Басмановых — В. В. Стерлигов. Он разрабатывал особую теорию цвета, несущего в себе свет («светоносность цвета — цветоносность света»), и эта теория получила наибольший отклик в творчестве Н. Г. Басмановой. Первая книга, сделанная под этим влиянием, — Е. Серова «Лужайка», издательство «Художник РСФСР», 1963 г. Книга была переиздана еще пять раз, но сама Басманова признается, что первая маленькая книжка осталась для нее самой любимой, самой милой и цельной.

В 1964 году выходит книга Э. Шима «Слепой дождик». Обложка этой книги сразу выделила ее среди других книжек. Очень насыщенная по колориту, интересная по композиции, полная глубины и таинства леса в дождь и настроения природы. Умение передавать состояние природы — это тоже особое чутье. Наибольших высот в этом достигли мастера японской гравюры, и влияние их на творчество Натальи Георгиевны очевидно. Май Митурич писал о книге «Слепой дождик»: «Басманова внимательно читает текст, следит за подробностями, передает на-

строение. “Слепой дождик” — это славная детская книжка, в которой рисунки так близки поэтическому тексту Э. Шима, показалась мне в то же время как бы маленькой монографией художницы Н. Басмановой. Не думаю, чтобы, работая для детей, Басманова менялась, придавая рисункам специфическую детскость. Просто ее рисунки правдивы той простотой художественной правды, которая может быть интересна и понятна и малым детям, и взрослым».

В 1966 году у Натальи Георгиевны выходят две книги: А. Чепуров «Весенние фонарики» и «Весна красна» (сборник стихов русских поэтов о весне). Евгения Фрегер об так писала об этих небольших книжках: «Художнице удастся прочесть стихотворную строчку и сделать к ней рисунок так, что слова становятся ребенку ближе. Вот строчка “наш бедный сад” из стихотворения А. К. Толстого, с которого начинается сборник “Славная осень”, соседствует с изображением сада и мальчика с девочкой в беседке. Басманова опирается на представление ребенка об изображении человека, но скупые средства рисунка позволяют ей сказать больше — ее дети задумались, грустят, и ребенок, открывающий эту книгу, начинает сам ощущать себя грустным, задумчивым в осеннем саду. Художница учит ребенка чувствовать». Такой подход к работе с книгой определил еще Владимир Лебедев, который был первым художественным редактором издательства «Детская литература» (впоследствии — Детгиза). Он пытался донести до художников, что книга не просто набор картинок, а инструмент, заставляющий ребенка сопереживать, развивать воображение, фантазировать. Влияния Лебедева мало кому удавалось

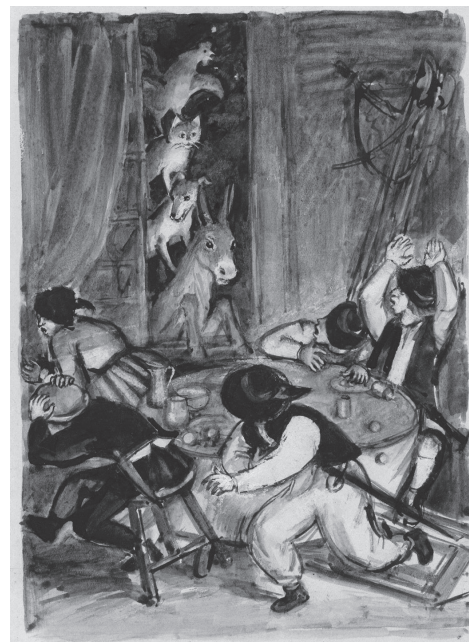
избежать, он смог объединить в одном издательстве группу поэтов ОБЭРИУ с лучшими иллюстраторами детской книги — Васнецовым, Конашевичем, Чарушиным, Лапшиным, Ермолаевой. Всех этих иллюстраторов и художников можно смело назвать учителями Басмановой. Следуя традициям художников довоенного Детгиза, Басманова привнесла свое тонкое, женское, чувственное отношение к окружающему миру, старательно передавая эти ощущения в книге. Осознавая, что, попав в руки ребенка, ее книга, возможно, станет его первым «учебником жизни», Басманова подходила к иллюстрации самым серьезным образом. Последняя книжка «Дюймовочка» создавалась ею на протяжении пяти лет; за кажущейся непринужденной легкостью и чистотой рисунка скрывается тяжелый труд. Такой подход к иллюстрированию детской книги не часто встречается в издательском деле и сам по себе может стать глубоким источником творческого вдохновения.

Список литературы

1. Митурич М. Акварели Наталии Басмановой // Детская литература. 1968. № 4.
2. Басманова Н. Сохранить живое ощущение / Художники детской книги о себе и своем искусстве: статьи, рассказы, заметки, выступления. Сост. В. Глоцер. М.: Книга, 1987.
3. Романович С. О реализме // «Маковец». 1922. № 2.
4. Фрегер Е. Ямб в картинках // «Детская литература». 1980. № 1.



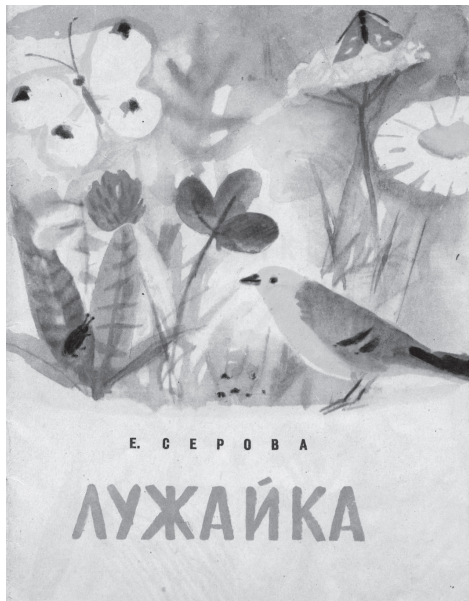
Илл. 1.
Н. Г. Басманова
Г. Х. Андерсен
«Дюймовочка» (1975)



Илл. 2.
Н. Г. Басманова
Братья Гримм
«Избранные сказки»
(1938)



Илл. 3.
Н. Г. Басманова
Э. Шим «Слепой
дождик» (1964)



Илл 4.
Н. Г. Басманова
Е. Серова «Лужайка»
(1966)



Илл. 5.
Н. Г. Басманова
Г. Х. Андерсен «Дюймовочка» (1975)

Юлия Ивановна Арутюнян

ОБРАЗЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. АЗЕМШИ

Как и всякий другой город, Петербург имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями...

В. Н. Топоров

Петербург и «Петербургский текст русской литературы»¹

Остроконечные силуэты шпилей Петропавловской крепости и Адмиралтейства, гранитный шар стрелки Васильевского острова, четкий и лаконичный рисунок чугунных оград на фоне заснеженного пейзажа Летнего сада, изгибы мостов над бликую-

¹ *Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367. URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm (дата обращения 12.02.2015).*

щей гладью каналов — строгая и сдержанная красота Санкт-Петербурга с его мерным дробным ритмом вертикалей и приглушенно-размытой цветовой гаммой, жесткими силуэтами решеток и башен, классическими архитектурными ансамблями, широкими панорамами площадей издавна привлекала мастеров графики. Со времен основания города именно гравюра позволяла запечатлеть пространство Санкт-Петербурга, отражая его величие и триумфы, его будни, торжественные панорамы и повседневные виды, бравурные обычаи столицы и уединенные уголки, где остановило свой бег время, передавая его атмосферу, игру неустойчивых настроений, становясь то документом, то поэмой, формируя свое понятие «Петербургского текста»¹. Образ Санкт-Петербурга занимает особое место в книжной иллюстрации, где «время... сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»², формируя сложный диалог образов среды, движения, изменения, жизни. В работах Николая Александровича Аземши (1950–2014) город приобретает фантастическую сказочность, не отходя от строго конкретных знакомых видов, Санкт-

¹ *Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367. URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm (дата обращения 12.02.2015).*

² *Там же.*

Петербург в детской книжной иллюстрации — особый мир, хранящий историю, живой и близкий.

Творчество А. Н. Аземши всегда узнаваемо; обладая безусловным авторским стилем и ярким непосредственным языком, мастер по-своему воплощает характерные мотивы города, его среду, пространство, жителей. Художника отличает безусловная историческая эрудиция, огромный опыт работы с материалами прошлых эпох и дар, позволяющий говорить о сложных вещах открытым и выразительным языком, доступным для детской аудитории¹. Мудрость знатока, уместная и тонкая ирония, творческая интерпретация знакомых всем мотивов и умение «выстраивать историю» превращают иллюстрации А. Н. Аземши в увлекательный рассказ, вписывающийся в канву единого повествования книги. Сложный мир образов рождается из диалога с текстом, художественным наследием, ушедшими эпохами, памятью. Книжная иллюстрация «Мира искусства» с их увлечением прошлым, игрой с силуэтом, любовью к «галантному» XVIII веку, ленинградская школа графики, творчество современных мастеров находят преломление в городских мотивах А. Н. Аземши.

Коллеги и друзья, соученики по СХШ и графическому факультету института имени И. Е. Репина

¹ См. подробнее: Харшак А. Художник Александр Аземша // Северная Аврора. Литературно-художественный журнал. 2011. № 15. URL: <http://www.avrora-lukin.ru/-152011/66.html> (дата обращения 24.02.2015).

Аземша Александр Николаевич. Искусство дарить людям радость / Авт.-сост. С. М. Насонов, И. С. Насонова, Ю. В. Карпова, П. Н. Исаев. М.: Среди коллекционеров, Екатеринбург: Уральский рабочий, 2014. 308 с.

вспоминают ранние и при этом оригинальные и абсолютно самостоятельные опыты художника, в том числе и работу над дипломом под руководством Геннадия Дмитриевича Епифанова (1900–1985). Безусловно, говорить о непосредственном влиянии наставника невозможно: мастера разных поколений, уникальные, обладающие своим ярко выраженным почерком, работающие в разных техниках, опирающиеся на различные источники, но, тем не менее, образ города красной нитью проходит через творчество обоих художников. Г. Д. Епифанов был учителем, сохранившиеся воспоминания подчеркивают его отношение к образовательному процессу¹. Образ города занимает важное место в творческом наследии этого мастера: в 1953 г. выходит цикл ксилографий с выразительными и лаконичными видами Ленинграда, узнаваемые мотивы читаются в его иллюстрациях к «Михайловскому замку» Ольги Форш (1946) и «Пиковой даме» А. С. Пушкина (1966). Художник говорил: «Иллюстрация — пластическое выражение идеи писателя. Иллюстратор выражает в своем творчестве не непосредственную действительность (первичный материал для литературы), а вторичный материал — жизнь, переосмысленную автором литературного произведения. Следовательно, иллюстратор должен воспроизвести не только действительность, описанную в этом произведении, но и характер преломления действительности писателем. Это является неременным условием иллюстриро-

¹ Геннадий Епифанов (1900–1985). Выставка (2000, СПб). Каталог выставки / РАХ. Науч. б-ка, сост. Л. Г. Епифанов, В. Г. Хольцова. СПб., 2000.

вания как специфического жанра изобразительного искусства»¹.

Образы города, сказочного или реального, в творчестве А. Н. Аземши, начиная с самых ранних произведений, обретают узнаваемые черты: силуэты высоких зданий — башен или храмов на фоне неба, постройки в глубине парка за деревьями, фасады домов, выстроившиеся вдоль набережной, брусчатка старинных улиц (*илл. 1*). Архитектура, интерьеры и повседневная жизнь XVIII столетия особенно привлекают художника, уютные голландские домики петровских времен, каменные палаты, изукрашенные лепниной в духе елизаветинского барокко, сложные профили наличников и узнаваемая расстекловка окон безошибочно указывают на период. Недаром именно ему принадлежит художественное решение книги Натана Эйдельмана «Твой восемнадцатый век», стиль эпохи оказался созвучным языку мастера.

Санкт-Петербург А. Н. Аземши — город прошлого, образы XVIII века появляются как в исторических изображениях для цикла книг «Страницы истории нашей Родины» (*илл. 2*), так и в сказках Бажова (*илл. 3*). История, осязаемая и понятная, воплощается в характерных постройках, костюмах и предметах; стремление к достоверности детали, глубокое понимание сущности изображаемого, изысканная стилизация и виртуозное мастерство, позволяющее в лаконичном абрисе безошибочно выявить узнаваемый символ эпохи, отличают иллюстрации. Персо-

¹ Епифанов Д. Г. Методика иллюстрирования классических литературных произведений. М.: Московский полиграфический институт, 1991. С. 11.

нажи А. Н. Аземши, сказочные или исторические, воплощение прошлого, их одеяния и манеры безошибочно указывают на время. Мастер вырабатывает собственный взгляд на историю, подкрепляя художественные находки свободной игрой с героями «галантного» века, отстраненное обобщение условного недостижимого прошлого растворяется в исторических реалиях конкретного и узнаваемого. В городе царствует зима — заснеженные улицы, пурга и ветер, одинокие прохожие и горящие огни в окнах домов, непогода и наводнения становятся еще одним непреложным атрибутом в трактовке Северной столицы (*илл. 4*).

Санкт-Петербург XVIII века — это еще и флот, образ фрегата (*илл. 5*), сопротивляющегося шторму, становится характерным мотивом в изображении города. Тема петербургских наводнений, стихии, разрушающей и губящей все на своем пути, позволяет продемонстрировать хрупкую уязвимость построек, оказавшихся незащищенными перед разбушевавшейся природой.

Композиция листов сложная, автор намеренно вводит разновременные события, сопоставляет и комментирует, дополняет характеристики персонажей, обозначает время и место действия, страница превращается в замкнутое повествование со своей завязкой, драмой кульминацией и эпилогом. Активное использование стилизованного шрифта вводит в контекст эпохи, это не столько комментарий, сколько часть единого листа, где портреты властителей соседствуют с архитектурными сооружениями, вымышленные герои рассказа — с реальными историче-

скими личностями, — и все это на фоне оживающего под кистью художника города (илл. 6).

А. Н. Аземша — мастер «исторического портрета», весьма реалистичного, без сомнения, базирующегося на конкретном источнике, лаконичного, строгого, иногда же, напротив, ироничного и свободного, комментирующего события прошлого (илл. 7). Портрет контекстуален, включенный в развернутую композицию, снабженный атрибутами, окруженный знаковыми предметами и надписями, он превращается в рассказ о судьбах исторических деятелей (илл. 8).

Классический принцип силуэтного решения, нередко встречающийся в работах мастера, позволяет передать строгость и лаконичную сдержанность города, чопорность и холодноватую упорядоченность размеренного существования столицы. Нередко использовавшийся подобный прием, в 1990 году А. Н. Аземша создает цикл иллюстраций к «Фонтанному дому» А. И. Вересова (илл. 9), виртуозно выстраивая силуэтные композиции, близкие в своей ритмической основе то к изящным рокайльным виньеткам, то к лаконичным классицистическим рельефам.

Образ Эрмитажа в иллюстрациях к книге О. А. Тарутин воплощает идеал музейного пространства, где не в воображении, а наяву прошлое вливается в современность. Путешествие по залам, смена впечатлений, погружение в историю, созерцание и разговор превращают известные предметы коллекции в оживающие картины далекого прошлого, история оживает в героях Древнего мира, произведения искусства становятся героями рассказа (илл. 10). Вслед за первой публикацией книги, снабженной детски-

ми рисунками ¹, в 2011 году выходит новое издание. Организованная как путь по залам музея, написанная емким и лаконичным языком, где стихотворный размер играет с ритмом шага, книга не превращается в путеводитель, сохраняя свежесть впечатления зрителя, игру с историей, где настоящее актуализирует прошлое, пробуждая интерес к увиденному. Книга описывает залы с экспонатами, поэтический текст ни в коей мере не воспринимается как монотонная экскурсия; живой и образный, он несет радость и вдохновение, создавая у читателя чувство возвышенного, ощущение полноты и разнообразия впечатлений. Книга-приглашение, книга-открытие, напоминание, игра в узнавание, она обладает безусловной ценностью, ярко и образно представляя предметы прославленной коллекции, оживляя экспонаты, она воспеваает музей гостеприимный, живой, занимательный, пробуждающий воображение, понятный и открытый (илл. 11).

Форма экфрасиса, где описание произведения искусства должно сформировать представление о нем, требует продуманного иллюстративного ряда — профессиональная работа А. Н. Аземши удачно дополняет образный ряд книги. Фабула проста — отправившиеся в музей школьники с восхищением созерцают экспонаты, постигая историю, изучая сюжеты, рассматривая детали, переходя из зала в зал, незаметно пробегает день, и, возвращаясь из музея, они задумываются об увиденном. Опасность чрезмерного «натурализма», который мог бы превратить книгу в аль-

¹ Тарутин О. А. Что я видел в Эрмитаже? Стихи [Для мл. и сред. шк. возраста] / Олег Тарутин. Л. : Дет. лит. Ленингр. отделение, 1989. 127 с. : цв. илл. ; 20 см.

бом с комментариями, и полное абстрагирование в равной мере неуместны. Идея книги-путешествия, в котором героев сопровождают исторические лица и произведения искусства, оказалась, безусловно, плодотворной, читателя в книгу приглашают герои повествования, проходя сквозь арку, посетители попадают в волшебный мир музея, где оживает история. Это тоже образ Санкт-Петербурга и А. Н. Аземша называет его своим:

«— Хотя книга и выглядит как разрозненные, не связанные друг с другом стихи, на самом деле, это — поэма, признание в любви к Эрмитажу. В начале книги двое школьников первый раз в жизни покупают билеты в музей, в конце — полные впечатлений возвращаются домой. Книга простая, живая, строчки надолго врезаются в память как совсем маленьким, так и взрослым людям.

— Почему в вашей книге Эрмитаж настолько похож на настоящий?

— А что, должен быть похож? Ну да, у меня малахитовая ваза голубая, да, я не стал рисовать залы Эрмитажа, но я сделал так, как я вижу. Малахитовая чаша голубая — как море, а залы без картин — просто скучно. Художник не обязан изображать буквально! Это мой Эрмитаж, и я имею на него право. Эрмитаж ведь у каждого свой, не так ли?»¹ (илл. 12).

Санкт-Петербург не был предметом пристального внимания художника, он как будто естественно воз-

¹ Аземша А. Н. «Это мой Эрмитаж» / интервью провела Анна Муляр // Электронный журнал «VashDosug.ru». URL: <http://www.vashdosug.ru/spb/exhibition/article/70202/> (дата обращения 24.02.2015).

никал в его работах, обусловленный сюжетами книг, тематикой иллюстраций, требованиями к оформлению. Единство и неизменность образа связана в творчестве А. Н. Аземши со сложившимися подходами к теме. Автор неизменно обращается к определенной исторической концепции, четко фокусируя взгляд на месте и времени, Санкт-Петербург — это город прошлого, преобладают темы XVIII столетия — образы петровской и елизаветинской эпох, характерные постройки с барочными фронтонами и окнами с мелкой расстекловкой. Художник отдает предпочтение зимним видам; тема непогоды, снегопада, бури, пурги, пронизывающего ветра и наводнения становится лейтмотивом в трактовке пространства Северной столицы. Особое значение приобретают четко очерченные силуэты, недаром подобный прием, напоминающий и старинные увлечения XVIII века, и графику «Мира искусства» используется А. Н. Аземшей в решении иллюстраций. Образ Эрмитажа становится своеобразной авторской интерпретацией прогулки по музею, когда само пространство поглощает зрителя своей витиеватой игрой впечатлений, а герои прошлого сопровождают современных зрителей. Творчество А. Н. Аземши расширяет понятие «петербургского текста», внося в него свои незабываемые остро индивидуальные ноты.



Илл. 1.
Аземша А. Н. В Петербурге. Иллюстрация к книге:
Алексеева А. Колокольчик. Рассказ об актрисе
русского крепостного театра Прасковье Ивановне
Ковалевой-Жемчуговой. М.: Малыш, 1985.
(Страницы истории нашей Родины)



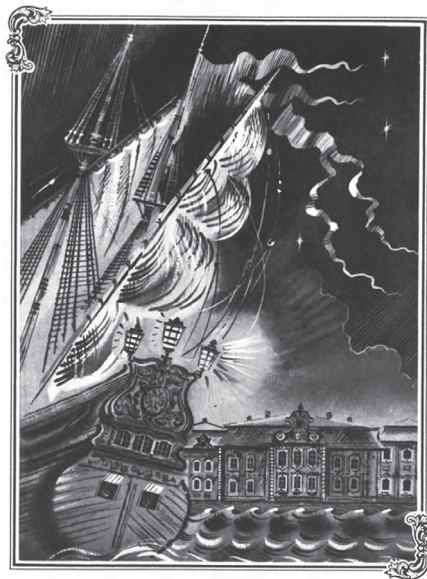
Илл. 3.
Аземша А. Н. «Сам-Петербург». Иллюстрация к книге:
Бажов П. П. Медной горы хозяйка.
М.: Советская Россия, 1985.



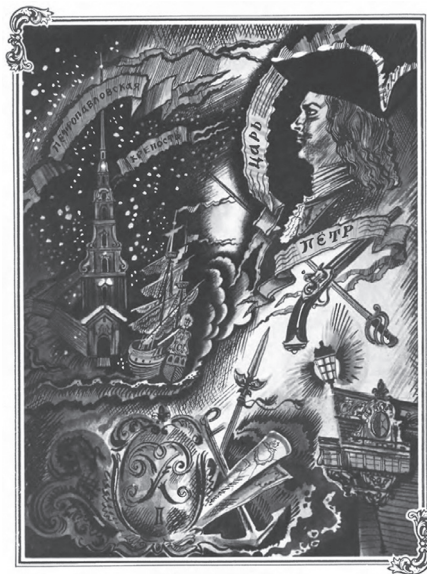
Илл 2.
Аземша А. Н.
Петербург. Иллюстрация
к книге: Матвеева Е.
Сказ о мастере
потаенного судна.
М.: Малыш, 1990.
(Страницы истории
нашей Родины)



Илл. 4.
Аземша А. Н.
Наводнение.
Иллюстрация к книге:
Матвеева Е. Сказ
о мастере потаенного
судна. М.: Малыш, 1990.
(Страницы истории
нашей Родины)



Илл. 5.
Аземша А. Н.
Фрегат. Иллюстрация
к книге: Матвеева Е.
Сказ о мастере
потаенного судна.
М.: Малыш, 1990.
(Страницы истории
нашей Родины)



Илл. 6.
Аземша А.Н. Царь Петр.
Петропавловская
крепость. Иллюстрация
к книге: Матвеева Е. Сказ
о мастере потаенного
судна. М.: Малыш, 1990.
(Страницы истории
нашей Родины)



Илл. 7.
Аземша А. Н.
Карета на мосту.
Иллюстрация к книге:
Вересов А. И.
Фонтанный дом. Л.:
Детская литература,
1990.

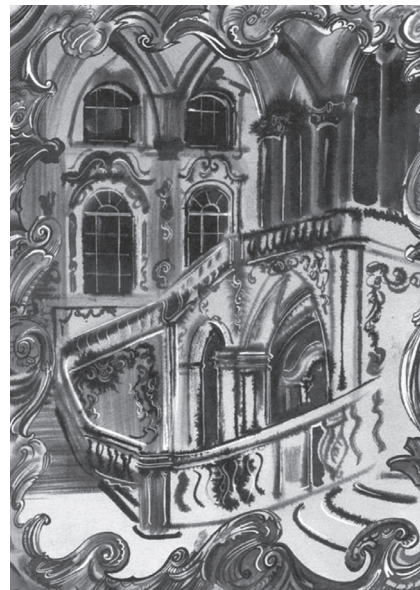


Илл. 8.
Аземша А. Н. Импе-
ратрица Елизавета
Петровна. Иллюстрация
к книге: Суворов А. В.
Наука побеждать. СПб.,
2012.

Илл. 9.
Аземша А. Н.
П. И. Багратион.
Иллюстрация к книге:
Тарутин О. А. Что
я видел в Эрмитаже.
СПб.: Детгиз, 2011.



Илл. 11.
Аземша А. Н.
Иорданская лестница.
Иллюстрация к книге:
Тарутин О. А. Что я видел
в Эрмитаже.
СПб.: Детгиз, 2011.



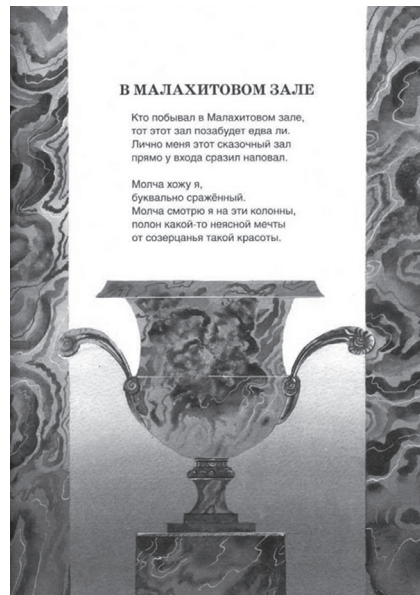
Илл. 10.
Аземша А. Н. Вход
в Эрмитаж.
Иллюстрация к книге:
Тарутин О. А. Что
я видел в Эрмитаже.
СПб.: Детгиз, 2011.



В МАЛАХИТОВОМ ЗАЛЕ

Кто побывал в Малахитовом зале,
тот этот зал позабудет едва ли.
Лично меня этот сказочный зал
прямо у входа сразил наповал.

Молча хожу я,
буквально сражённый.
Молча смотрю я на эти колонны,
полон какой-то неясной мечты
от созерцания такой красоты.



Илл. 12.
Аземша А. Н.
Малахитовый зал.
Иллюстрация к книге:
Тарутин О. А. Что я видел
в Эрмитаже.
СПб.: Детгиз, 2011.

«КНИГА ХУДОЖНИКА» XXI ВЕКА

на примере современного петербургского искусства

Доклад посвящен феномену «книги художника» и его интерпретации современными петербургскими художниками.

«Книга художника» — особое явление в искусстве, получившее распространение благодаря издателю Амбруазу Воллару в начале XX века. Он первым предложил своим друзьям-художникам (среди которых были Марк Шагал, Анри Матисс, Пьер Боннар, Хуан Миро и другие не менее известные люди) создать серии графических работ по мотивам литературных сочинений. Ни один из творцов до этого момента не имел самостоятельного опыта иллюстрирования, поэтому можно предположить, что они следовали за своими впечатлениями.

В результате каждый автор привнес в итоговое произведение свое видение литературного источни-

ка, предложил собственную интерпретацию произведения. В представленной здесь работе Огюста Родена к «Саду пыток» Октава Мирбо 1902 г. (илл. 1) можно увидеть основные черты стиля прославленного скульптора: изящную пластику, тщательно продуманную позу и «скрытый» эротизм композиции. Ставка при этом делалась на малотиражность издания, специально придуманные шрифты, бумагу ручного литья и дорогой переплет.

Следующим важным этапом «книги художника» можно считать движение дадаистов: в 1914 г. Марсель Дюшан перенес в выставочное пространство сушилку для бутылок, не изменив ее внешнего вида (илл. 2). После этого искусство (а значит, и «книга художника» как его составная часть) разделилось на две большие группы: классическое, продолжающее традиции предшественников, и новаторское, развивающее форму (отсюда возникла «книга художника» как объект или инсталляция). Одним из первых новаторов можно считать Ансельма Кифера и его объект «Фуга смерти», посвященный одноименному стихотворению Пауля Целана (илл. 3). Кифер создает визуальный образ «пепла волос Суламифи», используя в своем произведении имитацию сожженных книг. Таким образом он усиливает градус напряжения, свойственного поэзии Целана. Именно это произведение могло стать прообразом творений современных петербургских художников: текст стал материалом для самовыражения, придавая итоговому произведению искусства концептуальный смысл.

Иногда литературный первоисточник и созданное произведение искусства расходятся настолько, что

становится невозможным определить, кто в итоговом объекте важнее: писатель или художник. Особенно заметным это становится сейчас, когда на первый план выходит не содержание, а форма. Художники, о которых пойдет речь далее, делают акцент не на простом иллюстрировании текста, а на его индивидуальной интерпретации. Уникальность как одна из главных характеристик «книги художника» приобретает неожиданные формы: авторы все чаще обращаются к объектам или инсталляциям, созданным в единственном экземпляре. Но можно ли говорить о том, что перед нами самостоятельные произведения актуального искусства, потерявшие связь с литературным произведением? Кажется, нет. Каждый из художников внимательно ознакомился с текстом, и «сыграл» на том, что ближе именно ему. Таким образом, зритель видит не саму книгу, но преломленную видением художника; считывает текст в его авторском прочтении. Безусловно, это делает каждый из объектов индивидуальным.

В 2010 году Михаил Карасик (пионер книги художника в Санкт-Петербурге) создал серию объектов по пьесе «Противогазы» Сергея Третьякова, написанной в 1924 г. (илл. 4). Автор литературного произведения разрушал стереотипы о всеобщем единении трудового народа и новых, справедливых порядках на заводах. Едкой иронией о том, что рабочим при советской власти не стало жить лучше, пронизана каждая фраза пьесы. Ее главными героями являются забытые директором газового завода противогазы (новое для тех лет изобретение). В итоге служащие чинят газгольдер

без них и в конце произведения погибают. Соединение традиционной для середины 1920-х годов рабочей тематики и шокирующей правды о равнодушии партийного руководства обеспечило Третьякову успех. Михаил Карасик берет за основу авторский замысел и добавляет свое видение тех лет. В нижней части сумок с забытыми противогазами он размещает архивные фотографии Родченко и Игнатовича. Таким образом художник передает образ «героя времени» тех лет: обезличенного прибором (то есть противогазом), променявшего индивидуальное на коллективное, верного защитника нового Отечества. Карасик сознательно не цитирует текст Третьякова, предпочитая его адекватное визуальное воплощение.

В 2012 году художник Юрий Штапаков по заказу издательства «Вита Нова» оформил ранее неизвестные произведения Даниила Хармса (илл. 5). Проект получил название «13 неизвестных». Все творчество писателя (одного из участников движения ОБЭРИУ) пронизывает отказ от классических принципов построения текста. Культивируются гротеск и алогизмы. Абсурд — основной термин, характеризующий сочинения Хармса. С другой стороны, нельзя отрицать реалистичность его персонажей и их поступков: странными являются не они, а тот мир, в котором они вынуждены существовать. Многие произведения Хармса относятся к началу 1920-х годов, становлению новой, советской власти, началу постреволюционного времени. Непонятность поступков (и стиля самого писателя) оборачивается их непонятностью читателями. В своем проекте Штапаков отталкивается именно от этого постулата. Наряду с классическими иллюстрациями в технике литогра-

фии, он создает объект: коробок со спичками, на гранях которых написан текст Хармса. По утверждению художника, спичкой можно чиркнуть и сжечь графические картинки. И останется пустота, ничто, которое с определенной (хармсовской, разумеется) точки зрения можно трансформировать в нечто. В произведении Штапакова градус абсурда достигает предела, что вполне справедливо соотносится с творческим наследием писателя.

В 2014 году в секции «Литература» участникам петербургского культурного форума была представлена экспозиция работ Елены Павловой. Остановиться следует на «Обломове» (илл. 6), отсылающем к одноименному роману Ивана Гончарова, написанному в середине XIX века. Задуманное в рамках парадигмы реалистической литературы, произведение поднимает важные для всего русского народа вопросы о кризисе аристократии и пассивном сибаритстве интеллигенции. Елена Павлова создает объект, в котором классической оказывается лишь форма. Художница использует изданную в типографии книгу Гончарова, между листами которой творит знаменитую постель Ильи Ильича. Павлова подчеркивает, что не вырвала страницы из издания, но использовала ксерокс. Зритель может увидеть все главные атрибуты Обломова: тапочки, одеяло, книгу, халат, подушку. Не хватает только хозяина: он встал и ушел. Художница дает герою шанс, о котором так мечтал сам Гончаров. Илья Ильич вдруг осознает свою статичность и начинает действовать. То, к чему его призывали на протяжении всего романа, стало возможным только спустя 160 лет уже в произведении визуального искусства.

Екатерина Большакова для своей работы выбрала «Рассказы из чемодана» Сергея Довлатова, написанные в середине 1980-х годов (илл. 7). Сборник коротких произведений объединен лишь фигурой главного героя, за которым легко рассмотреть самого автора. Довлатов стремился раскрыть психологию человека и его внутренний мир через обращение к бытовым мелочам, способным рассказать очень многое помимо воли их владельца. Чемодан как вещь приобретает характер метафоры, символа скрытых мотиваторов и помыслов. Большакова следует за мыслью Довлатова и трактует ее буквально. Чемодан лишь слегка приоткрыт, так что зрители не могут рассмотреть содержимое (а значит, и внутреннее содержание человека). Остается лишь гадать, что скрыто в нем, пока застежка не будет открыта, а книга прочитана.

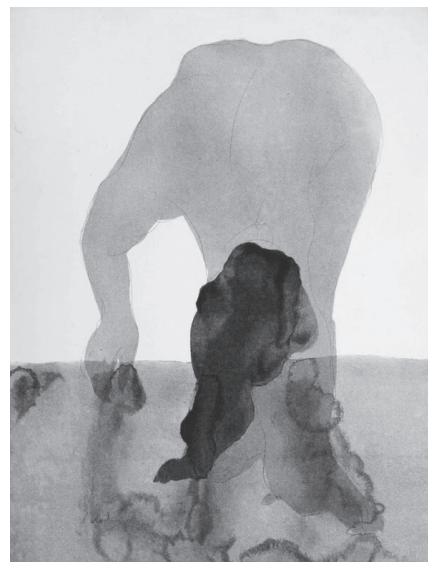
«Евангелие от Матфея» как литературное произведение, в силу сакрального характера содержания — исключительно сложный материал. Петербургская художница Аполлинария Мишина подходит к оформлению очень бережно: она вручную акварельными красками пишет текст Евангелия на современном русском языке, но стилизует его под старину (илл. 8). Это проявляется в фигурной рамке, аккуратной прописи букв и тематически декорированных буквиц. Ее метод наиболее близок к классическому представлению о «книге художника». Существует лишь одна отсылка к современному искусству: Мишина складывает страницы текста таким образом, чтобы они поместились в бархатный ларец, изготовленный самой художницей. С одной стороны, это наглядно подчеркивает священность писания (листы будут скрыты от посторонних

глаз), с другой — позволяет говорить о полноценном арт-объекте.

Схожим образом поступил и Сергей Швембергер, работая над поэзией Квинта Горация Флакка (илл. 9). Он совместил классическое (иллюстрации в технике ксилографии) и современное (оформление в виде мраморной шкатулки, придающее изделию статус произведения современного искусства). В стихотворениях Горация можно найти и сатиру на древнеримскую аристократию, и презрение к богатству, и стремление к простоте. Швембергер вдохновляется скорее эпохой, нежели непосредственно текстом: мрамор был основным материалом для римских скульптур, а монументальность формы отсылает к культуре личности нового императора Октавиана Августа.

Проанализировав произведения современных художников Петербурга, можно сделать несколько важных выводов. Все работы можно разделить на две большие группы. Те, в которых литературное начало превалирует над визуальным и художник стремится как можно точнее передать дух первоисточника, ограничиваясь лишь несколькими индивидуальным штрихами: так поступают Сергей Швембергер, Аполлинария Мишина и Екатерина Большакова. Их работы прямо зависят от рассматриваемого текста. И те, в которых художник использует первоисточник в качестве основы для выражения своего авторского замысла; зачастую он становится важнее текста: к этой группе можно отнести Михаила Карасика, Юрия Штапакова и Елену Павлову. Их произведения можно узнать на любой выставке, и, только прочтя информацию, понять какое сочинение они иллюстрируют.

К сожалению, на сегодняшний день в петербургском искусстве не существует примеров равного сочетания слова и изображения: одно всегда превалирует над другим. Тем не менее, нельзя утверждать, что перед нами самостоятельные произведения искусства: каждый из художников отталкивается от текста и только потом преобразовывает его... Получится ли победить в схватке с классическими сочинениями, зависит только от его таланта и мастерства.



Илл. 1.
Огюст Роден.
«Сад пыток».
Литография. 1902 г.



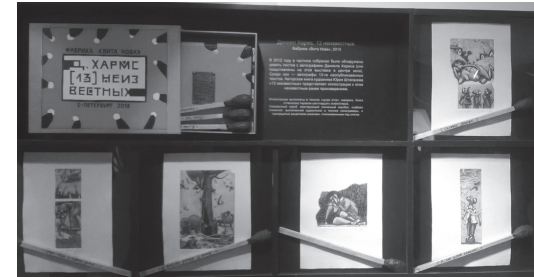
Илл. 2.
Марсель Дюшан. «Сушилка
для бутылок». 1914 г.



Илл. 3.
Ансельм Кифер.
«Фуга смерти». Смешанная техника.
1970-е гг.



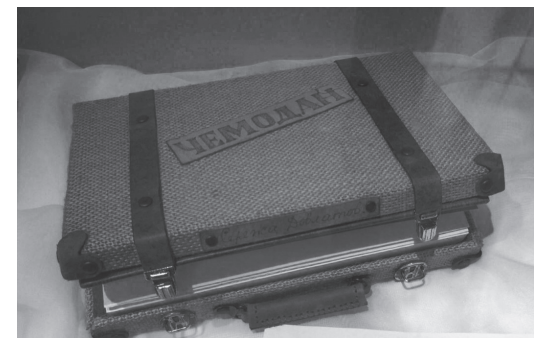
Илл. 4.
Михаил Карасик. «Противогазы». Смешанная техника. 2010 г.



Илл. 5.
Юрий Штапаков. «13 неизвестных».
Смешанная техника. 2012 г.



Илл. 6.
Елена Павлова. «Обломов Гончарова».
Бумага, смешанная техника. 2014 г.



Илл. 7.
Екатерина Большакова. «Чемодан».
Смешанная техника. 2010-е гг.



Илл. 8.
Аполлинария Мишина. «Евангелие от Матфея». Каллиграфия, акварель, бархат, вышивка. 2010-е гг.



Илл. 9.
Сергей Швембергер. «Поэзия Горация». Ксилографии, мрамор, бронза. 2010-е гг.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920–1940-х ГОДОВ

Детская книга русского зарубежья — явление многоаспектное и малоизученное современными исследователями. На сегодняшний день не существует комплексных монографических работ или тематических сборников по истории книгоиздания для детей в русском зарубежье первой волны. Специальный учет и классификация детских книг, выходявших на русском языке в среде эмигрантов, не происходил, ввиду территориальной разрозненности книгоиздательских центров и недолгого существования самих издательств. При этом до конца не определены хронологические рамки начала «бытования» детской книги в эмиграции, т. е. издания, распространения и использования. Из-за систематической нехватки сведений остаются не определенными и круг авторов, писавших для детей, жанровая классификация и многие другие аспекты обшир-

ного пласта книгоиздания русской эмиграции. Таким образом, нам до сих пор неизвестны многие аспекты духовной жизни подрастающего поколения не только рассматриваемого периода, 1920–1940-х гг., но и последующих лет. Проблемные области книгоиздания для детей за рубежом рассматриваются фрагментарно, в контексте общего анализа периодики и книжного дела или социальных и психолого-педагогических аспектов русской эмиграции. Комплексных исследований о бытовании детской книги и ее создании за рубежом в указанный период до сих пор не существует.

Возникновение и развитие издательского дела за рубежом тесно связано со всей жизнью эмиграции. История эмиграции есть, вместе с тем, история русской книги за рубежом. Одновременно с волной эмиграции, с постепенным расселением и оседанием на местах людей, покинувших Россию, шла также и волна русской зарубежной книги.

Для того чтобы представить, в каких условиях создавалась зарубежная русская книга, следует понимать общий контекст — численность и состав эмиграции, а также черты общественной и культурной жизни первой русской эмиграции.

Русская эмиграция первой послереволюционной волны географически была, прежде всего, направлена в страны Западной Европы. Основными центрами стали Париж, Берлин, Прага, Белград и София. Но значительная часть эмигрантов оседала также в Азии, где центрами восточного направления были города Китая: Харбин, Шанхай, Тяньцзинь.

Послереволюционный эмигрантский поток характеризуется также большим количеством детей в его составе.

По разным источникам, численность маленьких изгнанников значительно разнится. По подсчетам Педагогического бюро, к 1924–1925 гг. общее число беженцев, обучавшихся в зарубежных русских школах, составляло примерно 12 000. От 6 000 до 8 000 детей обучалось в иностранных школах. Из 12 000 учеников 3 000 посещали школы национальных меньшинств в лимитрофных государствах. З. С. Бочарова подробно исследовала данные о численности детей-эмигрантов¹ в сборнике «Мир детства в русском зарубежье»: «Л. И. Петрушева, ссылаясь на данные РЗГК, называет цифру — 19 526 русских детей в Европе в 1921 г.² В. В. Комин приводит подсчеты, согласно которым дети до 17 лет составили примерно 10,9 % от общей численности эмиграции³. В докладе совещательного комитета частных организаций при Лиге Наций говорится, что к 1931 г. в Западной Европе находилось 78 тыс. русских и армянских детей-беженцев моложе 14 лет и 30 тыс. в возрасте от 14 лет до 21 года. А из 90 тыс. русских детей 69 тыс. нуждались в помощи⁴». Эта самая незащищенная часть диаспоры требовала особой заботы и внимания общественных организаций.

Попечительство о детях взял на себя, в первую очередь, Российский Земско-городской комитет помощи российским гражданам за границей (РЗГК, Земгор):

¹ Бочарова З. С. Положение русских детей в эмиграции // Мир детства в русском зарубежье: сб. докладов. М., 2011. С. 15.

² Цит. по.: Петрушева Л. И. Верховный комиссариат по делам русских беженцев и русских учебных заведений в эмиграции // Нансеновские чтения – 2007. СПб., 2008. С. 27.

³ Цит. по.: Комин В. В. Крах российской контрреволюции за рубежом: учебное пособие. Калинин, 1977. С. 18.

⁴ Цит. по.: Закон и Суд. Рига, 1931. С. 551.

материальное обеспечение, питание, организация детских учреждений и т. д. Наряду с использованием собственных ресурсов, Земгор привлекал также средства частной и общественной благотворительности.

Первоначально круг деятельности этой организации был чрезвычайно широк. Он занимался расселением, трудоустройством, учетом беженцев, благотворительностью, организацией медицинской и юридической помощи, общежитий, приютов, библиотек, театров, т. е. социально-культурными вопросами. Со временем РЗГК сосредоточился лишь на помощи в деле образования детей дошкольного и школьного возраста, а также студентов, закончивших средние и высшие учебные заведения, находившиеся в его ведении, — таким студентам Комитет выдавал стипендии.

В ведение попечительских и педагогических организаций нередко попадало книгообеспечение детей-изгнанников. Сохранение чувства причастности к России, необходимого для воспитания «русских детей в духе русской культуры», и дальнейшего «спасения на родине культуры, ныне там гибнущей»¹ отражалось в обеспечении детей учебной литературой,

¹ Прямая цитата А. В. Амфитеатрова в воззвании русских писателей, ученых, артистов и художников к русскому юношеству: «Воспитать русских детей в духе русской культуры — это главное дело русской эмиграции, рассеянной по всем странам. Будущие граждане России должны будут спасти на родине культуру, ныне там гибнущую. Их поколению назначено судьбой способствовать возвращению России должного ей места в рядах других государств, восстановлению гражданского порядка, возрождению русской мысли и русского творчества» (Амфитеатров А. В. К русскому юношеству // Колос. Русские писатели русскому юношеству. Шавиле: Изд-во общежития для русских мальчиков в Шавиле, 1928).

а также литературой художественной, изданной на родном языке и по старым правилам дореволюционной орфографии. В этом направлении известна деятельность пражского Комитета русской книги и его взаимодействие с Педагогическим бюро в Праге и создание сводного каталога книг, вышедших до 1924 г. в русском зарубежье, в том числе включавшем раздел «Детская литература», с описанием состояния книгоиздания детского сектора 1920-х годов.

«Первые издания (1918 г.) отличаются серостью. Бумага плохая, печать недостаточно ясная, картинки из рук вон плохи, но потом издания стали прогрессировать. Внешность улучшается настолько, что книги, изданные в 1923 г., уже отличаются небывалой роскошью, особенно для младшего возраста... Картинки по большей части взяты из немецких изданий и к ним подведен русский текст, часто неудовлетворительный. Почти все фирмы выпустили целиком или частями сказки Афанасьева, Пушкина, Андерсена, Гриммов, Гауфа в роскошных и скромных изданиях, изданы и народные сказки, русские и других народов»¹.

Относительная свобода печати в советской России в 1920-е гг. и проницаемость границ делают возможным контакт обеих «культур», свидетельством чему является издательский бум в Берлине, в частности проекты З. И. Гржебина, выпускавшего роскошные сказки народов мира для детей. Несмотря на большой объем выпуска книг этим издательством, среди них до сих пор неизвестен процент издания детских книг. Изучение специфики литературного процесса

¹ Бобринская В. Н. Детская литература // Русская зарубежная книга. Прага, 1924. С. 111.

и культурного обмена между советским и эмигрантским книгоизданием позволит определить границы взаимовлияния литератур метрополии и эмиграции и в детском сегменте.

На фоне общего издательского процесса выходили учебники, хрестоматии, сборники, и сочинения самих детей, изданных частными издательствами (Родное. Сборник стихов для детей. Париж: Изд. Поволоцкого, [между 1919 и 1935]; Радуга. Русские поэты для детей. Берлин: Слово, 1921; многочисленные переиздания хрестоматий Е. Акинфиевой — Моя первая книга. Берлин: Отто Кирхнер и Ко. 1922–1923 и т. д.) и общественными организациями. Можно предположить, что круг авторов, которых относили к литературному канону, помещая их тексты в хрестоматии и учебную литературу, отождествлял со своим творчеством наивысшую русскость и связь с миром покинутой России. Но каких авторов отбирали для детей-эмигрантов педагогические организации и включали в сборники издательства, нам не известно. Трудно оценить культурную роль книги, не зная ее содержания, каналов распространения, тиражей и качества. Масштабы распространения просвещения и культурного воспитания среди детей эмигрантов совершенно не оценены и представляются нам огромным белым пятном, как в контексте книгоиздания для детей-эмигрантов, так и развития педагогической мысли и педагогических методов в эмиграции.

Интерес к детской литературе и к миру ребенка сделал закономерным участие лучших творческих сил в ее создании: в эмиграции выходят в свет произ-

ведения выдающихся русских писателей, созданные и проиллюстрированные специально для детей. Таким образом, мы имеем дело с литературным наследием целого ряда авторов, что в свою очередь, выдвигает новые задачи для текстологов и литературоведов в изучении эдиционной практики и новых сторон творчества того или иного писателя русской эмиграции. В большинстве случаев целостный комплекс архивных материалов дореволюционного творчества находится в России. Случаи возвращения на родину писательского наследия эмигрантов чрезвычайно редки. Тем не менее, следует отметить разработки по комплексному изучению наследия И. А. и В. Н. Буниных, А. Ремизова, Саши Черного¹, в том числе подготовке академических изданий с каноническими текстами, прижизненными редакциями и подробными комментариями.

¹ С 2004 г. издательство «Русский путь» занимается сбором и выпуском сборников «И. А. Бунин. Новые материалы», где представлены неопубликованные материалы по творчеству И. А. Бунина. Сборники, по существу, являются подступом к изданию академического собрания всего наследия И. А. Бунина. В этом же направлении предпринимаются попытки исследования творчества Буниных и Саши Черного кафедрой литературы и детского чтения Санкт-Петербургского института культуры: Жиркова М. А. Эмиграция в жизни и творчестве Саши Черного: Германия — Италия // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2014. № 2; Димьяненко А. А. Подготовка к изданию мемуаров В. Н. Буниной как текстологическая проблема // Труды СПбГИК. В печати — и т. д. С 2000 г. коллективом исследователей ИРЛИ РАН готовится Собрание сочинений А. М. Ремизова, автора и художника детских книг, изданных в эмиграции.

Тонкая материя писательского опыта для детей позволяет дополнить картину творчества практически каждого писателя и раздвинуть рамки исследований, анализа и методологии перед текстологами и исследователями конкретных авторов.

Рассматривая круг чтения детей-эмигрантов в 1920–1940-е годы, необходимо обратить внимание на детскую периодику, которая развивалась в двух направлениях: внутри культурно-просветительских учреждений, куда входили и рукописные журналы, которые создавались самими детьми, и издательские проекты («Зеленая палочка» (Париж), «Юный друг» (Ужгород), «Юный читатель» (Рига), «Родное слово» (Вильно) и др.). В обоих случаях эмигранты следовали традициям печатного дела, которые сложились в дореволюционной России. Эта тенденция просматривается, прежде всего, в формах выпуска печатной продукции: ежедневные газеты, альманахи и журналы — давняя традиция российской прессы, получившая продолжение в эмиграции. Кроме того, издательствам было проще издавать журналы для детей: они были дешевле и не требовали таких денежных затрат, какие были необходимы для публикации книг. Журналы было проще распространять, особенно те, которые были ориентированы на конкретный круг читателей, и потому гарантировали себе пусть ограниченный, но твердый спрос.

Детская периодика как наиболее оперативный источник развлекательного и справочного характера содержал материалы о деятельности детских и юношеских обществ, кружков, хронику детского движе-

ния «скаутов», «соколов», «витязей»¹. В изучении детской книги русской эмиграции важно всесторонне рассматривать круг чтения ребенка-эмигранта, который не ограничивался чтением печатной книги, когда интерес к периодике зачастую был выше как среди детей-эмигрантов, так и среди издателей. Например, двухнедельный детский журнал «Зеленая палочка», выпускавшийся в Париже под редакцией А. П. Шполянского (Дон Аминадо), на протяжении всего времени существования, с 1920–1921 гг., сохранял интерес читательской аудитории. В журнале публиковались известные авторы: Саша Черный, Н. В. Крандиевская, А. Н. Толстой, И. А. Бунин и т. д. Кроме того, как приложения к журналу вскоре стали выходить переиздания дореволюционных книг², в дальнейшем оформленные в серию «Библиотека “Зеленой палочки”».

Детская периодика в роли рекомендательного источника библиографии выполняла еще несколько важных задач: сохранение и учет книжной продукции для детей, а также оценочная функция отбора прогнозируемых книг. Именно из анонсных списков в журналах читатель узнавал о книжных новинках. Многие произведения писателей-эмигрантов, вопреки ранее сложившейся традиции, печатались после книжного издания в детской периодике.

¹ Подробнее о содержании детских журналов, выходивших в русском зарубежье: Тереня Ю. Ю. Журналы для детей как средство национального воспитания в Русском зарубежье 1920–1940-х гг. // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 1. С. 109–111; Долгова Н. М. Детские журналы русской эмиграции. 1920–30-е годы // Вопросы культурологии. 2006. № 1. С. 95–100.

² Например: Азбука Льва Николаевича Толстого. Париж: Север, 1921; Куприн А. И. Рассказы для детей. Париж: Север, 1921.

Детские журналы играли огромную роль в решении педагогических вопросов, связанных с опасениями потери национальной самоидентификации у детей эмигрантов, утраты родного языка и интереса к русской истории. Они издавались преимущественно в русских лагерях, колониях, школах, гимназиях, кадетских корпусах и других учебных заведениях русского зарубежья: в Первой константинопольской, затем Моравско-Тржебовской гимназии выходили детские журналы «Свисток», «Сигнал», «Богатырь», «В пути», «Пробуждение» и др.; в кадетском лагере в Египте издавался ежемесячный рукописный журнал «Донец на чужбине»; в стенах Первой Русско-сербской гимназии — журналы «Досуги», «На чужбине», «Маяк», «Родник», «Юная Русь», «Колосья»; в Николаевском Кавалерийском училище в Галлиполи — еженедельный литературно-юмористический журнал юнкеров «Репейник», «Школьная заря»; в Парижской средней школе выпускался журнал «Молодые победы»; в Первой русско-сербской девичьей гимназии в Королевстве сербов, хорватов и словенцев — журнал «Черные пелеринки» и т. д.

Лейтмотивом таких журналов всегда была тема родины. Ю. Тереня приводит данные о детских рукописных журналах: «Много рассказов и очерков посвящено эвакуации, описаниям родной природы, моря, встречаются страницы из дневников, рассказы о путешествиях, лирические размышления о прошлой жизни»¹. Произведения о России и русская литера-

¹ Тереня Ю. Ю. Журналы для детей как средство национального воспитания в Русском зарубежье 1920–1940-х гг. // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 1. С. 110.

тура в целом были наиболее популярными у юного читателя, в них звучала тоска по утраченной родине.

Внешний вид этих изданий был разнообразным и по качеству. «Номер № 1 журнала “В пути” Моравско-Тржебовской гимназии выдержан в старорусском стиле, на отдельных листах показаны иллюстрации к былинам, фрагменты русских памятников XII–XIV веков. Один из номеров журнала «Пробуждение» оформлен в стиле художника И. Билибина»¹. Вместе с тем, большинство изданий были рукописными, печатались на ротаторе или гектографе, выходили чаще всего в одном экземпляре.

Существенным техническим затруднением в исследовании детской книги русского зарубежья является отсутствие маркировки издательств и указание читательского адреса. Зачастую его можно определить только по принадлежности к серии, адресованной, как правило, «детям» или «юношеству». Однако полагаться на принадлежность некоторых книг к той или иной серии без просмотра *de visu*, экспертных оценок или каких-либо описаний представляется рискованным.

Внешний вид детских книг в эмиграции представляется исключительно разнообразным и неоднородным, в зависимости от финансового положения того или иного издательства в определенный период времени. Многие книги издавались некачественно, часто присутствовала путаница в выходных сведениях (года

¹ Тереня Ю. Ю. Журналы для детей как средство национального воспитания в Русском зарубежье 1920–1940-х гг. // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 1. С. 110.

издания и пр.). На этом фоне впервые были изданы за рубежом: «Дневник фокса Микки» и «Кошачья санатория» Саши Черного с иллюстрациями Ф. С. Рожанковского, первое издание Владимира Набокова «Аня в стране чудес» с рисунками С. Залшупина, ставшие классикой не только русской, но и мировой книжной иллюстрации.

Настоящая работа, по существу, является только подступом к многоаспектной теме «Издания для детей в русском зарубежье», приоткрывая главные, на наш взгляд, трудности в ее изучении.

Лола Уткировна Звонарёва

АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ
КАК ИЛЛЮСТРАТОР «ДОКТОР ЖИВАГО»
Б. ПАСТЕРНАКА

Александра Алексева, родившегося в 1901 году в Казани и умершего в 1982 году в Париже, как известно, называли у нас «*безвестным русским или знаменитым французом*». Александр Александрович Алексеев — великий русский художник книги и великий аниматор. Он создал непревзойденные графические «сюиты» к «Братьям Карамазовым» Достоевского, «Анне Карениной» Толстого, «Доктору Живаго» Пастернака. В начале XXI века эти романы с его иллюстрациями изданы в Петербурге издательством «Вита Нова».

Учившийся в первом кадетском корпусе в Петербурге, в годы Гражданской войны девятнадцатилетний Алексеев, спасаясь из взятой большевиками Уфы, преодолел многокилометровый зимний путь с группой таких же юнцов-кадетов и с санным обозом от Оренбурга до Транссибирской железной ветки, а по-

том через всю Сибирь и Дальний Восток мучительно добирался до Владивостока, а оттуда — через Китай, Японию, Индию, Египет — в Европу. В цикле иллюстраций к «Доктору Живаго» художник воскресит свои впечатления от взбаламученной революцией России и потрясёт их точностью Пастернака.

В Каире Александр показал свои путевые рисунки известному русскому художнику Ивану Билибину, жившему в это время там в эмиграции, и получил рекомендацию, с которой в 1921 году прибыл в Париж к другому члену объединения «Мир искусства» — Сергею Судейкину, сотрудничавшему как декоратор с театральным кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь».

Поработав в Париже в театре, Алексеев в дальнейшем использует заинтересовавшие его методы театрального монтажа в книге. Самостоятельно изучив резцовую гравюру, офорт, акватинту, литографию, художник становится одним из самых оригинальных гравёров в книжной графике XX века.

Страстный книголюб, он надолго погрузится в художественные образы, рожденные воображением писателя. Основные его книжные работы к русской классике Золотого века выстраиваются в единый ряд, создавая мистический мир Александра Алексеева: будь это Гоголь, пушкинские «Пиковая дама» и «Повести Белкина», Толстой или Достоевский, исполненные в самых разных техниках. Следуя за Алексеевым, мы прочитываем в них то глубоко важное для познания сути земного бытия, что содержится в русской классической прозе и поэзии.

Мистик и символист Алексеев с каждой новой графической работой углублял и разрабатывал свой не-

повторимый стиль. Абсолютная свобода творческого поиска, духовная независимость, пережитые во время Гражданской войны и вынужденной эмиграции страдания дали возможность художнику другими глазами посмотреть на русскую классику. Теперь, подобно В. Ходасевичу, Алексеев ощущал себя ее наследником.

О достойном будущем для растерзанной и униженной большевиками Родине думал художник. И в Европе, увлеченной левыми идеями, горячо приветствующей Маяковского, он ощущает себя оппонентом левым взглядам. Он оставался приверженцем России православной, с ее монастырями, подвижниками и блестящими офицерами. К дворянской элите принадлежал его отец — полковник генерального штаба Александр Павлович Алексеев, служивший военным атташе посольства Российской империи в Стамбуле и ушедший из жизни в тридцать четыре года. Творчество Александра Алексеева приобщало читающих европейцев к важнейшим пластам русской культуры через получившую популярность среди библиофилов «книгу художника» — он принял участие в создании уникальных книг, изданных элитарными тиражами. «Престижные» тиражи делались в расчете на коллекционеров: 118 экземпляров на французском языке романа «Братья Карамазовы» с литографиями Алексеева, 225 экземпляров «Повестей Белкина», выпущенных в Париже в 1929 году с шестью акватинтами художника. В 1928 году в Лондоне тиражом 310 экземпляров вышла «Пиковая дама» с девятью уже цветными полосными иллюстрациями, выполненными в технике цветной ксилографии, в том же году появилось французское издание тиражом 219 экземпляров.

Французский славист, почетный академик Российской академии художеств Ренэ Герра, в коллекции которого, как и в собраниях москвича Б. М. Фридмана и петербуржца М. И. Башмакова, имеются почти все книги, иллюстрированные Алексеевым, подтверждает: *«именно такой, в иллюстрациях Александра Алексеева, французская культурная публика открыла для себя русскую классику. Каждый просвещенный француз знает одну, а то и две-три книги, проиллюстрированные Алексеевым. Русские художники — Сомов, Добужинский, Федор Рожанковский, Иван Лебедев — внесли большой вклад в книжную иллюстрацию во Франции. Но Алексеев — из великих, у него свой почерк, который рождает совершенно новое восприятие книги».*

Меньше чем за десять лет Алексеев сделал более двадцати раритетных книг, сопровождая их большим количеством иллюстраций. В 1920-е годы постоянная работа над офортами — с кислотой для травления медных досок в ванной комнате своей небольшой парижской квартиры — сказалась на здоровье художника, он тяжело заболел, ему удалили легкое, но он продолжил работу. Николь Ригаль, внучка художника-гравера Эдмона Ригаля, близкого друга Алексеева, в 1920 годы печатавшего в своей мастерской гравюры для его книг, считает, что *«самыми плодотворными в творчестве художника были 1926–1934 годы, а затем — период после 1948 года. Прделанная за это время работа впечатляет, особенно если вспомнить выискательность художника...».*

Алексеев так понимал смысл книжной графики: *«Произведение искусства представляется мне некоей кристаллизацией отдельной части... хаоса, не-*

ким упавшим с неба аэролитом. Необходимо большое усилие воли, чтобы вызвать такую кристаллизацию. А технический прием — одна из внешних причин, которая мощно влияет на эту кристаллизацию». Он был убежден: *«Существует связь между техническим приемом и творческой манерой индивида. И тот, кто хочет выразить себя и думать по-своему, должен найти для себя свою собственную технику»* (3, с. 69).

Такой техникой для него стал игольчатый экран. Именно он позволил художнику в кратчайшие сроки создать монументальную сюиту к «Доктору Живаго». Как писала вторая жена художника и его постоянная помощница американка Клер Паркер: *«При иллюстрировании «Доктора Живаго» игольчатый экран впервые использовался для создания неподвижных изображений. По замыслу художника, иллюстрации к этой книге были объединены в серии. Каждая серия изображений связана с одним из событий романа, а каждое изображение внутри данного ряда соответствует определенному моменту в драматургии события. Художник задумал огромное количество иллюстраций — намного больше, чем фактически вошло в книгу. Игольчатый экран — единственная известная нам техника, которая дала возможность создать 200 иллюстраций к «Доктору Живаго» всего за четыре месяца»* (8, с. 469).

Клер Паркер поясняет суть этой уникальной техники: *«Игольчатый экран — это черно-белая техника, аналогичная автотипии: изображение составляется из множества маленьких черных элементов на белом фоне. Тон изображения определяется размером черных элементов на каждом участке белого фона...»*

Белый фон образован вертикальной обрамленной пластиной, освещенной единственным источником света под углом к ее лицевой поверхности... Пластина просверлена насквозь перпендикулярно к ее поверхности: в каждом крошечном отверстии свободно скользит иголка... Чем дальше мы выдвигаем иголку, тем длиннее ее тень... Поскольку на нашем нынешнем экране — миллион иголок, мы составляем изображение не по одной иголке, а работаем с их группами, как бы нанося краску кистью... «Оригиналом» изображения, созданного при помощи игольчатого экрана, является негатив: мы делаем фотографию, а затем приступаем к созданию нового изображения» (8, с. 470).

Алексеев иллюстрировал в технике игольчатого экрана только следующие книги — «Доктора Живаго» и «Игрока» и «Записки из подполья» Достоевского, в начале ХХI века переизданные петербургским издательством «Вита Нова».

Во Франции роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» был выпущен парижским издательством «Галлимар». К 15 сентября 1959 года он был отпечатан офсетом тиражом 10 250 нумерованных экземпляров. В настоящее время в собрании петербургского коллекционера, академика РАО М. И. Башмакова хранится экземпляр книги под № 10027, на его авантитуле сохранилась дарственная надпись на французском языке — автограф Клер и Александра Алексеевых. Второй экземпляр — без автографа, под № 5637 — М. И. Башмаков передал в дар автору этой статьи и художественному критику Л. С. Кудрявцевой, вместе с которой мы в настоящее время работаем над книгой об А. А. Алексееве и также обсуждали план этой статьи.

В этой книге 872 страницы 163 × 240 мм, в ней 202 иллюстрации — во всю страницу или на весь разворот без полей. Книга переплетена в жесткий картон, обтянутый пестрым черно-белым материалом. Форзац имитирует эту же ткань. В нашем сознании иллюстрации сливаются с текстом — продуманная и виртуозно исполненная Алексеевым работа. Возникает Россия, ее люди — как мираж, как нечто навсегда, навечно ушедшее. Призрачные, почти невесомые образы-тени, матово-бледные композиции определяют стилистику автора. Это поэтическая вольная сюита, не претендующая на бытовую и костюмную точность. Застывшие мрачно-тревожные натюрморты, крупно показанные лица-маски героев. Все зыбко, эфемерно, вот-вот исчезнет.

Можно предположить: юный кадет Саша Алексеев, увлекавшийся рисованием, заметил на стене в старинном Меншиковском дворце, где располагался его Кадетский корпус, плохо сохранившиеся росписи с барочными эмблемами XVIII столетия, из которых ему запомнились две — человеческие руки и свеча (образ одинокой горящей свечи или праздничных трех свеч в высоком подсвечнике встречается в иллюстрациях к «Доктору Живаго» шесть раз). Спустя годы, в Париже горящая свеча и нервные человеческие руки станут подлинными лейтмотивами, повторяющимися во многих иллюстративных циклах художника.

Покинув девятнадцатилетним — как оказалось, навсегда — суровую Родину, Алексеев ищет базовые символы русского мира — это постоянно встречающиеся в его иллюстрациях

— *птица* (напомним, что в иконописи белая птица символизирует Святого Духа, в славянском фолькло-

ре черный ворон — символ смерти, двуглавый орел — символ русской империи);

— снег, тот самый, в котором чуть не заснул спасающийся от большевиков юный кадет Алексеев; спустя десятилетия, у живущих в относительно теплой Европе эмигрантов Россия вызывала устойчивые ассоциации со снегом. Неслучайно тосковавшие по Родине обитатели лагерей ди-пи издают в условиях полузаключения андерсеновскую «Снежную королеву»: «Русь, ты вся поцелуй на морозе!» — утверждал Велимир Хлебников. «Я не твой, снеговая уродина. Глубже в перья, душа, уложись! И иная окажется родина, вижу — выжжена южная жизнь...» — восклицал Маяковский. В черно-белой гамме рисует Пастернак русскую зиму: *«Была ледяная стужа. Улицы покрывал черный лед, толстый, как стеклянные доньшики битых пивных бутылок... Воздух забит был серым инеем, и казалось, что он щекочет и покалывает своею косматою щетиной точно так же, как шерстил и лез Ларе в рот седой мох ее обледеневшей горжетки... Из тумана выныривали обмороженные лица прохожих, красные, как колбасы, и бородатые морды лошадей и собак в ледяных сосульках. Покрытые толстым слоем льда и снега окна домов точно были замазаны мелом, и по их непрозрачной поверхности двигались цветные отсветы зажженных елок и тени веселящихся, словно людям на улице показывали из домов туманные картины на белых, развешанных перед волшебным фонарем простынях»* (8, с. 145). Теперь мы понимаем, что в этом же черно-белом ключе — то ли кора берез, то ли снег на черной земле — выдержан переплет романа. Наше предположение поддерживает и образный

ряд, который приводит в своих мемуарах дочь Алексеева Светлана Рокуэлл, художница, умершая в январе 2015 года в США: *«Я... попыталась представить себе Россию, страну, которая так много значила для него и которую я никогда не видела: снег, медведи, тройки»* (5, с. 54). Характерно воспоминание Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, писавшей в 1936 году о своих давних встречах с А. А. Блоком: *«За нами простиралась всероссийская снежная пустыня, скованная страна, не знающая ни наших восторгов, ни наших мук, не заражающая нас своими восторгами и муками»* (6, с. 13). Тридцать пять зимних пейзажей со снегопадом или заснеженной ледяной мостовой включил Алексеев в свою сюиту «Доктор Живаго».

Но вернемся к базовым символам русского мира в иллюстрациях Алексеева. Очевидно, именно благодаря им Б. Л. Пастернак так отозвался об этих иллюстрациях: *«Алексеев отразил именно дух книги. Все, что было сложного или таинственного (например, сон в главе «Против дома с фигурами»), схвачено и выполнено чудесно. Он делает гравюры даже из дыхания, из построения фразы, как например, в трех двойных иллюстрациях в начале: шли и шли и пели вечную память... Он мне напомнил обо всем, что было русского и трагического в нашей истории, что я забыл и недооценил»* (8, с. 478).

Это, безусловно, крест (перекрестье окон, кресты на могилах) и маковки, луковки и купола церквей и монументальные стены монастырей: видимо, хотя художник не был человеком воцерковленным, ему было присуще христианское мироощущение (на шестнадцати из 202 иллюстраций мы видим силуэты храмов, монастырей, церквей);

— *решетка и дорога* (в соответствии с русской поговоркой «от тюрьмы и сумы не зарекайся», заключение и изгнание: тюрьму и вынужденный переезд, а порой и нищету в XX веке пережили миллионы русских людей, это испытал и сам художник: Алексееву, дважды вынужденному эмигрировать (в Париж из-за революции в России, и в США из Парижа, после того как в него вошли гитлеровские войска), пришлось пережить в своих скитаниях немало невзгод. В «Докторе Живаго» Пастернак также дважды выносит знаковое для его героев слово «дорога» в заголовки частей романа: «В дороге» — часть седьмая первой книги и «На большой дороге» — часть десятая второй книги;

— *кони, всадник* (тут белый всадник на красном коне — Георгий Победоносец с русских икон, и гоголевская птица-тройка, и пушкинский Медный всадник, и толстовский Холстомер), лошади, которых с детства так любил рисовать Саша Алексеев. В Париже гоголевская тройка воспринималась им как символ безудержной удали русского национального характера. Во многих работах — острый ракурс, придающий изображению кинематографическое движение. Двадцать раз повторяются на иллюстрациях к «Доктору Живаго» силуэты лошадей. Выразительно описаны лошади и в тексте романа: «...за белой кобылой, вскидывая хрящеватые, неокостеневшие ноги, бежал вороной, черный, как ночь, жеребенок» (8, с. 466); «Юрий Андреевич бросил поводья, подался вперед с седла, обнял коня за шею, зарыл лицо в его гриве. Приняв эту нежность за обращение ко всей его силе, конь пошел вскачь» (8, с. 80).

Исследователи часто подчеркивают знаковую роль образа рук в иллюстрациях Алексеева. Очевидны от-

голоски знакового ряда русской иконописи (где существовал культ Божьей Матери Троеручицы, перста Божьего и Божьей длани), а также сюрреалистических новаций в европейском искусстве, сформулированных в популярном в то время в Париже манифесте Аполлинера, главы парижских сюрреалистов, про которого близкий друг Алексеева Филипп Супо написал целую книгу. Обращает особое внимание на руки Богородицы и автор «Доктора Живаго» в десятой части второй книги романа, озаглавленной «На большой дороге»: «*Богородица на иконе выпрастывала из серебряной ризы оклада узкие, кверху обращенные, смуглые ладони. Она держала в каждой как бы по две начальных и конечных греческих буквы своего византийского наименования: метер теу, Матьер Божия. Вложенная в золотой подлампадник темная, как чернильница, лампада гранатового стекла разбрасывала по коврам спальни звездообразное, зубчиками чаши расщепленное мерцание*» (4, с. 303).

Еще один образ-символ, важный для иллюстративной сюиты Алексеева, — это железная дорога, поезд, воспринятый в драматическом контексте русской культурной традиции, в свете «Анны Карениной» Льва Толстого, «Железной дороги» Николая Некрасова и Александра Блока (им посвящены восемнадцать иллюстраций). В комментариях к своим иллюстрациям Алексеев отводит железной дороге почти половину текста: «*Железная дорога: ею пользовались все русские, при больших расстояниях — поездами дальнего следования (ехали чаще всего по нескольким дням). Сцены, описанные в «Пятичасовом скором», пробежки за кипятком на стоянках — это часть и моего дет-*

ства... Весна, 1917 год, разворот войны, поезда, забытые дезертирами, — я в них ездил вместе со всеми. Пассажиры на крышах? Мы потеряли одиннадцать человек за пять дней (несчастные были сметены под мостами, ночью, когда справляли нужду). Товарняки с пассажирами, я их познал позже. Мне так хотелось показать эти вагоны внутри, с их маленькой печкой и той обыденной жизнью, которая там текла! Эту жизнь извели все. Стычка между матросами и машинистом? Одну из таких стычек я пережил. Поезд замедлил ход: железнодорожные насыпи были размыты весенней водой. Матросы, поднявшиеся на паровоз, заставили машиниста под дулами пистолетов вести состав, не сбавляя скорости. Ведь и это мы вынесли...» (8, с. 457).

Еще один важный символ русской души — двойничество: напряженная борьба добра и зла в одном человеке. Интерес европейских интеллектуалов к русской классике объясняется стремлением разгадать волнующую их не одно столетие тайну русской души. Художник увидел ее в неизменном двойничестве русского человека: в душе его борются светлые и темные силы. Черное (в многочисленных градациях) и белое предстают как две противоборствующие стихии, воплощающие для Алексева мягкую уязвимость, самодостаточность Добра и наступательную изощренность многоликого Зла.

Знакомый с Алексеевым и принятый в доме Пастернака французский славист Жорж Нива посвятил иллюстрациям художника немало статей, утверждая, что «экран Алексева — тот таинственный росчерк света в ночи, жизни в смерти — своеобразный отказ

от победы ради большей победы, поразительное “ясновиденье”» (8, с. 466).

Пастернак, как и Алексеев, с детства увлекался игрой теней; в романе «Доктор Живаго» он восхищается листопадом как произвольной игрой природных теней: «...мимо больших окон ординаторской близко пролетали какие-то тихие птицы, забрасывая в комнату бесшумные тени, которые покрывали движущиеся руки доктора, стол с бланками, пол и стены ординаторской и также бесшумно исчезали... птицы оказались вино-огненными листьями клена...» (4, с. 177).

Художник вводил в иллюстрации приемы кинематографа, которому к тому времени он отдал не одно десятилетие своей жизни. Статичность иллюстрации его не удовлетворяла — увлекала динамика, движение. Он искал новые способы передачи одухотворенного движения. Размышляя о причинах, побудивших его проиллюстрировать роман «Доктор Живаго», Алексеев, потерявший в вихрях гражданской войны старшего брата, подчеркивает: «В годы Гражданской войны я по воле судьбы жил в тех же краях, что и герои Пастернака, и моя цепкая фотографическая память могла бы воссоздать до мельчайших подробностей этот сорокалетней давности фильм. Фильм об исчезнувшем мире, об утраченной культуре, о пережитой трагедии. Именно фильм, думал я, — моя вторая профессия — поможет решить задачу. У меня уже был опыт оживления гравюр с помощью игольчатого экрана. Я решил использовать его в иллюстрациях, представляя события, действия, сцены в виде кадров, объединяя серию схожих образов в эпизоды фильма того

времени и пространства, в котором жил доктор Живаго» (8, с. 455).

И действительно, разворотные и полосные иллюстрации, ритмически выстроенные, следуют друг за другом, создавая впечатление черно-белого немого фильма. Если расшифровывать увиденное на языке символов, речь идет о вечной дороге (тема жизненного пути в иллюстрациях остается центральной в этой сюите Алексева), которую дано преодолеть каждому человеку, от смерти — к вечной жизни.

Алексеев выработал собственный выразительный и узнаваемый стиль. Он утвердил свою манеру мистика и символиста, свободного от догм, тяготевших над его современниками в Советском Союзе. В то же время его манера перекликается с творческими поисками лучших отечественных книжных графиков. Из современных ему художников-эмигрантов ближе других Алексеву оказался, на наш взгляд, Мстислав Добужинский с его городскими безлюдными графическими пейзажами и ранней сатирической графикой — одна из сцен-иллюстраций к роману перекликается с известной работой М. В. Добужинского «Октябрьская идиллия» (опубликованной в первом номере журнала «Жупел» еще в 1905 году). Заставляет вспомнить знаменитое полотно Добужинского («Окно в парикмахерской») и дважды обыгрываемый Алексеевым образ манекена в иллюстрациях, посвященных швейной мастерской, которую завела мать юной Лары.

Художник дал графическое прочтение не только прозаической части романа Пастернака, но и поэтическому дневнику Живаго, стихотворному при-

ложению. Алексеев еще в 1930-е годы иллюстрировал стихи классиков (Бодлера) и своих современников (Супо), ибо был убежден: *«Художник изображает мысли о мире, рожденные поэтами и музыкантами»* (3, с. 56). К двадцати пяти стихам Юрия Живаго Алексеев сделал три разворотные и одну полосную иллюстрацию. Изображением мощных стен храма на фоне елей и далеких домов со светящимися окнами он иллюстрирует стихотворение «На Страстной». Фрагмент с могучими стволами деревьев относится к стихотворению «Весенняя распутица». Настольная лампа на столе в бревенчатой сторожке — это, очевидно, полосная иллюстрация к стихотворению «Осень». Последний, четвертый разворот выполнен к стихотворению «Сказка». Здесь впервые в безлюдных до того иллюстрациях появляется человек — всадник на коне, направляющий копьё на гигантского змея: иллюстрация явно рифмуется с одним из предыдущих изображений Юрия Живаго на любимом коне, скачущего по лесу.

По свидетельству сына писателя, Е. Б. Пастернака, Борис Леонидович *«в первый момент был шокирован непривычным характером рисунка, но по мере медленного рассматривания и вживания в этот мир увидел ритмически развертывающиеся серии начальных слов текста и то же — в других местах, где изменения композиции рисунка соответствовали ходу повествования. Достигнута передача движения, близкая к замедленной киносъемке. Алексеев сосредоточился на ключевых сценах повествования. Папа показывал нам особенно понравившиеся ему, отмечая, что постепенно, при следующих просматриваниях книги его*

взволновали многофигурные сцены похорон, разгона демонстрации, очистки железнодорожных путей и другие, где следующие друг за другом картины передают временную постепенность и широкомасштабность действия. Художественность и технические способы раскрытия текста у Алексеева с неожиданной стороны вдруг напомнили ему близкие с детства иллюстрации к “Воскресению” Толстого его отца, художника Л. О. Пастернака» (8, с. 477).

Александр Алексеев — блистательно одаренный русский европеец, мистик и философ, создатель собственного русского мифа, давший самостоятельные изобразительные версии великих книг. Он опирался на слово, музыку и кинематограф, чтобы проникнуть в тайны человеческой души и говорить с читателем о главном — о Боге, любви и смерти.

Даже своей смертью этот оригинальный человек сумел удивить. В восемьдесят один год, 9 августа 1982 года, в парижской студии на авеню Жана Мулена он ушел из жизни по своей воле. Причины — глубоко личные: смерть 3 октября 1981 года любимой второй жены и постоянной помощницы Клер Паркер — годом раньше супруги отметили сорокалетие совместной жизни и напряженного сотворчества (как оператор и ассистент-аниматор Паркер участвовала в съемках всех фильмов Алексеева).

Над феноменом самоубийства Алексеев задумался еще в отрочестве в России, когда свел счеты с жизнью старший брат Владимир. Возвращался к этим мыслям в Париже на рубеже тридцатилетия и позже, иллюстрируя «Образы Луны» Андерсена и «Анну Каренину» Толстого. Сорок третью литографию к четвертой

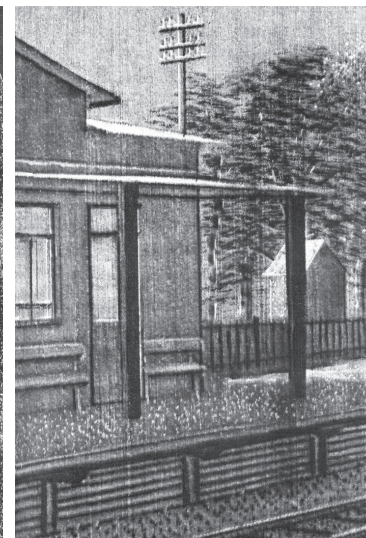
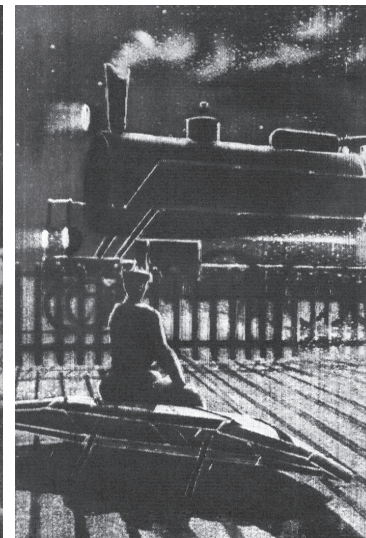
части «Братьев Карамазовых» художник озаглавил «Дмитрий хотел покончить с собой». Свою свечу Александр Алексеев погасил сам.

В последние годы (с 1999 по 2012-й) творчеству художника Алексеева посвящено пять книг: одна вышла в Италии, четыре — в Петербурге. Но подлинное возвращение художника на родину только начинается. Архив художника, в том числе 450 его писем — переписка с выдающимися французскими писателями, проданный его девятилетней дочерью Светланой Алексеевой-Рокуэлл, — хранится в собрании юриста и коллекционера Оливера Местелана в Швейцарии, владельца нескольких десятков станковых работ Алексеева. Сегодня в организованном Оливером Местеланом фонде «Art ex east» три тысячи картин русских художников. Собрание Местелана размещено в одном из старинных швейцарских замков, в десяти километрах от Женевы, где работам Алексеева отведен отдельный зал.

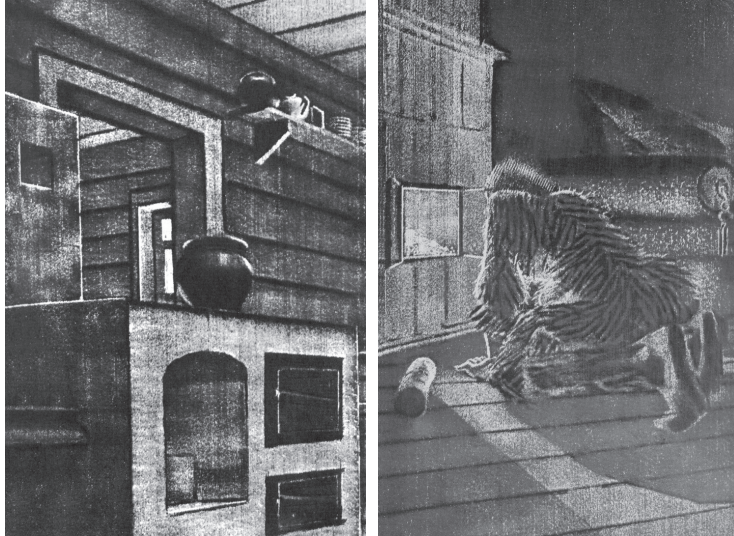
Закончить мы хотели бы следующими словами Бориса Леонидовича Пастернака, явно вложившего в уста своего героя собственные убеждения: *«Эти два качества — энергию и оригинальность — Юра считал представителями реальности в искусствах, во всем остальном беспредметных, праздных и ненужных»* (4, с. 128). И хотя цикл иллюстраций Александра Алексеева к «Доктору Живаго» некоторые авторитетные коллекционеры считают менее интересным, чем акватинты художника, в энергичности и оригинальности им отказать нельзя.

Список литературы

1. Художник книги Александр Алексеев: Описание собрания книг с иллюстрациями Александра Алексеева и Александры Гриневской из библиотеки М. И. Башмакова. СПб., 2010. 212 с.
2. Розанова С.А. Примечания // Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 12 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1975.
3. Конструктор мерцающих форм. СПб.: Вита Нова, 2011.
4. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. СПб.: Лимбус пресс, 1998. 534 с.
5. Алексеева-Роквелл С. Зарисовки. Истории моей юности. Ярославль, 2013.
6. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком. М., 1936.
7. Безвестный русский — знаменитый француз. / Составление и вступительная статья Е. И. Федотовой. СПб.: Издательство Буковского, 1999. 130 с.
8. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго / Послесловие А. Алексеева, А. Дмитренко, Ж. Нивы, К. Паркер. СПб.: Вита Нова, 2007.
9. Алексеев А. Диалог с книгой. СПб.: Вита Нова, 2005. 80 с.

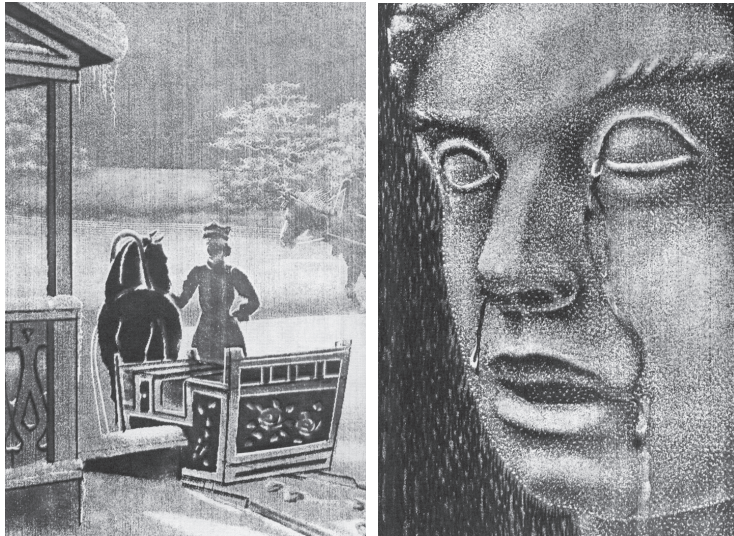


Наталья Михайловна Козырева



ГОГОЛЕВСКИЕ ПЕРСОНАЖИ
В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ВИЛЬНЕРА

В 1972 году появились первые листы из серии «Импровизации по мотивам “Петербургских повестей” Н. В. Гоголя», созданные малоизвестным тогда художником Виктором Семеновичем Вильнером. Сегодня непросто представить, какое оглушительное впечатление произвели на зрителя эти композиции, в которых проживали свою фантастическую жизнь знакомые книжные персонажи. Наконец-то один из главных образов отечественной литературы XIX века — шинель (кто же не вырос из «Шинели»!) — получил свое наиболее убедительное воплощение в изобразительном искусстве. Хорошо известны замечательные кинопрочтения Гоголя в интерпретации знаменитых мастеров театра и кино (Михаил Чехов, Ролан Быков), более поздние сценические (Марина Неелова) и анимационные решения (Юрий Норштейн). Но в книжной графике, наиболее близкой, казалось бы, области



интересов художников, не было достижений, равных произведениям Гоголя (вспомним Бориса Кустодиева и Натана Альтмана, Кукрыниксов и Виталия Горяева). Слово неизменно оказывалось сильнее.

Вильнер не смутился сложностью задачи и нашел собственный ключ, позволивший войти в пространство гоголевской фантазмагии. Бесконечность этого мира предполагала разнообразие прочтений, и художника увлекла возможность создать свой, родственный и созвучный, полный причудливых образов, хаотичный, часто неудобный и непонятный для восприятия, сложенный из разных фрагментов мир, который обрел и дыхание, и цвет, и движение. Петербургские повести «Нос», «Портрет» и «Шинель» легли в основу цикла, в котором по сей день царит «веселящийся и играющий дух самого художника», — так написал в 1918 году в своей знаменитой статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» Б. М. Эйхенбаум.

Литературность как прием никогда не была чужда Вильнеру, жанровая особенность его композиций опиралась на романную форму, принадлежность которой отмечена многочисленными ответвлениями сюжетных линий параллельно основному повествованию. Роман может быть незавершенный, рваный по форме, остановленный на полуслове, но всегда это будет некий «отменно длинный длинный длинный» изобразительный текст. Который хочется осмыслить до конца.

В основе композиций Вильнера рубежа 1960–1970-х годов лежал городской, конкретно — петербургский, пейзаж. Открытием художника стало панорамное плоскостное изображение города, имеющее способ-

ность вытягиваться и сокращаться по вертикали и горизонтали в зависимости от поставленной задачи.

Нельзя утверждать, что подобный прием являлся находкой Вильнера, он существовал с давних пор, достаточно вспомнить средневековые миниатюры, фрески или иконные прописи. Художник только переложил на современный лад особенности изобразительного языка, присущего старой иконографии. Петербургский ландшафт с низкой и ровной линией горизонта органично укладывался в панораму, увиденную с птичьего полета. В передаче Вильнера это не определенные, топографически точные городские районы, но наиболее характерные фрагменты, объединенные в общую картину. Отдельные детали — купола соборов, башенки доходных домов, решетки каналов, резные чугунные ворота — встречаются и в других городах, но в Петербурге они соединились в особенном, отличном от других ритме, на который чутко резонировал художник. Вильнер не выкладывал заданную картинку из кусочков, как в детской игре «puzzle», а создавал свое пространство, следуя внутреннему ритмическому чувству.

Городская панорама стала идеальным фоном для развития сюжета с шинелью. Один из первых листов («Шинель», 1972) помогает понять, как развивался визуальный образ, как он постепенно «вырастал» из прежде найденных решений. Вильнер начал играть с нормами и законами реальной жизни, по словам Эйхенбаума, «преувеличивать малое и сокращать большое». В представлении художника пугающий образ тяжелой, неуклюжей, отороченной мехом накидки воплощал силу, которая захватывала и подчиняла не только бедного

Акакия Акакиевича, но целый город. Шинельная тень напоминала великана-богатыря из «Страшной мести» и возникала как последнее предупреждение — кому? обидчикам, носителям зла? Или кому-то еще?

Вильнер нашел нерв неразрешимого образного конфликта, который заключался в разности состояний замершего, стылого, заснеженного, безлюдного пейзажа и бесшумного, страшно-неотвратимого полета. Неподвижность противостояла движению. Однако контраст не был выражен до конца: мощное диагональное парение в верхней части листа как будто тормозилось в центре, застревало, цеплялось за шпильки, ветки деревьев, дымы из труб и постепенно замирало, подчиняясь противоположной силе. Найденная художником изобразительная формула полета, имеющего пределы, в дальнейшем варьировалась им во множестве композиций и приобретала все новые смысловые оттенки.

У Гоголя, как мы помним, оживает нос (второй любимый Вильнером персонаж). Нос, неотъемлемая часть человеческого облика, как будто вправе обрести самостоятельную жизнь, в этом гротескном образе нет сверхпреувеличения. Но неодушевленная шинель, накрывшая Петербург подобно мрачному савану, возникает как грозное и заслуженное наказание за все то, в чем повинен наш умышленный город: за роскошь и нищету, за стяжательство и обман, за погубленные иллюзии, корысть и вероломство. Не случайно шинель крепко держат страшноватые мужики — то ли грабители, то ли мстители. И летит над городом подхваченный этой силой маленький Акакий, мошка, уносимая безжалостным ветром.

В 1973 году появился лист «Шинель и утюг», отличавшийся проработанными реалистическими деталями, из которых складывалась абсолютно сюрреалистическая картинка: шинель стала продолжением выложенной булыжником улицы, выходящей к Неве, и по ней мчался в клубах пара огромный утюг, ведомый бестелесной перчаткой. А перед утюгом бежал, спотыкаясь от ужаса, беспомощный Акакий Акакиевич...

Неожиданная интерпретация знаменитого «Медного всадника» Александра Бенуа даже не вызывала улыбки, так чудовищно был преобразен петровский памятник для того, чтобы с такой же непреодолимостью преследовать ненужного, лишнего человека.

Тема ожившей шинели продолжала развиваться и в других листах. В 1982 году на пустынную булыжную питерскую площадь были выведены три злополучных разбойника — сюртук на старом манекене, партикулярная шинель и солдатская, укрепившаяся на паре ножниц. Угрожающая троица неожиданно начинала восприниматься как некий фольклорный персонаж, как нечто неотъемлемое от нашей кровотокающей истории. Странные герои были странно узнаваемы и подсознательно введены зрителем в тот аллегорический ряд, где давно находились, например, образы М. Е. Салтыкова-Щедрина.

И, наконец, появился цветной лист «Полночь» (1991) с изображением разгулявшейся шинели, которая проносила над застывшим безлюдным Петербургом последних жителей, не ведающих своей дальнейшей судьбы.

Долгополые старомодные шинели имели своего создателя, их кроил, шил, «строил», как говорили

раньше про знаменитого портного, Мастер, привычно сидящий на своем потертом столе. Ему посвящен лист «Портной» (1976), один из условных портретов, которые, подобно старой буквице, начинали следующий повествовательный цикл. Alter ego Вильнера — многочисленные Портные, Сапожники, Кукольники — резали, клеили, вытачивали, подбивали гвоздями все предметы, щедро заполнявшие продуманные до мелочей композиции. Художнику были необходимы эти «надмирные» персонажи — они соединяли несоединимое, сочиняли бесконечное многообразие жизненных ситуаций и возникающих аллюзий.

«Петербургские повести» позволили вывести на изобразительную «сцену» самых неожиданных фантомов, чудовищ, рожденных мороком тягостных бессонниц. В листе «В мастерской» (1975) вместе с Портретом появлялся сюжет, который трактовался Вильнером как неразрывная связь художника с его созданием, вечная зависимость, порой стоящая автору жизни. Приходящие к нему в воображении химеры часто возникают рядом с самым тайным творческим посылом. Вероятно, в памяти каждого мастера живет бессмертный образ Гойи с его видениями, так или иначе знакомыми всем, кто пытается творить собственный мир. И у Вильнера Шинель с поднятой свечой (образ, позднее использованный в «Прологе») освещает круговерть страшных носатых карликов и теней, измучивших до обморочного сна бедного художника.

Как правило, все начинается с пролога, но Вильнер придумал свой «Пролог» почти в завершение серии по мотивам «Петербургских повестей» в 1981 году.

Это был один из самых лаконичных и величественных образов. Шинель-статуя, шинель-памятник, шинель-пророк. Или, быть может, проводник, стоящий в чистом поле, на пустынной площади с высоко поднятой свечой в пустом рукаве. Но скорбно понурившийся перед ним голову, неподвижный маленький Акакий не готов к пути, не знает, куда направиться, чего ожидать... Пророк, как всегда, оказался никому не нужен.

Художника постоянно тревожили и другие герои Гоголя, принадлежавшие иному миру: нос, ведущий собственную жизнь, и ростовщик с портрета, обладающий неведомой силой. Рядом с шинелью эти персонажи выглядят на редкость органично, особенно в том случае, когда они соединены общим делом. Например, игрой в карты в листе, названном «Игроки» (1972), из той же серии «Импровизаций». Трудно удержаться от литературного описания вильнеровских композиций, провоцирующих на подробные многословные высказывания. Однако эти описания не передают созданную мастером атмосферу, в которую погружены удивительные игроки. Прелесть листов Вильнера заключается в редкой достоверности происходящего, поскольку реальны все предметы, окружающие Портрет, Шинель и Нос, — стол, кресла, подсвечник, бутылки, деньги, карты. Главная загадка состоит в ответе на вопрос: на что играют эти выходцы из запредельного мира писательских фантазий при свете ярко горящих свечей? Не на золото же! Возникает «впечатление комического несоответствия между напряженностью интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением» — так и кажется, что эти слова Эйхенбаума ска-

заны не только по поводу текста Гоголя, но и в связи с иллюстрациями художника.

Нос — несомненно более выигрышная изобразительная фигура, нежели аморфная шинель. Поэтому в немногочисленных иллюстрациях, выполненных до Вильнера, Нос рассматривался как активно действующий персонаж, вполне адекватный современным ему условиям. Нос в Казанском соборе, в карете, на Невском проспекте, в отличие от Шинели, не вызывал особого удивления. И произведения Вильнера продолжали начатое предшественниками, но в его изображении Носы, прежде всего, гротескны, иногда забавны, но более пугающие.

Например, в листе «Башмачкин и носы» (1976) все тот же Акакий предстает перед судейской тройкой: Носы-генералы рассматривают дело приведенного под конвоем манекенов арестованного. Безнадежной жутью веет от сидящих за столом, ярко освещенных, в отличие от погруженного в темноту Акакия. Композиция напоминает знаменитую афишу, созданную Н. П. Акимовым к давнему спектаклю Театра комедии «Дело», вызванную к жизни той же мыслью: никакие бредовые фантазии не в силах вообразить, что творится в головах высоких чиновников, этой вечной российской беды. Не случайно лист Вильнера был так популярен, его персонажи-Носы, как и во времена Гоголя, оставались по-прежнему актуальны и современны. Нос — золотой идол толпы в композиции «Перевозка» (1991) или Нос-всадник в одноименном листе (1999) были развитием тех же идей: какие угрюмые создания управляют человечеством, как безнадежны желания изменить что-то, исправить, потому

что нет числа все новым идолам... И если в попытках понять замысел Гоголя среди исследователей нередко возникали идеи фрейдистского толка, эротические аналогии, то в прочтении Вильнера у героя-Носа не осталось никакого иного влечения, кроме властного.

Часть листов была выполнена в строгой монохромной стилистике, построенной на контрастах светотени с ее внятно читаемыми силуэтами и подчеркнутым выделением наиболее существенных деталей. Эти литографии напоминают скульптурные барельефы, в восприятии которых основная роль принадлежит освещению.

Вильнер — художник, обладающий острым видением, очевидно тяготеющий к театрализации действительности, к интеллектуальным играм и сценическому алогизму, увлеченный игровой стихией, несомненный режиссер-постановщик всех своих многочисленных историко-литературных реминисценций. В интерьерных композициях особенно проявлялся его интерес к сценографии, к построению некоего замкнутого мира (булгаковской «коробочки»), в котором разворачивается мини-спектакль, поставленный неким Гулливером-кукловодом. Художник не работал с натуры, все, что ему было необходимо, оставалось в памяти, где сохранялось главное впечатление. Его «место действия» всегда сочиненное, но с точными приметами, указывающими зрителю, в каком направлении должно двигаться его восприятие.

Привычный гротеск листов Вильнера, его явное пристрастие к «бесовщине», которой бывали нагружены многие листы, не исказили глубинный смысл вдохновлявших художника текстов Гоголя, Пушкина

или Достоевского, не конфликтовали с их стилистикой, реалиями, хотя и оставляли иной раз ощущение надуманности.

Однако позволю себе еще раз обратиться к статье Эйхенбаума: «Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, продуманное — не только искусное, но и искусственное». И далее: «Стиль гротеск требует, чтобы, во-первых, положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической или сатирической целью, а с целью открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так, что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров»¹.

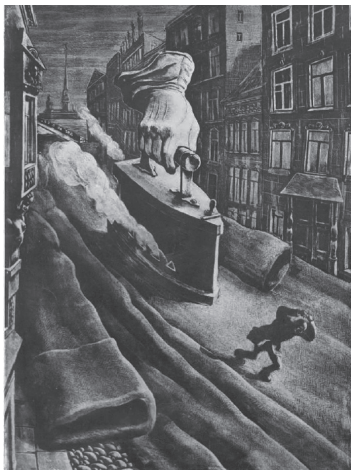
В лучших своих созданиях, а к ним, несомненно, принадлежат «Импровизации» на темы Гоголя, Вильнеру удалось добиться безусловной художественной убедительности в нескончаемой авторской игре с реальностью.



«Шинель». 1972. 59,5×44,5
«The overcoat»

В. Вильнер. Шинель

¹ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л., 1969. С. 306–326.



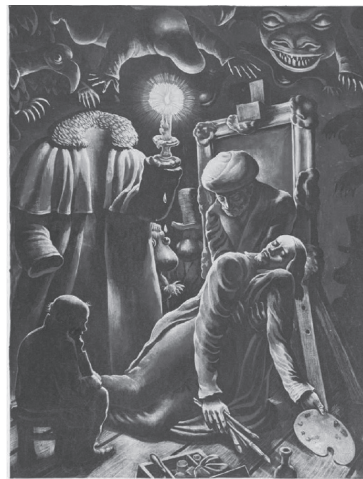
"Шинель и уют", 1973, 54x49
"The overcoat and iron"

В. Вильнер. Шинель и уют



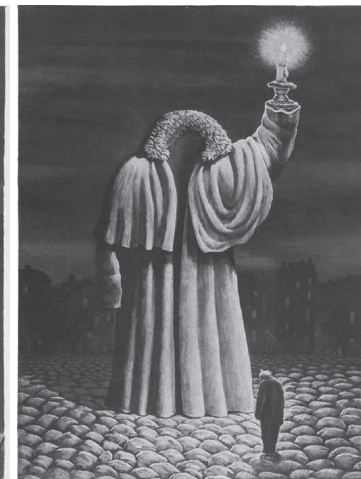
"Трое", 1962, 19x47
"The three"

В. Вильнер. Трое



"В мастерской", 1975, 58x44
"In the studio"

В. Вильнер. В мастерской



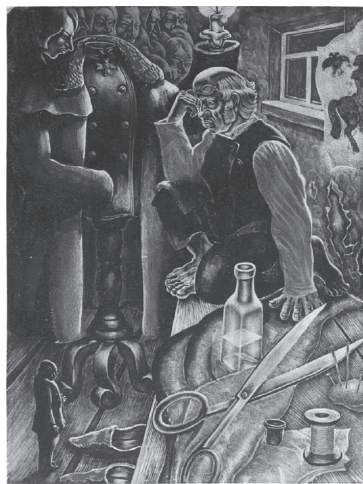
"Пролог", 1981, 60x55,5
"Prologue"

В. Вильнер. Пролог



"Полночь - 1", 1991, 66x51
"Midnight - 1"

В. Вильнер. Полночь



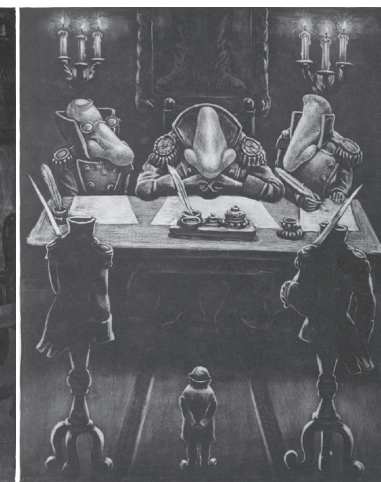
"Портной", 1976, 49x37
"The tailor"

В. Вильнер. Портной



"Игроки - 2", 1973, 38x44
"Gamblers - 2"

В. Вильнер. Игроки



"Башмачкин и носы", 1976, 59,5x46,5
"Bashmachkin and Noses"

В. Вильнер. Башмачкин и носы

(МЕТА)ПОРЯДОК КНИГИ. РЕГИСТРАЦИИ

1

В ряде статей, собранных в сборнике «Письменная культура и общество»¹, французский ученый Роже Шартье с различных сторон рассматривает вопросы, связанные с книгой в нынешнем ее состоянии. Для описания средств и практик, обуславливающих устоявшиеся в парадигме той или иной культуры формы записи на различные носители текстовой информации (и, соответственно, способы ее последующей рецепции — чтения), то есть систем, коренным образом влияющих на уклад общества в целом, он использует гибкое идиоматическое выражение «порядок книг». Книжный порядок — это «метакнига», платоновская книга-идея той или иной эпохи. Кодексальный порядок современной бумажной книги («книга-кодекс»)

¹ Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006.

объединяет все — рукописные и печатные — книги, от драгоценных инкунабул до покетбука, взятые вместе. Его можно также рассмотреть (что Шартье косвенно или прямо подразумевает) как своего рода режим человеческого миропонимания и познания, в современном нам обществе уже не вполне вписываемого в бумажную книгу.

Толчком к написанию настоящего доклада послужило желание соотнести эти идеи в связке с рефлексией относительно недавней истории российской иллюстрированной книги и ее пока для нас не ясного настоящего с попыткой если не найти, то предположить возможное местонахождение причин по-прежнему прогрессирующей тенденции к просто-душной консервации «того что есть» (следовательно, регресса — ведь невозможно развитие на одном месте) в контексте сложившейся в России книжно-графической доктрины: как устоев, на которых зиждется теория, история, критика и вообще письмо о книге, так и базовых оснований творческой работы большинства художников-графиков, иллюстраторов, дизайнеров. Помышляя о возможном смещении акцента в рамках этого дискурса с постулата инертной констатации и линейного описания на производство более прочной, информативно емкой, отвечающей живой современности и тем самым открытой неизвестному будущему теории, мы исходим из предположения о том, что давно уже ни от чего не защищающая герметичность академического искусствознания может являться следствием недостаточной широты его взгляда. Для нас важно вновь обнаружить «широкое измерение» книги.

Закрытость разорванного, сегментированного научного дискурса глубоко укоренена в повседневности. Мало того, она симметрична непрозрачности, непроницаемости как друг для друга, так и для постороннего зрителя, художественных и интеллектуальных практик. Она также отвечает изолированности отдельных, едва сообщающихся между собой, а потому почти недоступных для плодотворной критики (которая могла бы их соотнести друг с другом), российских профессиональных и, шире, вообще всех общественных образований. Последние — классы, группы и институты, меньшинства или любые другие сообщества — представляют собой более или менее замкнуто функционирующие (но, между тем, гомологичные по отношению друг к другу) социальные «поля», каждое из которых обладает не только особыми интерактивными функциями, но и собственным интроспективным контекстом: устойчивыми традициями и логическими схемами внутренней этики, системами цензуры и табуирования, отлаженными способами оперирования языком — идиолектом внутреннего пользования. В современном обществе поля культурного (интеллектуального или, более конкретно, философского, научного и критического, а также художественного или медийного) производства оснащены еще и отлаженными машинами локального смыслопроизводства, устоявшимися, часто непрозрачными (а то и принципиально негласными) иерархическими законами, рутинно детерминированной скалой академической институционализации,

и в довершение всего — жесткими структурами администрирования, отправляющего регулятивные функции и тесно связанного с экономической сферой.

Скованность выражения, внешняя незыблемость четко установленных границ, а также форм производства, репрезентации, существования в целом произведений искусства (к примеру, холодноватый фасад и сухая архитектура советской книги второй половины XX века), так же, как их — казалось бы, диаметрально им противоположные — неконфликтная эластичность и эклектичная неразборчивость (обтекаемая образная условность упомянутой послевоенной книги, равно как и компилятивность, «незаземленный» полистилизм и часто расшатанная, исподволь размываемая новейшей цифровой технологией внутренняя структура современной массовой книги), а также методы их изучения: описания, интерпретации и концептуализации (как вообще постсоветская, в большой мере беллетризованная дисциплина историографии (пост)советской книги), — говорит в условиях новейшей, еще не схваченной исчерпывающим определением парадигмы о непонимании дискурсом размаха собственной противоречивости. Между тем, далеко не гибкий формат таких структур и моделей системной легитимации, как творческие союзы и музейные институции, весь комплекс не только высшего профессионального, но и базового образования, книжного производства (в данном списке самого все-таки мобильного, поскольку зависимого от подвижной рыночной конъюнктуры), общепринятые системы распространения и архивирования его продуктов, очевидно, подразумевают их исходную заинтересо-

ванность и всемерную причастность к поддержанию status quo на ниве искусства книги как одного из важных каналов трансляции отечественной дисциплинарной идеологии. В том нет ничьей вины — это один из неотъемлемых принципов их функционирования. Но невозможно не признать и тот факт, что надежно защищенная от влияния извне самодостаточная замкнутость творческой и научной деятельности исключительно в плоской, нивелирующей системе координат местного административно-бюрократического режима ведет в итоге к окостенению и атрофии смысла как фактического (имманентного собственной — в парадигме Модерна, а точнее, формалистической теории интерпретации — не банализированной и не бюрократизированной, интериорно-медиальной сфере), так и практического (если изъясняться старомодно — общечеловеческого).

С другой стороны, в пределах, очерченных художественными практиками, мы сплошь и рядом сталкиваемся не просто с острым дефицитом рефлексивного самоанализа, но с великим множеством свидетельств дисгармоничной спутанности мировосприятия, почти сплошь фундированного прямыми телевизионными импульсами или коннотированного другими низовыми («медийными», то есть внешне социointegrативными, но по сути вульгарно-популистскими) привязками; с плюралистическим хаосом множественной коннотативности, следующим за прогрессирующим информационным бумом, который свидетельствует, в свою очередь, о травматичном нарушении ментального баланса среднего осетевленного субъекта. Мы констатируем, что являемся сви-

детелями широкого развертывания некоего мегапроекта, объективирующего бурный поток непоправимо травмированного сознания в форме нескончаемого пред-нарратива ¹, который недвусмысленно вопиет об окончательной невосполнимости, внутренней пустоте на месте подлинно-индивидуального содержания. А потому закономерным кажется и то, что при всем многообразии предоставленного нам выбора среди различных стратегий заигрывания или, наоборот, при холодной строгости академической подачи вниманию зрителя живое искусство (в том числе, например, книжного оформления), как и достоверный дискурс о нем, остается в состоянии гордого метафизического одиночества. Как безоговорочно ложная (крайне недостаточно отрефлексированная) установка — по сути исключительно функциональная, она позиционируется как демократично-либеральная, плюралистичная и фестивально-перформативная — не комплементарна почти ничему, кроме технической необходимости перманентной редупликации, так же работает и художник с автореферентным материалом, отсылающим к его же собственному предшествующему творчеству, либо творчеству коллег, авторов его круга. Но он также работает и с формой, которая предполагает в своем основании отсутствие возможности культурного, адекватного и устойчивого восприятия. В силу этого произведение заведомо обречено (с одной стороны) на недостижимость прочного контакта с широким зрителем и (с другой) на проблематичность вписывания в глобальный контекст текущего общемирового искусства (будь то раскрученный

¹ То есть дорефлексивной формы самоописания субъекта.

трансавангардный тренд или элитарное — то есть штучное — книжное дело) и его дальнейшей полноценной «абсорбции» в анналах также отныне глобализированной Истории.

3

Во второй половине XX века (в России — начиная с девяностых годов) повсеместно распространились новые художественные практики и соответствующие им средства выражения, появились неожиданные, порой агрессивные и откровенно провокативные стратегии искусства. Они неплохо отвечают социальным и политическим реалиям современности. Как правило, они также ладно пригнаны к нуждам конъюнктуры в ареале тех или иных общественных институций — в первую очередь массмедиа, в связке с которыми они непременно и предстают перед нами; нередко они вполне наглядно и доходчиво иллюстрируют актуальные постмодернистские дискурсы. Тематизируя их, пусть даже в чересчур буквальном виде, они наследуют и соотносят себя — а также российское общество, которое описывают или критикуют — с новейшими веяниями в философской мысли (прежде всего, западной). Но, будучи погруженными в социальную среду, они, тем не менее, зачастую выглядят в глазах широкого зрителя лишенными привычно-миметической («реалистической» или «классической») интерьерной перспективы — шаблонной «глубины», формально легитимированной системой образования и/или авторитетом общественного мнения и «здорового смысла». Все это говорит о том, что в современной

России происходит большой сдвиг: трансформируется социальная функция искусства — в частности, меняется характер его взаимодействия как с частным субъектом, так и со статистически просчитываемой зрительской аудиторией, — что говорит на более глубоком уровне об изменениях его модальности как уникального ресурса социальной идентификации и адаптации. Англоязычная идиома Contemporary Art, представляющая совершенно особое поле культурного производства, многим успела набить оскомину, а между тем как можно представить развитие искусства без наличия *изменяющегося* искусства и попыток осмысления условий его существования?

Некоторые современные аналитики трактуют затронутые проблемы на уровне социофилософского обобщения и на обширном культурном материале. С точки зрения современной социологии объяснить смысл какой бы то ни было интеллектуальной (или художественной) практики — значит прежде всего извлечь ее из узкой перспективы «чистого» (то есть замкнутого границами отдельной дисциплины) прочтения и восстановить в самых общих условиях ее происхождения. Все, что для традиционной историографии представляется иноприродным или разделенным, в проекции социологического исследования сходится в фокусе социально интегрированной и широко (культурно, политически, экономически и т. д.) детерминированной практики. Строгость толкования итогового смысла будет определяться здесь полнотой реконструкции двух сфер: 1) кругом внешне-социальных отношений, которые через различные формы мотивации или принуждения формируют ин-

теллектуально-телесное единство (авторскую идентичность — «на входе»), и 2) устойчивых схем производства-потребления смысла («на выходе»), которые, выступая продуктом согласованных принуждений, это единство поддерживают¹.

Другим полем интерпретации, которое может пролить дополнительный свет на условия существования современной книги (являющейся одним из «корневых» — хотя по сравнению с телевидением и интернетом уже не таких действенных — видов медиа) и помочь эффективной теоретизации происходящих в ее поле изменений, видится распространившееся в последние десятилетия течение медиафилософской (пока еще не вполне академизированной) мысли. Сильной позицией, позволяющей гадательно приписывать ее экспликации к корпусу традиционных, более признанных магистральных дисциплин, является планомерное включение ее в поле открытого научного рассмотрения новейших и неоднозначных социокультурных феноменов и обстоятельств, с одной стороны, определивших, а с другой — в свою очередь — уже обусловленных так называемым медиальным поворотом. Медиальный поворот в гуманитарном знании не просто пессимистично регистрирует тотальную невозможность психологически достоверной интроспекции в ситуации постмодерной парадигмы (в среде, подверженной мощной экспансии медиа), но пытается ее задним числом объяснить, одновременно как

¹ К подобной социально обусловленной точке зрения на феномен искусства и систему его производства и рецепции склоняются, в частности, авторитетные американские теоретики и историки искусства М. Шапиро, Т. Дж. Кларк, Б. Х. Д. Бухло.

бы компенсируя: мотивировать потерю и в то же время концептуализировать новый подход, исправляющий положение. Социально ориентированная теория подразумевает недостаточность волюнтаристской и одномерной модели «холодной» критической интерпретации, исключающей варианты и подавляющей дестабилизирующую «творческую альтернативу». Критика канонизированной модели искусствознания основана на идее отказа от безраздельного господства стержневой версии гуманитарной науки, обосновывающей опыт гипостазирования и письма на приемах психологизированной дескрипции и внутренней интеграции, уже не достаточно коррелирующих «сложной» — разнонаправленной, полисмысловой и многоуровневой — действительности. В силу заблуждения относительно собственной самодостаточности и подразумеваемой переоценки возможности дальнейшего непротиворечивого самовоспроизводства общепризнанная парадигма традиционного искусствоведения представляется безоружной, по мнению медиаэксперта, перед экспансией технократической медийной неоидеологии.

С вышеизложенными констатациями так или иначе связана грядущая (не только на взгляд медиафилософа) перемена участи автономного научного и критического дискурса — как в социальном плане, так и относительно его предмета; впрочем, как и изменение модальности любой одномерной периферийной истории — академической дисциплины в соотношении с современной наукой (в нашем случае — с развивающейся теорией изобразительного искусства и «новой визуальности»). Отсюда, прежде всего, воз-

никает внушительный ряд методологических проблем, встающих перед историком и теоретиком искусства.

4

Российский книжный дискурс в современном состоянии навязывает своему адресату (часто плохо информированному) единственно легитимный способ рецепции *исключительно бумажной* книги и существующих (в России) книжно-оформительских практик. Тем самым он активно пользуется (вряд ли совершенно неосознанно) большой прерогативой — возможностью снабжать его лишь неполно коннотированным, неточно артикулированным, подвергнутым близорукой цензуре смыслом¹. Одна из наших предпосылок состоит в том, что на нынешнем этапе и внутреннее развитие и внешняя контекстуализация книжной теории или историографии — и, таким образом, возможность их валоризации — практически

¹ Остановившись на этой констатации и не имея цели кого-либо обвинять и оправдывать, мы отметим, что и художник, и его интерпретатор — как, собственно, любой производитель дискурса (художественного или интеллектуального) — с социологической точки зрения давно выступают в роли не столько активного субъекта, сколько подверженного сложной системе внешних детерминаций ре-активного *объекта* воздействующих на него основополагающих (социальных, политических и т. д.) стратегий, которые на глубоком уровне движут всей его деятельностью, определяют ее интенции и тактики (а их интегрированные совокупности порождают те социальные поля и ментальные пространства, в которые вписываются новые практики и теории).

блокированы косной инертностью и корпоративной изоляцией официозных институций, легитимирующих статус научного поиска. Что во многом определяет отсутствие энергичной заинтересованности в исследовательской среде, где не наблюдается серьезных инициатив, имеющих целью обнаружение кардинальных точек исторического развития книги и обращения к сложным, глубоким теоретическим вопросам. Но как раз такое положение дел обещает исследователю пока не очень твердую, но плодотворную для большого начинания почву под ногами. Интеллектуальная ревизия и тщательная рекоординация парадигм неизбежны. Они поведут за собой расширение контекста науки об искусстве книги и, главное, изменение плоскостей самого изучения, успех которого будет зависеть, в том числе, и от функционального обновления категориального аппарата. Как отразится на будущих исследованиях такая перемена оптики — покажет время. Но мы разделяем убеждение, что в российском искусствознании давно назрела необходимость в свежем прочтении старых текстов — то есть перепрочтении, конденсирующем обыденный (далеко не безболезненный) опыт и, в частности, фокусирующем свой взгляд — при помощи критического аппарата, разработанного в широкой сфере гуманитарного знания — на неоднозначном феномене современной книги.

Обманчивый облик атемпоральной и атопичной «медиакниги» (каковой является, как ни покажется странным, и нынешняя бумажная книга-кодекс) не вполне удовлетворяет пониманию «классической книги» (если угодно, Книги как таковой): отсюда острое желание откорректировать — уточнить и при

необходимости исправить — собственно понятие «книга». Причину этого мы видим в том, что развеянная с течением времени аура буржуазного книжного тома (все еще привычного для нас) уже не способна скрывать эфемерность, несостоятельность дешевого картонного антуража и режущую глаз условность частных силуэтов книг-протагонистов — его чудных двойников ¹. За аляповатым обликом «само собой

¹ Бенджамин Х. Д. Бухло описывает процесс формирования буржуазной идентичности, опираясь на авторитет немецкого философа и социолога Ю. Хабермаса, который, по его словам, «...определил образование буржуазной публичной сферы вообще и развитие культурных практик в этой сфере как социальные процессы субъективной дифференциации, исторически направленные на построение буржуазной индивидуальности — призванные обеспечить идентичность и исторический статус индивида как самоопределяющегося и самоуправляющегося субъекта. Одним из необходимых условий буржуазной идентичности была способность субъекта переживать эстетическую автономию — испытывать незаинтересованное удовольствие. Понятие эстетической автономии было неразрывно связано с дифференциацией как буржуазной субъективности, так и культурной продукции по ее техническим и процессуальным характеристикам, эта дифференциация вела в конечном итоге к модернистскому кредо специфичности медиума». Цит. по: Бухло Б. Х. Д. Социальная история искусства: модели и понятия // Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д., Краусс Р., Фостер Х. Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 22–23. Для характеристики современной — постмодерной и постиндустриальной — парадигмы и, в частности, для определения современного деперсонализированного субъекта, такой интерпретации явно недостаточно. Поэтому и книга, чьи функции и конкретные формы бытования как автономного медиума в рамках модернистского проекта могли быть эффективно проинтерпретированы объективирующим социологическим анализом, сегодня ускользает от таких однозначных дифференциальных категорий, социокультурных привязок и коннотаций.

разумеющейся» книги, не вполне убедительной, но «всегда готовой к употреблению» книги-данности, мы видим ее оголившийся каркас и задаемся вопросами: какова природа книги? является ли она по-прежнему объектом — и тот ли это объект, которым она была пятьдесят или сто лет назад? исчерпывается ли ее медиальное «содержание» формальной характеристикой как продукта производства? (товара потребления? символа? или, скорее всего, обоих вместе?) — словом, мы обнаруживаем книгу «в процессе сборки». Следствием чего выступает неизбежность демистификации книги (в отношении ее производства — сначала массово индустриализованного, а теперь и дигитализированного, — широкого распространения и последующего «валового» потребления книги — как бумажной, так и электронной — как товара), нахождения ее «второго дна», обратной «темной» стороны (как двусмысленной единицы символического обмена). В конечном итоге, возможно, придется осмыслить ее как материализованный (сегодня, быть может, точнее сказать дематериализованный) «осадок», «дистиллят» сложного многоуровневого процесса, прежде всего как типографически или дигитально воссозданный результат идеологического конструирования, след интеллектуального (и художественно-пластического) «вмораживания» в ее изменяющиеся (хоть и казавшиеся еще недавно незыблемыми) формы привносимых извне инструментальных смыслов.

Exit.

Формулировка изложенных выше вопросов, относящихся как к дисциплинарно-административной форме компетентных социальных институций, так и

к материальной/виртуальной форме книги как таковой, подразумевает будущий поиск решения и дальнейшую разработку взаимообусловленных ответов на них. Последние могут оказаться напрямую связанными, во-первых, с определенными моментами истории научно-технического прогресса, идущего рука об руку с наступающей и трансформирующейся идеологией, во-вторых — с «правилами игры» социальной активности в различных областях: в (около)художественной сфере (input) прескриптивного обоснования и формулировки практических задач и принципов книжного дела (книгоконструирования, дизайна, оформления и иллюстрирования), в издательско-промышленной отрасли книжного производства и в дальнейшем в ментальном поле рецепции (как непрофессиональной, так и квалифицированной: критической или историко-дескриптивной), а также обобщающей фундаментальной теоретизации искусства книги (output), и, наконец, в-третьих, с очевидными для всех изменениями, происходящими в настоящее время в российской социокультурной среде и на общемировом рынке (как в экономическом, так и в культурном смысле). Наша общая задача — более глубоко, в различных регистрах (и по возможности подробно) прописывать вышеуказанные проблемы в контексте российского постмодерного книжного дискурса, чьи допустимые границы уже ощутимо — и независимо от частных желаний или предпочтений — расширяются.

Олег Витальевич Корытов

ФЕЕРИЯ ЕКАТЕРИНЫ СИЛИНОЙ

В декабре 2014 года не стало Екатерины Андреевны Силиной. Она была яркой и темпераментной художницей книги конца XX — начала XXI вв. Ее иллюстрации фонтанируют энергией искусства. Она создала свой неповторимый мир, в котором живут персонажи произведений, которые она иллюстрировала. Они путешествуют по лабиринтам, переходящим из одной книги в другую, перенося с собой вещи и передавая их друг другу. Феерия — это слово часто употребляла сама Екатерина Андреевна. И действительно, когда мы разглядываем книгу Метерлинка «Синяя птица», нас захватывает фантастическое действо из переживаний и перипетий сюжета, вихрь красок и образов. Мы вкушаем неповторимый букет эмоций, выраженных характерным силинским языком. «Синяя птица» занимает в творчестве Силиной особое место. Это своего рода макет мира, который она придумала. Мира с причудливыми искривлениями простран-

ства, с образными композиционными, цветовыми, сложными техническими приемами построения пространства книжной полосы, книжного разворота и книги в целом. Декоративность и в то же время пространственная глубина, тонкая игра цвета и света. Трудно передать словами то, что нужно смотреть и видеть. Главное, на что хочется обратить внимание в этой статье, это то, как художник интерпретирует литературный текст, превращая его в изобразительное действо, используя изображения одних и тех же вещей, — как бродячий актер с сундучком с декорациями, из которого он извлекает клетку для птиц, скульптуры, меняющие выражение лиц в зависимости от произведения в которое их поместил художник, ягоды вишни, бокалы и большой обеденный стол, пустой или наполненный яствами. Театр, волшебный конструктор и лабиринт Кати Силиной — так в общем можно охарактеризовать художественную концепцию автора. Театр — это всегда режиссура, ритм, композиция и запоминающиеся персонажи. Волшебный конструктор — это набор символов, вещей, которые сопровождают разных героев ее произведений, будь то Гулливер (*илл. 1*), Герда из «Снежной королевы» или Джузеппе Верди (*илл. 2*). Эти вещи — вне времени, но в пространстве художника. Лабиринт — это жизнь и путешествие героев, это путь художника, это интересный, динамичный композиционный элемент, который встречает читателя, зрителя и героя, возникая то тут, то там, в книжках по литературным произведениям и в историях, которые придумывала сама Катя Силина («Заводная курочка» (*илл. 3*) и «Похититель времени» (*илл. 4*)).

Она всегда ставила перед собой вполне определенные художественные задачи. Например, композиционное сочетание розового и красного или доминанта черного и серого в цветном окружении, или движение и ритм в композиционном построении сюжета африканской сказки (*илл. 5*). Так же она работала и со студентами — на личном примере постоянного творческого поиска.

Екатерина Андреевна прожила недолгую, полную творчества жизнь. Она была замечательным педагогом, была доцентом кафедры «Иллюстрация и эстамп» института графики и искусства книги Московского государственного университет печати имени Ивана Федорова. Ее ученики стали самостоятельными и зрелыми художниками. В 1985 г. окончила факультет ХТОПП Московского полиграфического института (ныне МГУП им. Ивана Федорова). В 1988 г. вступила в Молодежное отделение Московского союза художников (МСХ), в 1992 г. вступила в МСХ. С 2006 г. — член Московского союза журналистов, а в 2008 г. вступила в Международный союз журналистов как художник газет и журналов. В этом качестве она была неповторима и абсолютно профессиональна (*илл. 6*).

Ее творчество было заслуженно отмечено дипломами всероссийских и международных конкурсов искусства книги:

— Гран-при за лучшую обложку журнала (США, 2002);

— диплом Триеннале стран Балтии (Таллин, Эстония, 2003);

— диплом «Образ книги 2008» за авторскую книгу «Заводная курочка» (Москва, 2008);

— диплом «Искусство книги 2009» за книгу С. Георгиева «Дрессировщик бутербродов»;
— две «Белые вороны» (Мюнхен, Германия, 2002 и 2009);
— две номинации на мемориальную премию Астрид Лингрен (2008 и 2009);
— финал «The Guest Exhibition at the 2nd picture Book Festival 2009» (Сеул, Корея, 2009);
— Гран-при Квадринале авторской книги (Riga Picture Book Quadrennial «Picture Story») за книгу «Похититель времени. Маленькая звезда» (Рига, 2014).

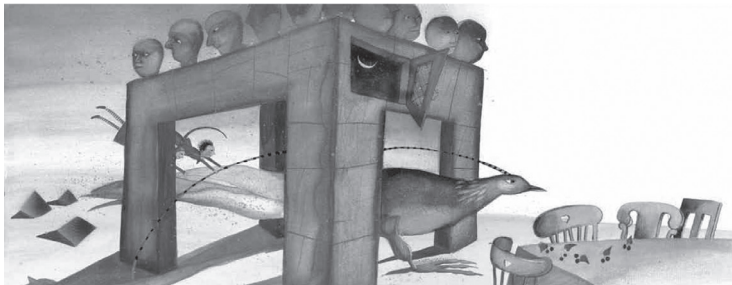
Эту награду она получила в последний год своей жизни. Трудно говорить о ней в прошедшем времени. Екатерина Андреевна всегда спешила делать, творить, учить. Она нарисовала много хороших книг. Ее сердце остановилось 14 декабря 2014 года по пути в институт на семестровый просмотр работ ее студентов. У нее было много планов, многие из которых теперь воплощают ее ученики. Они достойны ее, ведь она научила их главному — творческой инициативе и любви к искусству книги.



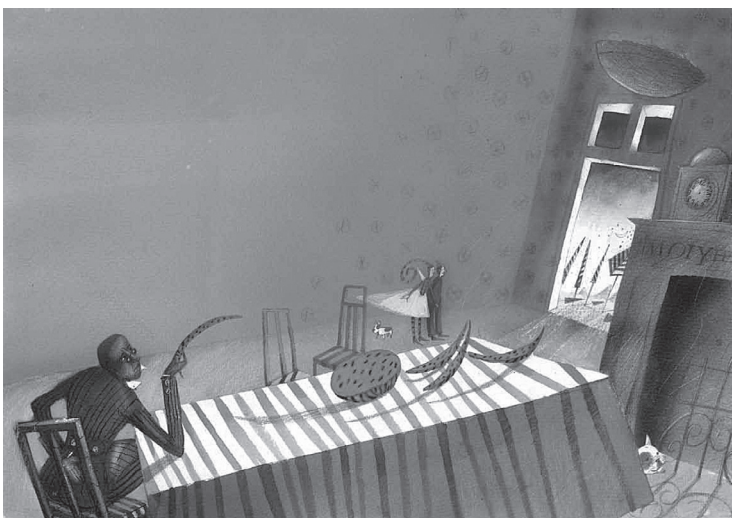
Илл. 1



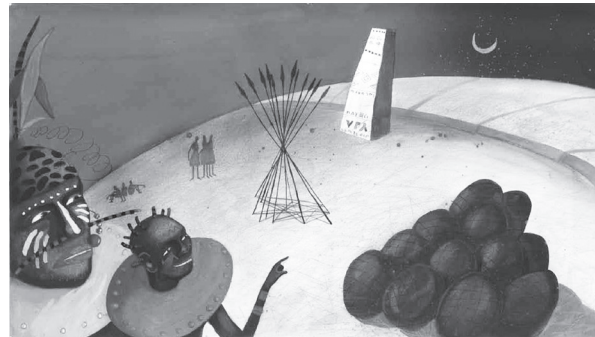
Илл. 2



Илл. 3



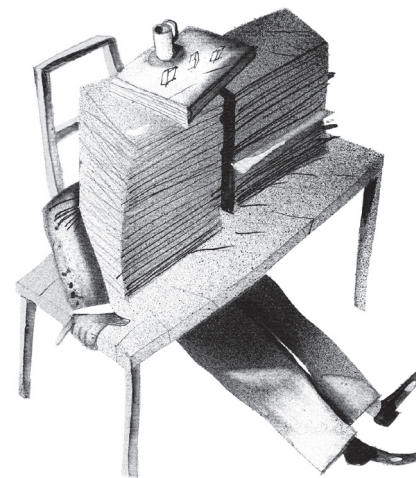
Илл. 4



Илл. 5



Илл. 6



EX UNGUE LEONEM

«По когтю льва», — говорили римляне. Пушкин как-то съязвил в адрес своего недоброжелателя: «Он по когтям узнал меня в минуту», озаглавив эпиграмму, видимо, для уточнения, латинским выражением «Ex ungue leonem».

Почерк Валерия Траугота узнаваем мгновенно. Его уникальный стиль, несомненно, знаком читателям. Точнее, братьев Траугот, Александра и Валерия, крупнейших петербургских мастеров книги. Почитателей их книжной графики и живописи несть числа. И у каждого свои предпочтения.

У кого-то детская книга — возвышенно-романтические рисунки к сборникам сказок Андерсена, Перро, стихам Гумилева «Капитаны», к сказке Гернет о лунном свете, к рассказам о композиторах — Моцарте, Бахе, Паганини, Россини, Штраусе... всего не перечислить. Иные предпочитают утонченные работы-

размышления к «Медному всаднику» и «Маленьким трагедиям» Пушкина, «Мастеру и Маргарите» Булгакова, к сказкам Гофмана, братьев Гримм, «Фаусту» Гёте, Шекспиру, Киплингу, Набокову... Им подвластна любая литература мира. Образы отражают авторское слово, соответствуют ему — так, как чувствуют и понимают его непревзойденные художники-мыслители Трауготы, наделенные неподражаемым артистическим даром. В каждой работе — трауготовские линия и цвет, и та тайна, которая не определима словами.

Музыкальные линии нанесены подвижной, свободной рукой. Цвет живописен, вольно льется, содержателен и красив. Как красиво отношение братьев к творчеству, жизни, людям. Каждый из них по своему исповедовал завещание Пушкина: «Дорогою свободной иди туда, куда влечет тебя свободный ум». Таким был Валерий Георгиевич Траугот. И теперь, когда Александр Георгиевич продолжает работать один (ставя, как обычно, три инициала Г. А. В.), видно, что братья были равновелики в творчестве, каждый мог легко заменить другого. Каждый владел рисунком и живописью в совершенстве и стилистически схоже. Хотя по характеру, да и внешне в общем были они очень разные. «Работать вместе — трудно. Для этого нужны внутренние этические установки», — как-то пояснил Александр Георгиевич.

Валерий почувствовал в себе художника едва ли не с младенчества. В два года он уже занимался лепкой. Атмосфера в семье тому способствовала. Проснувшись, он видел отца, Георгия Николаевича Траугота, за мольбертом. На его глазах рождались на холстах удивительные пейзажи. Отец был духовным воспита-

телем своих детей. Ненавязчиво давал детям бесценные уроки свободы, искренности, доброты. Поощрял их любовь к рисованию, говорил: «Художник — в любом возрасте художник». Когда его спрашивали: «Как дети?», он отвечал: «Работают со мной». Они росли с сознанием, что художник не профессия, а состояние души, склад личности. Однажды отец затеял сделать вместе с малолетними сыновьями иллюстрации к сказке Андерсена «Новое платье короля», что они и осуществили уже после войны.

Валерий рассказывал, как нравился ему в детстве висевший на стене их комнаты рисунок Владимира Васильевича Лебедева, ими горячо почитаемого. На литографии из книги «Верхом» были мастерски изображены статные цирковые лошади. Одна несла на себе наездницу-амазонку, другая легко стояла на задних ногах перед элегантно дрессировщиком в цилиндре и во фраке. Густой черный цвет живописно подчеркивал форму.

Валерий, которого домашние ласково звали Лерик, был особенно увлечен разной живностью. В многонаселенной квартире (когда-то принадлежавшей дедушке, инженеру-мостостроителю) на Большой Пушкинской, где они жили до войны, малыш перерисовал едва ли не всех соседских кошек, коими спасались от мышей. А когда немного подрос, стал ходить, чаще с дедушкой, в зоопарк, благо он был совсем рядом. Дома рисовал и лепил зверей из пластилина. Александр помнит, как четырехлетний брат на листе бумаги изобразил акварелью льва.

Валерию было пять лет, когда в 1941-м началась война. Мальчика удалось отправить до начала страшной

блокады в эвакуацию — от Союза художников Ленинграда, членом которого был отец (Александр и мать, художница Вера Павловна Янова, пережили войну в осажденном городе. Георгий Николаевич одно время был его защитником, за что был удостоен медали).

После двухмесячного пути в промерзшем товарном вагоне Валерий очутился в селе Емуртла Тюменской области, в сорока с лишним километрах от железной дороги. Это было крепкое, трудолюбивое село — несколько каменных школ, два храма, правда, тогда недействующих, сельскохозяйственные угодья. Прозрачная Емуртла, впадающая дальше в Тобол, нетронутые густые леса... Когда-то неподалеку проходил печально знаменитый тракт, по которому гнали каторжан и везли декабристов. Теперь неподалеку был овраг с ручьем, иногда там собирались и выли волки. Валерий их видел. Запомнил. Как и тех лошадей и коров с очаровательными жеребятами и телятами, поросят, гусей и коз, что были в хозяйстве. Он впервые мог их трогать, гладить и, конечно, рисовать...

Интернатские дети жили в крепком рубленом доме, пахнущем сибирской сосной. Запомнил Валерий школьную библиотеку, где в семь-девять лет заглядывал в Плутарха, перечитал все шекспировские хроники и, представьте, запомнил их наизусть. Вспоминал потом и директора школы с литературной фамилией Лир. Этот бескорыстный просветитель собрал уникальную библиотеку, обосновавшись учителем в Емуртле в 1911 году и продолжая носить на лацкане пиджака значок выпускника петербургского университета. Вечерами при свете коптилки Лир читал ленинградским детям русскую и зарубежную

классику. А для школьных тетрадей научился варить из тряпья бумагу.

Георгий Николаевич из Ленинграда прилагал усилия, чтобы сын не бросал художество. Когда сняли блокаду, отец по почте вместе с письмами присылал бумагу для рисования; хоть и с опозданием, но бандероли приходили исправно. И еще одно незабываемое событие: в Емуртле объявился известный ленинградский скульптор и педагог Гавриил Александрович Шульц, выбравшийся из блокадного Ленинграда по спасительной Ладоге; он оборудовал печь для обжига глины. Лерик этого рослого человека с большими сильными руками называл дядей Ганей. Шульц писал в Ленинград Трауготам, которых знал еще до войны, что у их сына пальцы скульптора и лепка — его призвание. Для талантливого мальчика это были, возможно, самые счастливые часы: под руководством опытного мастера он становился скульптором.

14 августа 1945 года в родном городе Валерий предъявит родителям и брату вылепленные и обожженные им глиняные скульптуры любимых зверей и птиц. Их оказалось не меньше тридцати и не очень маленьких. Был даже носорог, которого Валерий лепил целиком по памяти.

А потом одаренный мальчик «с лучистыми глазами», как его восхищенно назовут, будет учиться в Средней художественной школе, на скульптурном отделении и снова ходить в зоопарк к клеткам с дикими зверями. Особенно он любил оленей. Александр вспоминает: еще в их раннем детстве на окне стояло множество рогатых красавцев, вылепленных братом. На карандашном портрете, набросанном Алексан-

дром, мы видим девятилетнего Лерика с задумчивыми светлыми глазами.

По окончании СХШ Валерий Траугот уедет в Москву поступать на скульптурный факультет Художественного института имени В. И. Сурикова, где сдаст все вступительные экзамены на отлично. На творческом экзамене он вылепит тонконового жеребенка — не дань ли это впечатлениям детства в Емуртле? В другое лето он умчится в Сухуми, но не за морем и пляжем. Больше месяца проторчит Валерий в знаменитом обезьяннике — чуть не пострадав от наглых мартышек. Где сейчас эти рисунки? И почему его всегда так тянуло к живой природе? Позже он говорил, что с детства для него ничего не разделялось: ни пейзажи от людей, ни животные от пейзажей. Так же, как не разделялись скульптура и рисование. Скульптура, к тому же, дала ему и брату «незаменимую школу пространственного мышления», очень пригодившуюся для последующего рисования.

Хотя Валерий чувствовал себя в Суриковском творчески свободным, ничто его вроде не тяготило, приобрел много друзей, ему тяжело давалась разлука с семьей, связь с которой всегда была так неразрывна. Недаром Александр говорил, что они все — «единный оркестр», в который входил и их друг и названный брат скульптор Михаил Войцеховский — строгий непререкаемый судья, семейный философ-христианин. Во многих трудностях им помогал выстоять его мудрый постулат: «Бодрый дух побеждает всё. Без бодрого духа заниматься искусством нельзя».

Вернувшись в Ленинград, Валерий был зачислен без экзаменов на третий курс Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухоминой

на отделение монументальной скульптуры. На защите диплома он представлял исполненный для фасада телецентра скульптурный рельеф — женскую обнаженную фигуру, устремленную ввысь, с поднятой рукой, держащей космический спутник — олицетворение человеческого гения.

Мало кто знал о его анималистическом даре. Тем не менее, еще в Суриковском он выступил на студенческой конференции с докладом «Изображение животных», где рассуждал, как, по его мнению, надо рисовать зверей, и изложил свое кредо: «Равнодушное искусство — не искусство. Нигде, мне кажется, бессилие натуралистического метода так характерно не проявляется, как в изображении птиц и зверей; самые выразительные носители жизни, животные, превращаются в чучела и манекены». А это значит — искренность чувства, вдохновение, талант.

В 1959 году Валерий, дипломник Мухинского, представляет анималистические рисунки на весенней выставке в ЛОСХе. Их сразу заметил ленинградский искусствовед, строгий критик Борис Сурис. Он посвятил работам Валерия Траугота статью, опубликованную в следующем году в альманахе «Художники Ленинграда», высоко и точно охарактеризовав рисунки до тех пор неизвестного публике анималиста.

Б. Сурис сразу распознал в выставочных акварелях Траугота дар художника-анималиста: он «любит своих “героев”, любит их, понимает и чувствует богатейшие эстетические возможности, заключенные в образе животного». «Наброски обладают, вопреки своей кажущейся порой недоговоренности, внутренней цельностью и образной полнотой».

Правда, не ведал тогда критик, что перед ним отнюдь не начинающий анималист, которому он пожелал впредь идти по этому пути и пополнить «отряд ленинградских мастеров анималистического жанра» (будто Траугот мог зашагать в ногу), а будущий самостоятельный мастер, универсально выразивший себя прежде всего в книге. Впервые его имя в аббревиатуре Г. А. В. появилось в детской книге с их ранней работой — сказкой Перро «Синяя борода» (вышедшей только в 1962 году): там уже были гибнущий олень в виртуозном прыжке и обезумевшие от погони, лихо нарисованные борзые.

Творчество Валерия Траугота никогда не было заключено в рамки одного жанра — изображения животных, но рисовать их с натуры и по памяти было его потребностью. Его увлекало богатое разнообразие форм звериного мира, гораздо большее, чем у людей. Его увлекала необходимость быстро, на лету уловить позу, движение зверя и также метко запечатлеть их на бумаге, воплощая в художественный образ. Работа скульптора приучила его видеть предмет, фигуру объемно. У него была с детства развитая наблюдательность, молниеносность и четкость художественного отклика на неожиданные и непредсказуемые движения зверя. Как остроумно выразился московский скульптор и рисовальщик, остроумный Иван Семенович Ефимов (1848–1959) «рисовать зверей — это вроде спуска на лыжах слаломом: решают дело доли секунды».

Теперь анималистические акварели двадцатилетнего Валерия Траугота частью представлены в этом альбоме. Все эти годы они лежали в мастерской бра-

тьев в неприкосновенности, а после кончины художника в 2009 году были систематизированы, сложены в несколько папок, прокомментированы близкими ему людьми, и вот, по желанию Александра Георгиевича, явлены миру. В папках — двести пятьдесят два рисунка. Оригиналы, сохранившие живую руку художника, магию его обаяния.

В первой папке собрались кошки. Домашние животные или одомашненные звери, без имен, без кличек. Это их портреты. Они сидят, поджав лапы, стоят в естественных позах, не мурлычат, не шипят, не требуют внимания. В них нет агрессии. В них чувствуется покой. Они изящно пластичны, исполнены легкой кистью, монохромно — в основном в переходах от теплого плотного черного к светло-серому, порой доведенному до прозрачности, до свечения. Это «душа» дома, это совершенное создание природы. Это кошка. «А кошка хочет кошкой быть, и только», — писал чилиец Пабло Неруда в своем гимне этому племени, пылко восклицая: «На свете нет ничего гармоничнее кошки: ни цветы, ни луна не обладают ее совершенством».

У Валерия Георгиевича в последние годы жизни была сиамская красавица, днем она, как древнее изваяние, безмолвно восседала на консольке красного дерева, а ночью предпочитала лежать у него на шее, за спиной, когда он работал.

Не устаешь восхищаться благородным отношением художника к животному, даже к дикому, хищному зверю. Я собралась было в питерский зоопарк, но, проглядев трауготовские папки, раздумала это делать. Передо мной были бы звери в клетках, и я бы

им сочувствовала. Но у Траугота нет никаких клеток, ни прутьев, ни обреченных на неволю зверей. Львы, тигры и пантеры у него и в зоопарке — с теми же повадками, что и на свободе, с той же независимой поступью, они — естественная часть природы. Во сто крат, как это и должно быть, мощнее, «круче», чем четвероногие домашние любимцы художника. Это тоже портреты — на белом пространстве листа.

Собранно, сосредоточенно следил он за едва уловимыми движениями тигра: вот тот сделал один шаг, второй, напрягся, пасть приоткрылась — всё мигом фиксируется, один лист сменяет другой. Черные, зигзагообразные полосы на охристой шкуре придают динамику фигуре хищника. Льва, с его выразительной гривой, мощным телом художник обычно дает силуэтно. Широким красивым движением кисти он рисует спину, голову зверя. «Всегда от хвоста, — замечает Александр Георгиевич. — Хвост плавно переходит в спину, спина — в голову. Пластически движущаяся кисть».

Он мог неумоимо переходить от подвижно-гордых из «семьи кошачьих» к статичным бизонам, к нервным гиенам, к полным спокойного достоинства оленям, к флегматичным горным козлам и неутомным обезьянам. Два-три взмаха кисти, и образ готов. «...Помедлит чуточку и кисточкой взмахнет. И вспыхнет музыка! такая музыка!..» — как написал поэт Алексей Захаренков, преданный почитатель Валерия Траугота. И в самом деле, он, как и его старший брат, добивался, «чтобы каждый мазок звучал, чтобы удар кисти всё выражал». Как трепетно выражается «всё» в хрупкой фигурке молодой косули, создавая

впечатление божественного создания. Он мог проводить время у клеток долгими часами, днями, с наслаждением набрасывая на бумагу свои романтические кроки. Он передавал в них свои чувства, свою внутреннюю энергетику.

У него и бумага была особенной. Сейчас она слегка пожелтела, по краям кое-где потрепалась, но сохранила акварели в неприкосновенности, как сохраняла их свежими прежде, чуть вбирая в свою плотно-рыхловатую поверхность. «Такая бумага легко впитывает влагу, кисть дает широкий расплывающийся мазок», — заметил Б. Сурис. Этим листам бумаги — лет сто, а может быть, и больше, о чем свидетельствуют дореволюционные яти в географических названиях, выведенных каллиграфическим, старомодным почерком в их углах. Они предназначались для музейных гербариев. Под рисунками Валерия можно прочитать прелестно-таинственные для современного уха и ведомые только ботаникам «*Amblyophyllus*» или «*Selata. Letb.*».

Старинная бумага, великодушно отданная научными сотрудниками Ботанического сада обаятельному художнику, была ему как нельзя кстати. Он работал акварелью по китайскому, не по европейскому методу — мгновенно, без поправок. По рассказам Александра, брат «обожал» китайское и японское искусство — «за легкое прикосновение кисточкой». Он любил легкость в работе. И потому так восхитила его работа японского художника Арки-сана и его комментарий, который Валерий привел в своем студенческом докладе. Чувства японца были ему близки и понятны: «Когда я провожу линию, я забываю всё».

Я перестаю думать, я не чувствую ничего, кроме линии, пока линия не кончается, пока кисть не отрывается от бумаги. Тогда я свободно вздыхаю и вспоминаю, кто я такой».

Молодой докладчик рассказывал и о поразившем его ассирийском барельефе. Он объяснял слушателям: «В пятом веке до нашей эры в Куюнджике были созданы такие шедевры ассирийского искусства, как истекающий кровью лев и пораженная стрелами львица. Страшный, грозный, жестокий зверь, а сколько сочувствия проявляет автор к раненой львице. Так сильно почувствовать страдание может только сочувствующий ему. Видимо, доброта и гуманность были присущи человеку и в те жестокие времена». «Это первое проявление человечности», — говорил он брату.

Но особенный след оставили во впечатлительном Трауготе, наделенном, как и его брат, свободным умом, наскальные рисунки первобытных людей. Его занимали находки в испанской пещере Альтамира и французской Ляско, и во многих других пещерах, где зародилось искусство, где были найдены его истоки. Подумать только: этому наскальному творчеству пятнадцать, тридцать тысяч доисторических лет! Пещерный человек без научения, без подражания, а лишь по наитию, но умело нанесенными на подземные каменные своды линиями «при свете озарения» передавал облик бизонов, быков, лошади, оленя, тигра, рисуя их порой в экспрессивном движении, охрой, углем, а то и красной краской, секрет изготовления которой не раскрыт до сих пор. Это было подлинное единение человека с природой. «Пещера — это всегда тайна».

Всякий момент рождения — это тайна», — объясняла позднее своим студентам известный московский искусствовед Паола Волкова. Валерий увидел в пещерных росписях подлинное, древнее вдохновение художника ни от чего и ни от кого не зависимого.

В докладе он с увлечением анализировал наскальную роспись: «Ничто не может сравниться с зоркостью доисторического человека, с его умением видеть и передавать движение. Упавший зверь бьется, пытается подняться. В каждой линии чувствуется колоссальное напряжение и экспрессия. Весь рисунок от хвоста (! — Л. К.) до морды проникнут одной идеей движения... Чувствуется, что изображаемый образ целиком завладел сознанием художника».

По всей вероятности, с натуры Валерий Траугот рисовал животных именно в те, молодые годы, во всяком случае, в папке рисунки помечены серединой пятидесятых. Но изображать птиц, диких зверей, домашних животных он не переставал никогда. Был бы только повод — я имею в виду иллюстрации в их многочисленных прекрасных книгах. Он, как и брат, был мастером психологических портретных характеристик персонажей. В их иллюстрациях вы вряд ли найдете хоть одно повторяющееся лицо, а их нарисованы сотни, если не тысячи. Зверей и домашних животных в книгах, по свидетельству Александра, рисовал именно Валерий.

После увиденных натуральных набросков понятно, почему художник с такой проникновенной убедительностью, с такой непринужденностью одушевлял в книгах животных, почему они у него жили, страдали, ошибались, любили, как мы, люди.

Вспоминаю «Сказку про лунный свет» Нины Гернет. Как в сине-голубом или лунном свете игриво меняет облик своенравный котенок. В его превращениях из белого домашнего в неожиданно-черного, загадочно сверкающего округлыми глазами с круглой луны, есть что-то от бестии. Но здесь это только намек.

Воистину inferнальным кот предстает в иллюстрациях к сказке Перро, где он удостоился стать ее героем, начиная с названия. Этот Кот в сапогах — подлинная бестия, от которого зависят люди и их судьбы. Потому это — черный мистический кот, уверенный в своем превосходстве, знающий себе и окружающим цену. Раскосый, с вытянутым узким телом, облаченный, кроме красных ботфортов, в голубой господский наряд. Он вовсе не слуга. Оттого при чтении сказки особенно бросаются в глаза (может быть, впервые) его кровожадные угрозы жнецам и косарям: «Если вы не скажете королю, что все эти поля принадлежат маркизу Карабасу, всех вас изрубят в мелкие кусочки!». Интереснейшее острейшее решение художниками, казалось бы, растиражированного образа! Как впрочем, и всех волшебных сказок.

Это настоящая цветовая романтическая симфония. Симфония цвета. Чарующий мир галантного века Шарля Перро, воплощенного в импрессионистической живописи — замираешь от красоты и поэзии потоков струящегося цвета тончайших оттенков, живописного пространства, в котором пребывают сказочные персонажи. И не только прекрасные дамы времен барокко, но под стать им и миниатюрные лошади всех мастей, и породистые собачки, которые выполнены с тем изяществом, коим обладают перо

и кисть художника и сами сказки. Это счастье, что «Волшебные сказки», впервые изданные в прошлом веке, в 1977 году, заново появились в 2014-м в издательстве «Речь» для нового юного читателя. И для нас для всех. Недаром Александр Георгиевич первым из художников детской книги получил в Кремле в марте 2014 года Президентскую премию за себя и за брата.

Глубок психологизм образов звериных героев в их цветных воплощениях к реалистическим рассказам. Мы все знаем чеховскую «Каштанку» и любим ее героиню, с ее собачьей преданностью дому. И это выражено в пластике фигуры, в повадке милой рыжей собачки, «помеси таксы с дворняжкой», «мордой похожей на лисицу». Каштанка не состоялась как актриса цирка, она осталась верной и покорной грубоватому хозяину-пьянчужке. Ее собачье предназначение — верная служба, что просматривается в доброжелательном подтексте иллюстраций.

Но нет, наверно, больше в мировой реалистической прозе такой сдержанной краткости о пронзительной трагедии любви, хочется сказать, человека, приведшей к смерти, как у Льва Толстого в рассказе «Лев и собачка». У Толстого текст состоит, можно сказать, почти только из существительных, глаголов и местоимений; в книге он написан Александром Трауготом от руки печатными, по-детски крупными неровными буквами — тем самым взволнованно передается драматизм события. «Когда он понял, что она умерла, он вдруг вспрыгнул, оцетинился, стал хлестать себя хвостом по бокам, бросился на стену клетки и стал грызть засовы и пол. Целый день он бился, метался по клетке и ревел, потом лег подле мертвой собачки и затих».

В иллюстрациях — сплошные «прилагательные», красочные, как говорили в школе, определения. Лев стар, нездоров, с жалкими патлами когда-то густой шерсти, с невероятно тоскливым, а под конец — страдающим взглядом. И нос у него какой-то по-человечески длинный и печальный.

Широкими мазками гуаши наносит художник контур огромной — во весь горизонтальный разворот — фигуры льва; помещенная частью в огненно-красный, частью в пылающий охрой цвет, она особенно трагична. Это подлинный шедевр. Иллюстрации были созданы еще в начале 1960-х и, отвергнутые за невозможную в то время смелость решения издательством «Детская литература», полвека ждали своего часа.

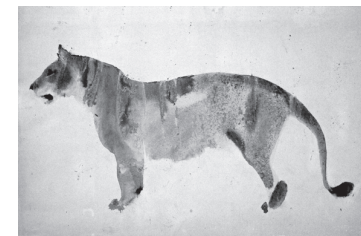
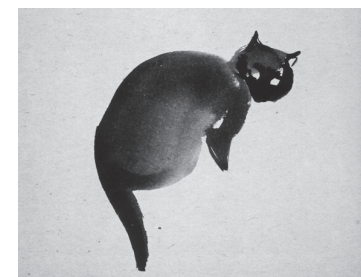
Вернувшись к натурным рисункам, на одном из которых я неожиданно встретила этого льва — такого же, как на иллюстрации, где он, с взлохмаченной гривой, страшно распахнув пасть, издает мощный трагедийный крик. Но только — почти такого же. В крике реального льва, запечатленного Трауготом, этой трагедийности не было. Ее придала льву интуиция художника. Живой лев, увиденный Валерием в зоопарке, преобразился во льва из толстовской притчи, правда жизни убедительно стала фактом искусства.

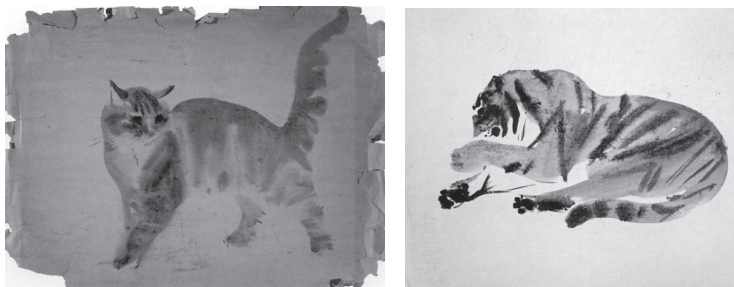
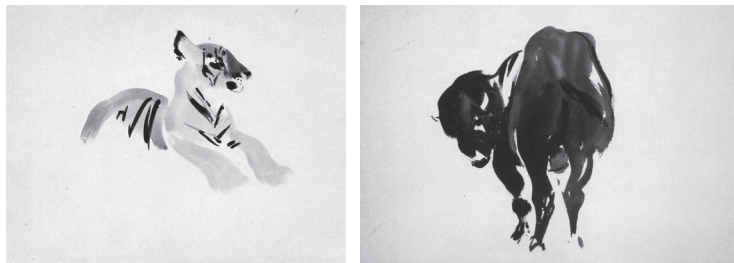
Книгу с рассказом «Лев и собачка» прекрасно издала та же петербургская «Речь», как и тибетскую народную сказку «Глупый тигр» (впервые скромно появившуюся на свет в 1963 г.), где по-импрессионистически лаконично, но с исчерпывающей художественной полнотой выражена сущность дикого и мудрого зверя, и в этот раз увиденная в природе и уже буквально повторенная в иллюстрации. Дмитрий Фомин в нашей

совместной книге «Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот», в главе «На пиру богов» тонко подметил трауготовскую трактовку сказки: «Иллюстрации блестяще опровергали основной посыл текста, призванного возвеличить человеческую силу и мудрость. Невзрачную фигуру убийцы (охотника — Л. К.) полностью затмевал сказочный образ тигра, представленный во всем великолепии, в блеске радужного сияния, сотканный из тончайших переливов по влажной бумаге».

Отношение к реальному зверю и птице, и даже змеям как «олицетворению собой величия, мудрости и красоты природы», подчеркнул внимательный автор, анализируя иллюстрации к кубинским и камбоджийским сказкам. Не говоря уже о том, что в таком — несказочном — случае животный мир предстает в первозданном, естественном виде, который так пластично и грациозно, с художественным вкусом умел запечатлеть Валерий Георгиевич Траугот...

Весь этот книжный «бестиарий» вдохновенно создавался им по свежим следам неустанных впечатлений, глубокого постижения природы — диких зверей и домашних животных, которые частично будут представлены в альбоме, выпускаемом издательством «Вита Нова».





Эраст Давыдович Кузнецов

ХУДОЖНИК
ЭДУАРД БУДОГОСКИЙ

Имя художника Эдуарда Анатольевича Будогоского сейчас если не забыто, то полузабыто. А когда-то, в 1930-е годы, оно было хорошо известно, и не кто иной, как Фаворский, назвал его «самым интересным гравером в Ленинграде». Но так сложились печальные обстоятельства его жизни.

Он родился в 1903 году. Художественное образование получил в ленинградском ВХУТЕИНе, на графическом факультете, который закончил в 1926 г., после чего, как многие его товарищи по учебе, в поисках работы по специальности пришел в Детский отдел Ленгосиздата к Владимиру Лебедеву, руководившему художественной частью. В последующие три года он оформил пять книжек на довольно приличном уровне, но ни в одной из них еще толком не проявил ни характер, ни уровень своего дарования. К тому же работа в четырех из них была чисто оформительская,

он же хотел книги не оформлять, а иллюстрировать, причем непременно с помощью ксилографии, но еще не очень понимал, как ему надо работать. К счастью, Лебедев, очевидно, присмотревшись к художнику, вскоре взял его к себе помощником. Эти три года Будогоский продолжал упорно работать сам для себя, никому не показывая сделанное — он совершенствовал свои профессиональные навыки и нащупывал средства самовыражения в гравюре.

Наконец в 1930 г. он выполнил ксилографические иллюстрации сразу к пяти книгам — «Джихон Финаф» Е. Верейской, «Селедка» Н. Кескла, «Запруда» О. Берггольц, «Воспоминания американского школьника» Т.-Б. Олдрича, «Пассажир в корзине» А. Русских — и проявил в них себя зрелым, совершенно самобытным мастером. Не удивительно, что значительная часть этих работ по праву относится к лучшему из всего, что им было создано. Он вошел в пору своего расцвета.

Правда, развитие его ненадолго замедлилось, потому что в 1931–1932 годах Детский отдел Ленгосиздата был объединен с издательством «Молодая гвардия», имевшим иную направленность. Все же он успел сделать еще две превосходные работы — «Нулевки» Л. Будогоской (его сестры) и «Лихово» Д. Левина. А в 1933 году издательство получило самостоятельность и стало называться Детгиз.

Своеобразным знаком признания стало сотрудничество Будогоского с издательством «Academia», для которого он в 1934 году проиллюстрировал «Калилу и Димну» (памятник арабской литературы VIII века) и том сочинений поэта Д. Веневитинова. Правда, это

сотрудничество не продолжилось, потому что издательство испытывало тогда некоторые трудности, но именно в это время родной Детгиз предложил ему иллюстрировать одну за другой две книги: «Большие ожидания» Ч. Диккенса и «Приключения Тома Сойера» М. Твена. Обе эти работы 1935 года, вместе с первой (и оставшейся единственной) станковой гравюрой «Ленинград. Сквер на пустыре. Петроградская сторона», выполненной тогда же, обозначили высшую точку подъема его искусства.

Но 1935 год оказался последним в его поступательном развитии. Причиной, очевидно, послужила атмосфера, возникшая после событий середины 1930-х годов, тяжело повлиявших на состояние всей советской книжной графики, — печально известной статьи «О художниках-пачкунах» в 1936 году и разгрома ленинградского Детгиза в 1937-м. Из книг, иллюстрированных Будогоским в последние предвоенные годы, лишь одна заслуживает серьезного внимания — «Федька» Д. Левина. Она оказалась последней иллюстрированной им средствами ксилографии, потому что начались гонения на гравюру как на прибежище формализма. Художник был вынужден довольствоваться оформительской работой, которая не отвечала его влечениям.

Первые два года войны Будогоский провел в блокированном Ленинграде, а летом 1943 г. был мобилизован, воевал и домой вернулся только в 1946 году. Тогда он испытал тяжелейшее потрясение: во время бомбежек сторела мастерская, служившая ему и жильем, а вместе с нею — все без исключения гравированные им доски. Не выдержав этого удара, он стал пить и вы-

пал из привычного образа жизни, довольствуясь тем немногим, что удавалось временами заработать, безрезультатно пытаясь освободиться от алкогольной зависимости и все больше погружаясь в нее.

Выход из этого тупика как будто открылся. Неожиданное знакомство с приехавшей в Ленинград москвичкой перешло в любовь, а потом и в брак. Будогоский перебрался в Москву, надеясь начать новую жизнь. Однако творческая жизнь его не заладилась. Заказы от издательств он получал редкие и не интересные ему — исключительно оформительские и не связанные с гравюрой. К тому же он и сам в значительной мере утратил прежнюю форму, а попытки найти себя в творчестве станковом тоже не приносили удовлетворения, и он прозябал, занимаясь для заработка прикладной графикой и все сильнее ощущая свою забытость. Алкоголизм, затихший на какое-то время, возобновился, а за ним потянулись болезни. Он умер в 1976 году.

Практически за всю свою долгую жизнь Будогоский смог проработать полноценно лишь с 1930 по 1935 год, но успел за это время так ярко выразить себя, как удавалось немногим.

Надо оценить по заслугам сделанное им.

Будогоский не был «книжным графиком» в точном смысле слова. Его занимала только иллюстрация, а не оформление книги. Но его иллюстрации расходятся с представлениями об этом искусстве. В сущности, иллюстрация, говоря немного упрощенно, питается потребностью сделать видимым описанное в тексте: внешность персонажей, их поведение, характерные обстоятельства места и времени. Но Будогоский всем

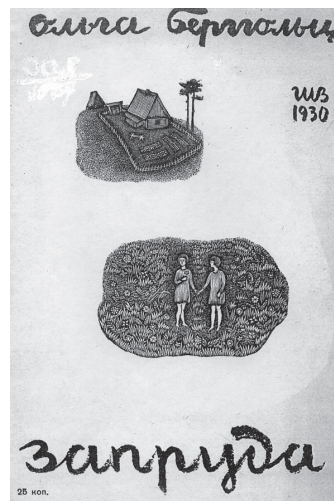
этим заметно пренебрегает, и его иллюстрации представляют собою, скорее, особый род художественного высказывания — высказывания лирического, в котором первичен не объект, а субъект высказывания, только с опорой на литературный текст. Его иллюстрации сродни друг другу, в них то и дело возникают сходные мотивы, обычно восходящие к детским впечатлениям художника, оказавшим на него сильное воздействие.

Как будто теряя в разнообразии выразительных средств, он взамен создает свою собственную художественную систему выражения. В ней отчетливо заметно стремление к замкнутости пространства, как бы лишённого связи с окружающим миром — самоценного. Это стремление он поначалу пробовал реализовать буквально, выделяя своего рода изобразительные «зоны» и размещая их на белом поле бумаги, а потом делал это опосредованно, в пределах более привычного изображения, но придавая ему известную композиционную независимость от окружающего мира. Для этого он регулярно употреблял некоторые специфические приемы, скажем, размещал персонажей спиной к нам, делая их как бы замыкающими ответное им пространство и отделяющими его от нашего или создавая внутри композиции дополнительную «малую зону», обозначаемую каким-нибудь предметом вроде коврика на полу или камина.

Условность этого мира, представляемого нам художником, в значительной мере была связана со спецификой ксилографии, которая стала для него оптимальным и универсальным средством самовыражения.

В отличие от большинства гравюров, работающих, как правило, «черным штрихом», он предпочитал работу исключительно «белым штрихом», возникающим более импульсивно, непредумышленно и нуждающимся в сохранении всей печатающей плоскости гравированной доски. Эту плоскость Будогоский всячески укреплял и подчеркивал, избегая всего, способного ее нарушить, предпочитая композиции статичные, устойчивые, избегая композиций «косых», умеряя глубину изображаемого пространства и поднимая горизонт возможно выше, то есть как бы приближая горизонтальные плоскости к вертикальным. В свои гравюры он включал массу разнообразных объектов (фигур и предметов), причем трактованных не условно-декоративно, а подчеркнута материально, объемно — они теснятся, выпирая вперед, и образуют подобие пласта, занимающего первый план, воздействуя на нас своей массой, в которой трудно отделить главное от второстепенного, в котором всё важно и интересно. Кроме того, он изощренно обрабатывал плоскость доски, стремясь не оставить ни кусочка, не тронутого его резцом, обогащая ее фактурные свойства.

Многие из качеств, присущих гравюрам Будогоского, так или иначе проявляются в работах некоторых других ленинградских художников — Дм. Митрохина, В. Конашевича, С. Пожарского, Л. Хижинского. Они могли бы обозначить принадлежность к ленинградской школе ксилографии, но школа эта все же так и не сложилась. И Будогоский остался, пожалуй, единственным художником, наиболее полно и сильно выразившим эту зарождающуюся, но не состоявшуюся общность.



Илл. 1.
О. Берггольц. Запруда.
Обложка. 1930.



Илл. 3.
Д. Веневитинов.
Полное собрание сочинений.
Фронтиспис. 1935.

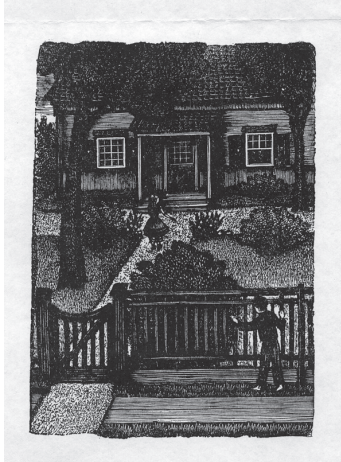


Илл. 2.
Д. Левин. Лихово.
Иллюстрация. 1934.



Илл. 4.
Ч. Диккенс.
Большие ожидания.
Суперобложка. 1935.

Ирина Геннадиевна Мамонова



Илл. 5.
М. Твен. Приключения Тома
Сойера. Иллюстрация. 1935.

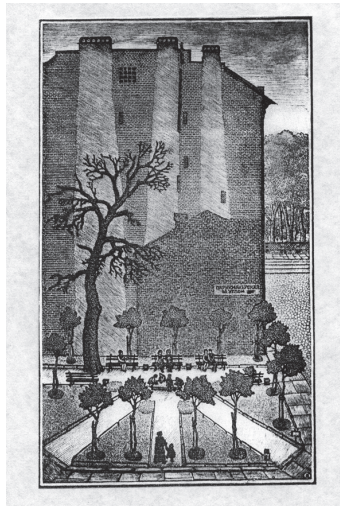


Илл. 6.
М. Твен. Приключения Тома
Сойера. Иллюстрация. 1935.

«СКАЗКИ КАВКАЗСКИХ ГОРЦЕВ»
ЕВГЕНИЯ БАРАНОВА

В 1913 г. в издательстве И. Д. Сытина вышла книга «Сказки кавказских горцев» Евгения Баранова. Не роскошное, но добротное издание в твердом цветном переплете с многочисленными черно-белыми иллюстрациями, ориентированное на средний детский возраст. Цена 75 копеек, в футляре — 90. С 1913 г. книга не переиздавалась.

Для автора статьи «Сказки кавказских горцев» — часть семейной истории: прадедушкин подарок к десятилетию бабушки в 1913 г. Случилось так, что этот сборник оказался единственной детской книгой, захваченной с собой во время стремительных сборов в эвакуацию. Потом «Сказки» благополучно вернулись из Свердловска в Ленинград и до сих пор хранятся в домашней библиотеке. Судьба книги оказалась счастливой — зачитана «до дыр» поколениями читателей разных возрастов. Для советского и постсовет-



Илл. 7.
Ленинград. Сквер
на пустыре. Петроградская
сторона. Гравюра. 1935.

ского поколений «Сказки кавказских горцев» вовсе не проигрывали на фоне огромного числа многоцветных изданий и переизданий сказок всех времен и народов. Так что уже сама по себе долгая история жизни этой конкретной книги заслуживает рассказа об издании более чем столетней давности.

И не только о нем: в каталоге Публичной библиотеки, помимо «Сказок кавказских горцев» мы найдем еще девять книг Е. Баранова, посвященных легендам, сказкам, песням народов Северного Кавказа, вышедших с 1900 по 1915 г. в разных издательствах. Четыре из них — иллюстрированные, выпущенные в 1913–1914 гг. в издательствах И. Д. Сытина и Д. П. Ефимова — будут в центре нашего внимания.

Евгений Захарович Баранов, собравший и пересказавший уникальный фольклорный материал, — «писатель-самоучка, фольклорист, публицист»¹. Родился в 1869 г. на Северном Кавказе, в слободе Нальчик Терской области. О его жизни известно из двух вариантов автобиографии, которая, как и большая часть собранных Барановым материалов, хранится сегодня в РГАЛИ. Дата смерти Баранова до сих пор точно не установлена — последние исследования его архива приблизительно указывают на 1941 г.²

Автобиография Баранова читается как захватывающий приключенческий рассказ: увлекшись в детстве сочинениями Эмара, Майн Рида, Купера, Валь-

¹ Сучков С. В. Баранов Евгений Захарович // Русские писатели. 1800–1917: Библиографический словарь. Т. 1. М., 1989.

² Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Евгений Баранов — собиратель устной народной речи // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 231.

тера Скотта, он и собственную жизнь прожил как искатель рискованных приключений, путешественник-бродяга, постоянно искушавший судьбу и нередко бывавший на волосок от смерти. В 15 лет Баранов начал заниматься живописью, в 17 (в 1886 г.) поступил в Строгановское училище. Хотя, по его словам, чаще посещал не училище, а Румянцевскую библиотеку. Был арестован за хранение нелегальной литературы, выслан в родной Нальчик под надзор полиции. В 1887 г. начал записывать слободские песни. С тех пор чем только ни занимался: «был корреспондентом почти всех кавказских газет, многих столичных, был дворником на постоялом дворе, прислугой в харчевне, с одним чеченцем, бывшим учителем, неофициально открыли “кабинет для написания прошений”, работа шла хорошо; раза два выступал в мировом суде по уголовному делу. Работал поденщиком на огородах молокан, персиян, работал на бахчах, собирал виноград, был аульным писарем в Осетии, Ингушии, Чечне, мыл и посуду в трактире. <...> Исходил весь Северный Кавказ, бывал в Дагестане, в Закавказье, из Карской области пробирался в Турецкую Армению, был на границе Персии»¹. И постоянно собирал и записывал этнографический и фольклорный материал: сказки, былички, легенды, народные анекдоты, частушки, песни.

В 1911 г. Е. З. Баранов переезжает в Москву, несколько лет сотрудничает с книгоиздательством

¹ Баранов Е. З. Биография моей жизни. Цит. по публикации: Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Евгений Баранов — собиратель устной народной речи // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 239.

И. Д. Сытина. Он исследует речь городских низов и через короткое время становится известен как собиратель городского фольклора. Участвует в заседаниях общества «Старая Москва», общается с этнографами и фольклористами. Все они, а позже и современные исследователи, отмечают редкую добросовестность и тщательность работы «самоучки». «При этом особенностью Евг. Баранова как собирателя народной речи был его живой, неподдельный интерес к “человеку говорящему”, кем бы в социальной иерархии этот человек ни оказывался. Для него речевые факты существуют не сами по себе, а в неразрывной связи с их носителями. Это обстоятельство придает особую ценность барановским материалам: все записи точно паспортизованы и сопровождаются интереснейшими комментариями самого Баранова, которые по сути являются речевыми портретами героев»¹.

Теперь понятно, что стоит за «Сказками кавказских горцев» Евгения Баранова, почему так прост, убедителен и поэтичен его язык, откуда атмосфера и особый, не усредненно «восточный» колорит, возникающий без усилий и напряжения. Читатель легко представляет картины сурового быта, романтической и величественной природы Северного Кавказа: оживают звуки и запахи, образы мифологических существ и героев, разнообразные и разнохарактерные при всей сказочной условности изложения.

Тема Кавказа имеет давнюю историю в русском изобразительном искусстве. В первой трети XIX в. она

¹ *Китайгородская М. В., Розанова Н. Н.* Евгений Баранов — собиратель устной народной речи // *Русский язык в научном издании.* 2001. № 2. С. 227–228.

представлена творчеством и даже манерой поведения А. Орловского: он нередко щеголял в одежде горца, на автопортрете изобразил себя в черкесском костюме. В середине XIX в. появляются рисунки, акварели и великолепный альбом литографий «Костюмы Кавказа» князя Г. Гагарина. Кавказская жизнь многосторонне отражена в иллюстрациях журнала «Русский художественный листок», издаваемого В. Ф. Тиммом в 1851–1862 гг. Здесь воспроизводились работы И. Айвазовского, Г. Гагарина, Т. Горшельта, Н. Зичи, М. Микешина, Н. Чернецова и др. Картины Кавказской войны пишет Ф. Рубо. Многочисленные графические и живописные этнографические произведения на тему быта и природы Кавказа создает В. Верещагин. А. Куинджи, продолжая свои живописные поиски, эффектно изображает заснеженные кавказские вершины и лунную ночь на Эльбрусе. Множество натуральных этюдов кавказских ландшафтов выполнил Н. Ярошенко.

В конце XIX в. М. Врубель иллюстрирует «Демона» М. Лермонтова — по мнению некоторых современников, «неудачно», «безграмотно», «ужасно», — но именно он наиболее точно воплотил ощущение лермонтовской поэзии и концентрацию загадочного и романтического в образе Кавказа.

Рубеж веков венчают работы Е. А. Лансере, автора скульптурных композиций, персонажами которых становятся жители кавказских гор, и Е. Е. Лансере. По заказу известного петербургского издательства «Товарищество Р. Голике и А. Вильборг» Е. Е. Лансере оформляет повесть Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Работа началась в 1912 г., книга выходила в свет в 1916 и 1918 гг. Примерно тогда же (1913–1914) издаются

«кавказские» книги Е. З. Баранова с иллюстрациями двух художников: В. И. Комарова и А. П. Апсита.

Василий Иванович Комаров (1868–1918) — живописец, вольнослушателем обучался в МУЖВЗ у В. Е. Маковского, В. Д. Поленова, И. М. Прянишникова, писал портреты, натюрморты, пейзажи, жанровые картины. Сегодня самая известная его работа — портрет будущей художницы, сценографа Валентины Михайловны Ходасевич в детстве («Портрет Вали Ходасевич») 1900 г., хранящийся в ГТГ. Комаров иллюстрировал Гоголя и Лермонтова, но выдающихся графических работ не создал. В 1913 г. В. И. Комаров сделал в издательстве Сытина сборник «Сказки кавказских горцев» и отдельное издание кабардинской сказки «Тембот, благородный джигит». Годом позже с его рисунками в этом же издательстве вышли «Сказки терских казаков».

Многочисленные черно-белые иллюстрации В. Комарова к «Сказкам кавказских горцев» оказались слабым местом этого чудесного сборника. Но это очевидно сегодня, когда мы сопоставляем их с блестящей графикой «мирискусников», с одной стороны, и с достижениями школы советской книжной иллюстрации — с другой. Возможно, работа в книге была для В. И. Комарова всего лишь средством заработка, но проблема заключалась не в том, что художник решил «подхалтурить», как множество безымянных иллюстраторов, сотрудничавших с издательством Сытина, скорее, задача оказалась непосильной. Но неровности, компромиссы книжного решения Комарова интересны, неудачи симптоматичны: он работает в период зарождения и становления школы книжной иллюстра-

ции в России, участвует в процессе проб и ошибок, преодоления стереотипов журнального оформления, проникших в сферу создания книги. Иногда движется на ощупь — ведь В. И. Комаров был по преимуществу живописцем-реалистом, а не графиком и «книжным» художником по призванию. Сравнение с «Хаджи-Муратом» тут неизбежно — надо было обладать графическим опытом и вкусом Е. Лансере, умением чувствовать и строить книгу, несколько лет досконально изучать жизнь Кавказа, чтобы подобно ему создать цельный и гармоничный художественный ансамбль.

Пытаясь выстроить иллюстрации не только как сопровождение к тексту, но и как самостоятельное образительное пространство, В. Комаров в меру своих возможностей серьезно размышлял над оформлением «Сказок». В книге три типа изображений: рисунки-заставки, открывающие каждую сказку, рисунки в тексте и полосные иллюстрации. Заставки и рисунки в тексте сделаны пером, оригиналы полосных иллюстраций были, вероятно, выполнены акварелью, как и цветной рисунок на обложке. По сути, полосные иллюстрации Комарова — станковые рисунки, перенесенные на страницы книги (илл. 1). Они различны по формату, что диктуется, очевидно, не закономерностями строения книжного организма, а исключительно трактовкой сюжета. (Впрочем, *трактовки* здесь нет — Комаров точно следует тексту.) Каждый рисунок оформлен простейшей линейной рамкой, и все вместе они напоминают нечто вроде каталога тематической выставочной экспозиции. В перовых рисунках-заставках и рисунках внутри текста художник явно ищет компромисс между трехмерным реалистическим рисунком

и плоскостью книжного листа: подбирает какой-то специфический «кавказский» орнамент в виде арочек или силуэтов птиц с распростертыми крыльями — в очень обедненном варианте они напоминают орнаментальные обрамления иллюстраций И. Билибина (илл. 2). В большинстве случаев рисунок «цепляется» за угловую рамку, но иногда, словно освободившись, художник вдруг легко соединяет динамичные абрисы фигур со шрифтом (илл. 3). На титульном листе ему удается придумать интересное решение шрифта, как бы вырастающего из элементов традиционного орнамента. Здесь же он помещает изображение старика, играющего на кобуре (илл. 4). Вероятно, это слепой певец Муса, повествующий о доблестях предков; позже он появится в сказке «Темрюк и Наэльхан». И одновременно это обобщенный образ рассказчика всех сказок и даже самого Евгения Баранова — его имя напрямую сопоставлено с образом слепца. Художник нашел интересное решение, ключ, но почему-то не воспользовался им в полной мере.

Для рисунков внутри текста Комаров использует повторяющийся мотив окружности (диск солнца? луны?), возможно, предполагая в ней значимый символ и одновременно формальный прием, призванный придать характерный ритм и единство всему изобразительному ряду (илл. 5). Поэтика «Сказок» не позволяет иллюстратору «сбежать» в условное «ориенталистское» пространство, хорошо освоенное европейским и русским искусством, действительно требует свежие, оригинальные решения.

Кады-Рухс, горный дух, покровитель лесов, и могучий покровитель охоты Апсанти; Симург, страшный

царь птиц, вечно мучающий светлого юношу Амира; прекрасная Агунда, которой, как солнцем, можно лишь любоваться; шейхи, волшебницы, великаны, волшебные орлы, кони, рыбы — сказочный мир. Он органично сосуществует с реальностью и требует подвижного, гибкого воображения и знания материала, сполна присущих автору текста. Художнику-реалисту В. Комарову этого явно не хватает, хоть он и побывал в 1892 г. на Кавказе. Этнография горцев, в которой можно было бы почерпнуть элементы выразительного языка и создать неповторимый кавказский колорит, ему не слишком известна. Комаров пытается использовать все, что знает, например, обыгрывает на обложке сборника «Сказок» фрагмент ковра, соединяя его с величественным горным ландшафтом, а затем «выкладывает» ковер на цветную обложку изданной отдельно сказки «Тембот, благородный джигит».

В следующем 1914 г. две книги Е. Баранова «Ина-лук и лесная волшебница» и «Певец гор и другие легенды Северного Кавказа», вышедшие в издательстве Ефимова, иллюстрирует А. П. Аpsит (1880–1944) — ученик студии Л. Е. Дмитриева-Кавказского в Петербурге, участник московского художественного кружка «Среда». Более известный как автор острых сатирических рисунков и основоположник советского политического плаката, с начала 1900-х гг. А. Аpsит активно сотрудничал с издательствами А. Ф. Маркса, А. Д. Ступина, И. Д. Сытина, работал в журнальной графике («Родина», «Звезда», «Нива», «Дух времени»), делал рекламные открытки. Это сказалось в его работе над книгами Е. Баранова. Принцип их оформления — небольшие перовые рисунки для заставок

и концовок и полосные иллюстрации, как и у В. Комарова, подобные станковой графике или живописи. В некоторых прослеживается явный повтор комаровских рисунков: например, мотив появления прекрасной женщины, которой поклоняется охотник. У Комарова это рисунок к осетинской сказке «Пастух Джанхот и Агунда» (илл. 6), Апсит переносит в точности ту же сцену в иллюстрацию к легенде северокавказских татар «Певец гор» (илл. 7). Без смущения. Ведь и у Комарова этот мотив — не оригинальная находка, а общее место, цитата цитат. Всадник, мчащийся по узкому горному уступу, в иллюстрации Апсита к легенде «Брат и сестра» напоминает об известной акварели М. Врубеля «Несется конь быстрее лани...» из серии иллюстраций к «Демону». Да и в других рисунках постоянно присутствует узнавание, угадывание чужих прообразов, превращенных в штампы, маркеры Кавказа. В заставках и концовках, стилистически восходящих к графике «Мира искусства», Апсит более изобретателен. Большинство миниатюр сюжетно вписаны в сложную прихотливую форму, напоминающую осколки камней, арку, силуэт крепостной стены или башни, т. е. фрагменты представлений европейца о жизни Кавказа (илл. 8–10). Если бы этот принцип удалось провести сквозь всю книгу!

На цветной обложке второй из оформленных Апситом книг — «Иналук и лесная волшебница» — изображена встреча мальчика, сына бедного горца, и лесной волшебницы, явившейся ему в образе нищей старухи (илл. 11). Рисунок необычайно изыскан: глубокий синий, охристый, белый, зеленоватый — цвета, разделенные выразительным черным конту-

ром. Мальчик одет как маленький джигит, у него красивое дорогое оружие. Нищая старуха благородно задрапирована в плащ или покрывало. Это напоминает витраж, средневековую миниатюру, графику символистов. Очень красиво, но не имеет никакого, даже ассоциативного отношения к миру самой сказки. И все бы ничего, но слишком очевидно эклектика, вторичность изображений противоречат ясной простоте и подлинности речи рассказчика. «Поэтический реализм» книг Е. Баранова оказался слишком сложной изобразительной задачей для В. Комарова и А. Апсита.

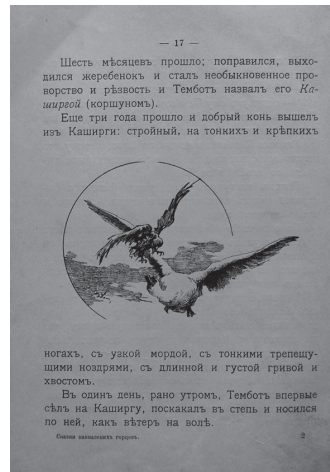
Весь XIX в. восприятие Кавказа русскими художниками определяла историческая, этнографическая тематика и, конечно, тема природы. Сказочно-мифологический пласт культуры народов Кавказа никогда не был полноценно воплощен в русской живописи и графике. Сказки и легенды кавказских горцев, собранные Е. Барановым в начале XX в., предоставляли такую возможность.



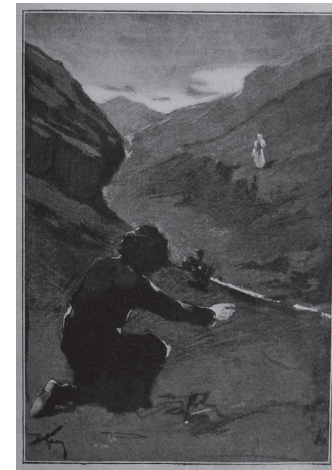
Илл. 1.
В. И. Комаров.
«Тембот, благородный джигит»
(кабардинская сказка)



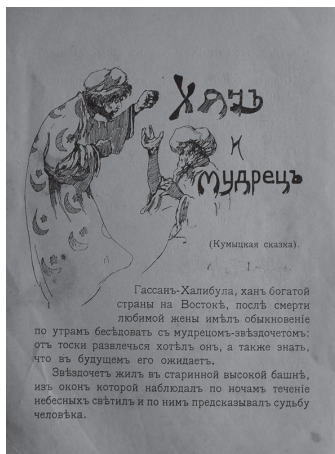
Илл. 2.
В. И. Комаров.
«Пастух Джанхот и Агунда»
(осетинская сказка)



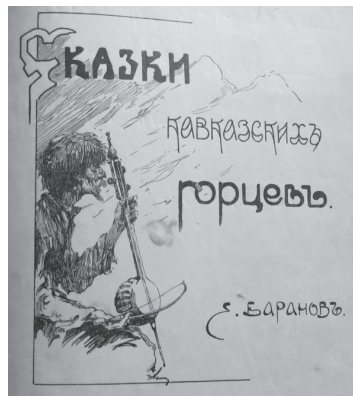
Илл. 5.
В. И. Комаров.
«Тембот, благородный
джигит» (кабардинская
сказка)



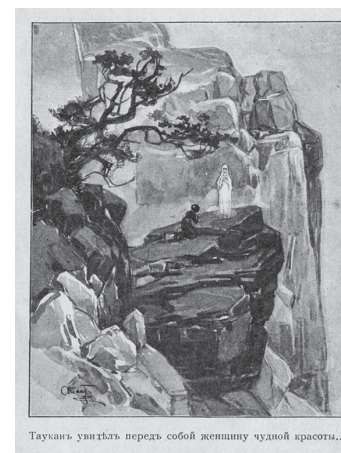
Илл. 6.
В. И. Комаров.
«Пастух Джанхот и Агунда»
(осетинская сказка)



Илл. 3.
В. И. Комаров.
«Хан и мудрец»
(кумыцкая сказка)



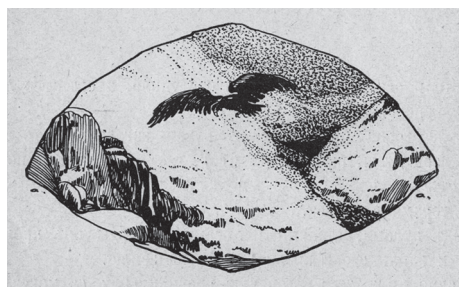
Илл. 4.
В. И. Комаров.
Титульный лист сборника
«Сказки кавказских горцев»



Илл. 7.
А. П. Аpsит. «Певец гор»
(легенда северо-кавказских
татар)



Илл. 8.
А. П. Аpsит.
Кара-Атажук
(легенда северо-кавказских татар)



Илл. 9.
А. П. Аpsит.
Кара-Атажук
(легенда северо-кавказских татар)



Илл. 10.
А. П. Аpsит. Каин
(легенда северо-кавказских татар)



Илл. 11.
А. П. Аpsит. Обложка книги «Иналук
и лесная волшебница»
(сказка северо-кавказских татар)

ДЫХАНИЕ ПУШКИНА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АНАТОЛИЯ ИТКИНА

Анатолий Зиновьевич Иткин (р. 1931) — российский художник и иллюстратор. Закончил в 1956 г. графический факультет художественного института имени Сурикова в Москве; обучался также в мастерской книги профессора Бориса Александровича Дехтерёва.

Иллюстрирует детские книги с 1953 г., оформил более двухсот произведений русской и мировой классической литературы. Много работал в технике эстампа, пишет с натуры акварели. В 1960-е и 1970-е годы Иткин много работал над пушкинской темой, сделал серию цветных эстампов по мотивам повести Ю. Тынянова «Пушкин» и серию литографий «Поэты Пушкинского окружения». Участвует в отечественных и зарубежных выставках. С 1998 г. Анатолий Иткин — заслуженный художник России. Его произведения можно встретить во многих музеях и галере-

ях (музее А. С. Пушкина в Москве, Музее-квартире А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге, Тверском краеведческом музее, литературном музее А. Толстого в Самаре, музее С. Т. Аксакова в Абрамцево), в частных собраниях России и других стран. Анатолий Иткин проиллюстрировал повесть Льва Рубинштейна «В садах лица» и «Лирику» Пушкина, а также создал множество отдельных работ, посвященных личности и творчеству поэта.

На свете есть немало прекрасных художников-иллюстраторов, но далеко не всем дано сделать ушедшую эпоху, в которой жил и творил поэт или прозаик, достоянием сегодняшнего дня, увидеть самого литератора как органическую часть эпохи, показать сокровенные нити его души, ведущие как в прошлое, так и в будущее. Анатолию Иткину удалось не просто создать иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина, но открыть нам глубинные тайны его мирозерцания, подарить нам живое и полное ощущение его окружения, его времени, его России.

Все работы художника отличает глубочайшее проникновение в мир поэта. Перед нами словно проходит вся его жизнь, начиная со светлых лицейских дней.

Впечатляет и навсегда запоминается цветная литография «Юный Пушкин в садах лица» (1966), где так органично слились европейская дворянская культура и русская природа. На переднем плане начинающий поэт лежит в траве, погрузившись в чтение, а за ним — панорама царскосельских дворцов. Мне почему-то невольно вспомнилась золотая пора моего детства, те незабываемые дни, которые я провел вме-

сте с дедом и бабушкой в Царском Селе, в небольшом пансионате, существовавшем в ту пору в стенах екатерининского дворца, в еще не отреставрированной его части. Навсегда отпечатались в памяти солнечные аллеи божественного парка, увитые плющом аркады, непрекращающийся шепот наяд в золотоструйных, играющих солнечными бликами фонтанах. С раннего утра до позднего вечера мы бродили по этому райскому саду, и в моем воображении оживали прочитанные ранее пушкинские строки. Казалось, он и его друзья-лицеисты, мои «ровесники», где-то рядом. Взглянув на литографию Иткина, я почувствовал полную сопричастность духу того времени, которое через гения места стало и моим временем.

Благодаря чудесным работам Анатолия Иткина, в душе произошло узнавание, память ожила. Неповторимый поэтический мир духовной колыбели Пушкина передают акварели «Царское Село. Партер», «Аллея в Царском Селе», «Пруд в Царском Селе» (1968). Необыкновенно выразительна «Камеронова галерея» (1968, уголь, акварель, белила), которую я сразу узнал. Выбеленная галерея придает картине особое мистическое звучание. Меня всегда влекла к ней какая-то неведомая сила. Я вспомнил, как мы с дедом ходили вдоль ее статуй, и он, профессиональный историк, рассказывал мне об античных богах, героях и императорах. Прекрасны работы «Царское Село. Китайский павильон» (1970, уголь), «Гатчинские ворота в Царском Селе» (1970-е, черная литография). В тенях их живых деревьев таятся воспоминания о днях юности поэта и его лицейских друзей. В моей памяти до сих пор жива картина свидания юного моряка

с очаровательной стройной девушкой. Гуляя по парку, я случайно увидел, как они целовались у того самого китайского павильона. Тогда я им очень позавидовал.

Все мы вышли из Царского Села. Там наше отечество.

Подлинно новаторски в рамках жанра звучит тонкая и экспрессивная красно-зеленая гамма цветной литографии «19 октября» (1975), где совсем юный Пушкин уединился с книгой под деревом. Декоративность фигурок лицеистов, их зеленые мундиры и красные воротники, цветовой рифмой к которым служат зеленые и красные деревья, задают особый музыкально-ритмический строй картины, ее жизненный пульс.

Думая о Пушкине, невозможно не вспомнить о Михайловском и Петербурге. Анатолий Иткин по-своему увидел эти вдохновлявшие поэта стихи — русскую природу, врачующую душу, и бурлящую жизнь большого столичного города. Особой нежностью проникнута пастель «Река Сороть. Михайловское» (1971) с уходящей вдаль голубой рекой. Неповторимое очарование родной земли особенно перекликается с пушкинскими мотивами в акварели «Михайловское» (1972), где сквозь череду тонких березок на первом плане видна мельница в прозрачной осенней дали, залитой солнцем. Акварель «Святогорский монастырь» (1975) невольно заставляет вспомнить о месте упокоения поэта. Осенние кроны деревьев обрамляют одинокий храм на холме.

Крайне разнообразны по стилю и тематике работы А. Иткина, посвященные Петербургу. Среди них — цветная литография, изображающая поездку в коля-

ске по улицам города маленького Пушкина со своим дядей Василием Львовичем — автором «Опасного соседа». Останавливает на себе взор картина «Мойка. Белая ночь» (1975), написанная акварелью «а ля прим» (по сырой основе). Ядром петербургского цикла является серия акварелей «Пушкинский Петербург» (1976), в числе которых «Кукольник и шарманщик», «Кавалергард и дама», «Офицер и извозчик». Эти работы отличают яркие типические характеры, оригинальное решение пространства, воздушная перспектива, неожиданные сочетания цветов, глубокий насыщенный колорит.

Интересен также цикл акварельных иллюстраций к рассказу В. Коржикова «Александр Пушкин» (1990-е). На одной из них поэт изображен на фоне русских просторов — полей, реки, полосы леса. Его небесный взгляд устремлен вдаль. В чистых, прозрачных глазах — голубизна реки и неба. Удивительно, но такие глаза мы встречаем на всех портретах Пушкина работы Анатолия Иткина. Среди сюжетов этого цикла: Пушкин и Арина Родионовна, восстание на Сенатской площади, дуэль, прощание с поэтом на Мойке. Один из самых удачных и узнаваемых образов А. Иткина — идущая по аллее А. П. Керн (2005, акварель).

Иллюстрации художника к произведениям Пушкина — это не только проявление высочайшего академического мастерства, но, прежде всего, какое-то особое чутье внутренней, метафизической природы пушкинских образов и персонажей, его поэтического эфира, перевоплощенного из словесной в пластическую форму. Оттого-то, глядя на работы Анатолия Иткина, мы невольно говорим себе: «Здесь Пушкин!»

Цикл иллюстраций к роману «Евгений Онегин» — подлинная «энциклопедия русской жизни» с глубокой и точной передачей характеров персонажей, быта и интерьера русской дворянской усадьбы во всех деталях и нюансах. В этих картинах жизни отражены и мучительные раздумья у конторки с пером в руке, и кружевные бала, и напряженная тишина роковых мгновений дуэли, и театральные шум партера, и блеск фонарей над вереницей съехавшихся к театральному подъезду экипажей. Здесь мы найдем и мужичка, сидящего на дровнях, и тройку, мчащуюся во весь опор. Очень убедителен, узнаваем образ Татьяны, застывшей у окна.

В созданных сравнительно недавно акварельных иллюстрациях к поэме «Граф Нулин» (2009) и к повести «Станционный смотритель» (2010) чувствуется «внутреннее свечение», дыхание пушкинской строки. Их отличают яркие живые образы, точно переданные характеры и особенности русского быта, интерьера и пейзажа. Тонкая ирония автора в этих работах роднит их с федотовскими жанровыми сценками.

Запоминаются иллюстрации к повести «Капитанская дочка», выполненные в 1972 г. акварелью и пером в сдержанной цветовой и тональной гамме. Выбранная техника точно передает дух описываемой в повести эпохи. Мы словно чувствуем плоть и фактуру того времени.

Строгая черно-белая тональность иллюстраций к «Пиковой даме» (тушь, перо) подчеркивает предельную напряженность действия, драматическую динамику произведения, его мистический план.

В блистательной акварельной иллюстрации к стихотворению «Анчар» угадываются лиловые миры

Врубеля. Воспаленная лилово-золотисто-оранжевая гамма, потрескавшаяся земля под ногами изможденного путника, корявый ствол дерева и сплетение ядовитых ветвей-щупалец наводят ужас.

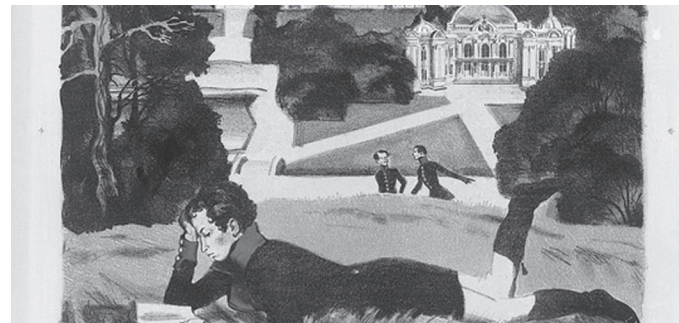
На иллюстрации к стихотворению «Торжество Вакха» юный Пушкин предстает перед нами с лирой, в лавровом венке, и мы чувствуем вселенское торжество жизни, поэзии и природной стихии.

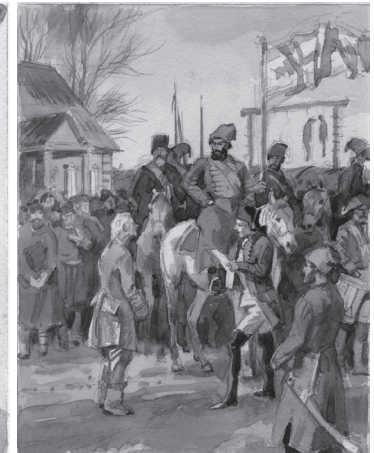
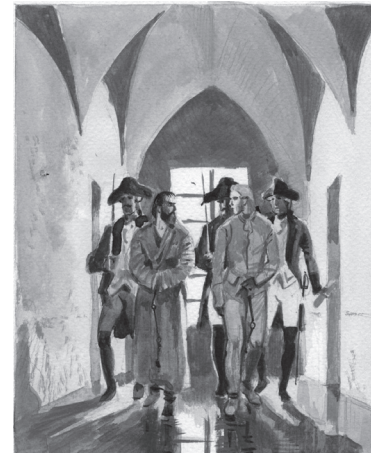
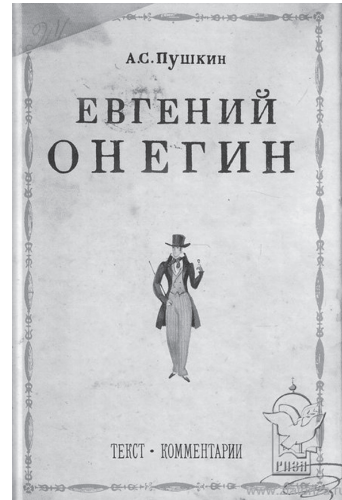
Особое место в пушкиниане Иткина занимает серия цветных литографий «А. С. Пушкин и поэты его окружения». Сам Пушкин представлен в этой серии вдохновенным и зрелым поэтом. В его облике и взгляде передана утонченная, романтическая душа. Прекрасной находкой художника явился поющий ритм колонн и выступающих из-за них пар, движущихся в танце, на которые искусно наложены три горящих свечи на изысканных фигурных ножках светильника. Это буквально создает ощущение звучащей лиры, легкой пушкинской строфы. Фоном портрета служат знаковые образы из воспоминаний о разных периодах жизни поэта: лицей, дуэль, идущая по аллее А. П. Керн.

Нашим взорам предстают также: В. А. Жуковский, спокойный и мудрый взгляд которого выражает высший аристократизм духа; К. Н. Батюшков, в котором чувствуется возвышенная душа поэта; А. А. Дельвиг с его умным и свободолюбивым взглядом; Д. В. Давыдов — удалой и отважный поэт-гусар. В. К. Кюхельбекер стоит с утонченным, озаренным внутренним светом лицом в одежде арестанта на фоне Петропавловской крепости. А. С. Грибоедов изображен сидящим у рояля в мечтательной задумчивости. Над

ним — образ его музы Нины Чавчавадзе. На портрете отражены все грани его таланта — и композитора, и дипломата. В верхней части картины — небольшое знаковое изображение Пушкина, скачущего навстречу арбе с телом Грибоедова. С особым лиризмом звучит изящный, пластичный портрет совсем молодого поэта Д. В. Веневитинова. Взгляд его полон нежной грусти, с какой-то затаенной щемящей нотой и печатью ранней мудрости.

Творчество Анатолия Иткина — значительное явление в художественной жизни России. В своей целостности оно создает ощущение передвижения во времени, единого театрального действия с ожившими на картинах персонажами и возвращает нас к подлинным духовным и творческим истокам.





Андрей Анатольевич Россомахин

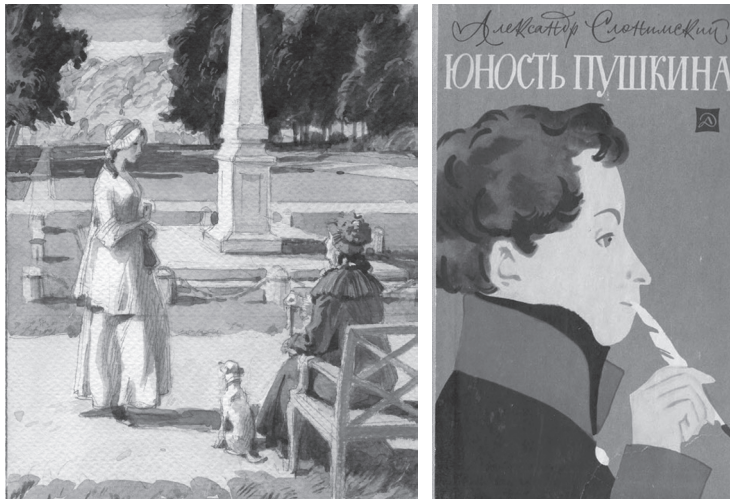


«МОЙ ЖУРНАЛ ВАСИЛИЯ КАМЕНСКОГО»: К ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ

21 января 1922 года Василий Каменский обратился в Госиздат с ходатайством об издании журнала своего имени, указав, что цель журнала — «служить революционному искусству» (полный текст ходатайства см. в приложении). На следующий день разрешение было им получено, и в конце февраля первый номер вышел в свет тиражом 3 000 экземпляров, при этом на обложке было заявлено, что журнал будет выходить дважды в месяц ¹.

Каменский постарался предусмотрительно заручиться поддержкой официальных лиц, художников, литераторов, деятелей театра и науки: в журнале размещена мини-анкета «Что увлекает Вас сегодня?», на вопросы которой отвечают три десятка известных деятелей, а также Л. Б. Каменев — в те годы председатель

¹ Мой журнал Василия Каменского. № 1. (Февраль) / редактор-издатель В. Каменский. М., 1922. 16 с. 3000 экз.



Моссовета и заместитель председателя Совнаркома. Помещено также интервью с его женой О. Д. Каменевой, взятое в Кремле. На третьей странице особым образом акцентировано приветствие журналу из уст наркома А. В. Луначарского: «С удовольствием буду участвовать. Сочту за честь». Все эти громкие фамилии должны были легитимизировать издание в глазах официальных властей, помочь получить государственное финансирование, привлечь читателей и подписчиков.

Обложку журнала оформили Павел Кузнецов и Елена Бебутова. Заглавие при очевидном саморекламном характере, по всей видимости, призвано было отсылать к «Его-Моей биографии Великого Футуриста», изданной Каменским в 1918 г. в преддверии собственного 33-летия¹. В лучших традициях футуристической юности Каменский открывает свой журнал манифестом «Сияй» — витальнейшим произведением, построенным одновременно и как сакральный текст (заповедь, учение, молитва), и как революционный декрет². Манифест обрамлен лозунгом: «Революционная неотцветающая весна нашей новой жизни да здравствует навеки»...

¹ Помимо этого, название перекликалось с библиофильским альманахом А. Е. Бурцева «Мой журнал для немногих» (СПб., 1912–1914), вышедшим тиражом 100–150 экземпляров, а также — явно неумышленно — с бульварным московским еженедельником «Мой журнал», который появился в начале 1918 г., но остановился на шестом номере.

² Анализ этого манифеста дан в моей работе: Россомахин А. От Маркса до Магии: О нумерологии и барабанах русского авангарда // Russian Literature. 2012. Vol. 71. Issues 3–4. P. 433–462 (442–444).

Последующие страницы журнала насыщены откровенной и завуалированной рекламой и саморекламой Каменского, который является не только редактором-издателем, но одновременно и автором большинства материалов.

Несколько материалов первого номера Каменский уже публиковал ранее — фрагменты из «Его-Моей биографии Великого Футуриста», поэму «Цувамма», дифирамбы Н. Евреинова и Б. Корнеева.

Две последние страницы журнала оформлены как афиши, со шрифтовыми акцентами и прагматичной визуальной риторикой. Именно на этих страницах содержится апофеоз жизнотворческих и артистических стратегий Каменского: ошеломленную публику приглашают посетить «исторический вечер», где Каменский будет держать «Публичный экзамен на Гения»¹, затем ставится вопрос о необходимости памятника Василию Каменскому, а также требование к издательствам переиздать все его ранее выпущенные книги и поскорее напечатать девять (!) новых, еще не опубликованных. Причем речь здесь отнюдь не о мистификаторских жестах: Каменский — плодовитый автор и закаленный артист, объехавший с гастролями десятки городов от Кавказа до Сибири; анонсируя свои рукописи, он кратко аннотирует каждую из книг (проза, пьесы, сказка, роман, новеллы, феерия, стихи,

¹ Сохранилась афиша этого мероприятия, состоявшегося 2 апреля 1922 г.; текст афиши гласил: «В помещ^ении> Камерного театра / Тверской бульвар, 23 / в воскресенье, 2-го апреля, в 1 ч<ас> дня / под председательством / Николая Николаевича / Евреинова / состоится / Историческое утро / Василий / Каменский / будет держать публичный / ЭКЗАМЕН НА ГЕНИЯ» (см. илл.).

поэма), демонстрируя воистину необъятный диапазон писателя-творца.

Между тем, столь циркаческий характер издания, вероятно, спровоцировал скорые оргвыводы: буквально через несколько дней после выхода тиража глава политотдела Госиздата Н. Л. Мещеряков передает в торговый отдел распоряжение не приобретать издание¹.

Не заставили себя ждать и отклики в прессе: «Футурист Василий Каменский приступил к изданию журнала под названием “Мой журнал”. Весь первый номер составлен почти исключительно из произведений редактора и по рекламерству напоминает эпоху расцвета футуризма <...>. О “Моем журнале” легко судить хотя бы по объявлениям: “Магазин Василия Каменского. Принимаю заказы на стихи и речи по случаю именин, крестин, юбилеев, похорон, свадеб...”²; «Необыкновенно сумбурен “Мой журнал Василия Каменского”. Напоминает ракету — треску много, а в результате скверно пахнущая картонная трубка...»³. Сергей Бобров, ревниво следивший за изданиями конкурентов-кубофутуристов еще в дореволюционные годы, на этот раз вынес лаконичный приговор: «...пребезобразный уличный скандальчик Каменского “Мой журнал”»⁴.

¹ ГАРФ. Ф. Р-395 (Госиздат). Оп. 1. Ед. хр. 290.

² Аноним. Книжная полка // Книга и Революция. 1922. № 4. С. 75.

³ Анибал Б. [Масаинов Б.]. Утренники. Пб., 1922. Кн. 1. С. 123.

⁴ Бик Э. П. [Бобров С.]. Литературные края // Красная Новь. 1922. № 2. С. 355.

Попытка Каменского продолжить издание, трансформировав его в «Наш журнал», не увенчалась успехом — под измененным заглавием и в другом издательстве также был издан только один номер¹. Эпоха революционной эйфории и энтузиазма уходила в прошлое, и неисправимому энтузиасту Каменскому это недвусмысленно дали понять. Ровно через год в его адрес литературные оппоненты выдвинут и политические обвинения, это произойдет после публикации им «безыдейного» стихотворения «Жонглер» в первом номере организованного Маяковским журнала «ЛЕФ»². Каменский вынужден будет принять новые правила игры, превратившись по большей части в автора конъюнктурных советских произведений, но утратив склонности к театрализации жизни и сохранив особую жизнотворческую искру своего художественного дара³.

¹ Наш журнал. М.: Книгопечатник, 1922. № 2. 16 с. 5000 экз.; обложка А. Кравченко. Стоит отметить, что годом ранее под тем же названием «Наш журнал» была предпринята попытка создать журнал для рабочих: в мае 1921 г. редакционно-издательским отделом ВСНХ был выпущен единственный номер под редакцией М. Горького, Б. Вакса, В. Плетнева. Не исключено, что Каменский имел в виду этот прецедент, подбирая новое название (после вызывающе индивидуалистского «Моего журнала») для спасения своего проекта.

² Каменский В. Жонглер // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 45–47.

³ Факсимильное воспроизведение «Моего журнала Василия Каменского» готовится к печати в качестве приложения к большому тому материалов «Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма» (сост. и науч. ред. А. А. Россомехин).

Приложение ¹

В Политотдел Госиздата
[от] Поэта Василия Васильевича Каменского

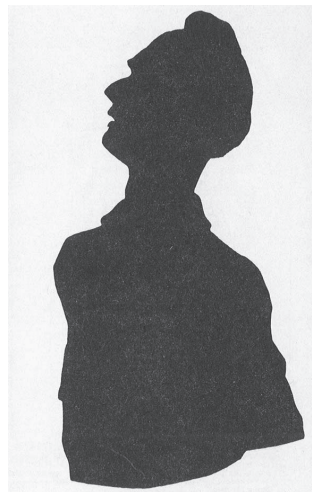
Настоящим прошу выдать разрешение на право еженедельного журнала искусств под названием «Мой журнал Василия Каменского» по след. программе: поэзия, беллетристика, статьи по искусству, репродукции, хроника советского строительства. Цель журнала служить революционному искусству.

Состав сотрудников: Василий Каменский, С. Фрид, Н. Н. Евреинов, В. Э. Мейерхольд, Маяковский, О. Брик, В. Хлебников, Кручных, С. Цеге и др.

Отв. редактор-издатель Василий Каменский
Мясницкая, 21, кв. 5

[Штамп]: Вх. № 610 от 21/І 1922
[Резолюция]: Разрешить 22/ І 22 АП

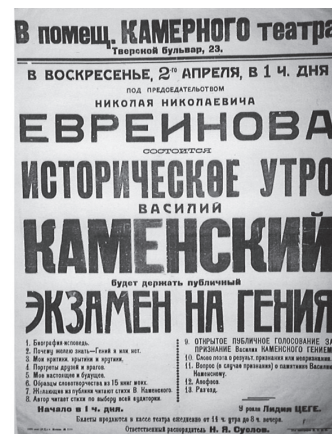
¹ Публикуется по рукописному оригиналу: ГАРФ. Ф. Р-395 (Госиздат). Оп. 1. Ед. хр. 260. Л. 391. Выражаю признательность Д. Карпову за возможность опубликовать этот документ.



Илл. 1.
Елизавета Кругликова.
Василий Каменский.
Силуэт. 1921.



Илл. 2.
Павел Кузнецов,
Елена Бебутова. «Мой журнал
№ 1». Февраль 1922. Обложка.



Илл. 3.
Алексей Кравченко.
«Наш журнал № 2». Март 1922.
Обложка.



Илл. 4.
«Экзамен на Гения». Афиша
выступления Каменского
в Камерном театре.
2 апреля 1922.

**ВЛАДИМИР ЛЕБЕДЕВ И САМУИЛ МАРШАК:
СОВМЕСТНАЯ РАБОТА
НАД ДЕТСКОЙ КНИГОЙ
В 1924–1937 ГОДАХ**

Говоря о детской книге, я хотела бы остановиться на проблеме взаимодействия издателя, писателя и художника. При издании литературы для дошкольного и младшего школьного возраста неизбежно встает вопрос взаимоотношений этих трех сторон. Стремление издательства выпустить книг быстрее и больше зачастую противоречит желаниям авторов текста и иллюстраций быть верными своему стилю и проявить свой вкус.

Конечно, случаи бывают очень разные. Если книга написана сто лет назад, то издательство просто пригласит понравившегося художника, посмотрев его предыдущие работы. Если художник и есть автор текста, то сторон тоже остается только две, и им легче договориться. При создании же новой книги, даже

в случае отсутствия вкусового диктата издательства или автора в отношении визуального ряда, возникает вопрос подбора авторской пары писателя и иллюстратора. Даже при работе опытных и профессиональных авторов книга может не получиться — проблема глубже, чем наличие профессионализма и опыта. Каждая новая книга требует нового изобразительного языка, новых находок в композиции визуального ряда, которые будут сочетаться с литературным стилем и композицией произведения. То есть художник должен видоизменять свой стиль в рамках поиска композиции и структуры визуального ряда. Также ему необходимо быть готовым к правкам со стороны издателя и писателя. Самое главное — иллюстратор и писатель должны совпасть в «ощущении» будущего издания.

В своем докладе я расскажу об одном из таких чрезвычайно продуктивных взаимодействий — совместной работе Владимира Васильевича Лебедева и Самуила Яковлевича Маршака, которые были не только хорошо сработавшимся авторским дуэтом, но и руководителями большого коллектива создателей новых книг.

Их знакомство произошло в 1923 году. Вероятно, их познакомил владелец издательства «Радуга», журналист Лев Моисеевич Клячко. Лебедев к тому времени был разноплановым мастером — не только графиком-авангардистом, известным по «Окнам РОСТА», но и перспективным иллюстратором; на его счету уже был с десятков изданий для детей. Маршак — блестящий драматург, переводчик, педагог, создатель одного из первых в России детских театров и руководитель студии детских писателей — к 1923 г. выпустил лишь

первую стихотворную книгу для детей младшего возраста — «Детки в клетке» (с иллюстрациями английского художника Олдина), хотя к этому времени большая часть его деятельности была связана с детьми.

Они не могли не познакомиться — Самуил Яковлевич, по словам Татьяны Шишмарёвой, делал в литературе то, что в изобразительном искусстве делал Лебедев. Первой книгой, созданной вместе, стал «Цирк», где текст был написан необычным образом — Маршак сделал подписи к уже готовым рисункам. С этой великолепной книги и началась совместная работа. Вскоре в издательстве «Радуга» были выпущены другие, не менее известные книжки: «Вчера и сегодня», «Багаж», «Как рубанок сделал рубанок», «Мороженое», «Пудель». Все они вышли в частном издательстве «Радуга» потому, что коммерческое издательство могло платить авторам больше, чем государственные. Оригинальные, запоминающиеся книжки Лев Клячко отбирал не менее оригинальным способом. Писателя просил прочитать текст и, если сочинение сразу запомнилось наизусть, принимал рукопись. А после просмотра рисунков Лев Моисеевич закрывал глаза и воспроизводил увиденное в памяти. Если образы запомнились, иллюстрации получали «добро».

Чуть позже, в 1924 году, в Петрограде при издательстве «Госиздат» был создан Детский отдел. Его литературным редактором стал Маршак, а художественным — Лебедев. Так началась новая эпоха советской детской книжки — «большой литературы для маленьких».

Маршак вспоминает в автобиографии: «Детской и юношеской книгой до нашего прихода занимался

в Ленгосиздате всего лишь один человек, далекий от художественной литературы. <...> Чтобы разбудить это сонное царство, именовавшееся Отделом детской и юношеской литературы, Ленгосиздат решил привлечь к делу меня. Но я уже ясно понимал, что без дружного и хорошо подобранного коллектива перестроить до основания всю работу Отдела будет невозможно. Я согласился принять предложение издательства только при условии, что со мною вместе будут приглашены на работу Борис Житков и один из талантливейших наших художников Владимир Васильевич Лебедев».

Для Маршака эта работа начиналась не на пустом месте. Занимаясь выпуском детского журнала «Робинзон», он много писал сам и успел собрать небольшую команду начинающих, но крайне интересных литераторов: Борис Житков, Виталий Бианки, Евгений Шварц. Но этого было мало, крайне мало — нужен был огромный авторский коллектив. Оказалось, что книгу для самых маленьких делать сложнее всего: нужны люди, способные писать и рисовать предельно разнообразно, ясно и свежо. Такая команда подбиралась в течение многих лет. Маршак и Лебедев — активные, профессиональные — умели не только работать над своими произведениями, но и искать и обучать молодых авторов. Маршак пробил дорогу в печать дадаистам-обэриутам Хармсу, Олейникову, Заболоцкому, Введенскому. Стали издаваться повести Тынянова, Данько, Каверина, Пантелеева.

«На пятом этаже “Дома Зингера”, где находился отдел детской литературы, беспрерывно толклось множество людей, приходивших с рукописями, ри-

сунками и просто идеями для новых произведений. От шуток и хохота сотрясался весь этаж... В этом творческом бедламе полную серьезность и невозмутимость сохранял, пожалуй, только с достоинством попыхивавший короткой трубкой ладно скроенный и крепко сбитый любимый художник Маршака — Владимир Лебедев» (С. Волков).

Художественная жизнь была очень живой: обсуждали, советовались, помогали. Художники Детгиза недаром впоследствии назывались «лебедята» — Лебедев умел воспитывать и помогать найти себя. У него начали работу в книжной графике молодые художники Алексей Пахомов, Юрий Васнецов, Евгений Чарушин, Валентин Курдов, он пригласил в редакцию талантливую Евгению Эвенбах. Его редакция объединяла совершенно разноплановых мастеров, среди которых Конашевич, Митрохин, Лапшин, Тырса, Ермолаева. У каждого художника был свой конек — область, где они не знали соперников: например, Курдов прославился темпераментными изображениями лошадей, а Юрий Васнецов — затейливыми иллюстрациями на темы образов из русских народных сказок. Стоит отметить, что огромное значение придавалось подбору авторской пары «писатель — художник». Маршак и Лебедев не только создавали вместе гениальные книги, не только успешно руководили каждой своей редакцией, не только искали новых людей, но и тщательно подбирали иллюстратора текста или, наоборот, искали, кто бы мог написать текст к уже готовым рисункам. Таких пар соавторов было подобрано множество: еще в 1920-х годах возник многолетний союз Чуковского и Кона-

шевича; Житкова иллюстрировал практически только Тырса; Курдов и Чарушин попеременно рисовали животных к рассказам Бианки. И эти авторские союзы запросто могли меняться в зависимости от характера произведения: неслучайно любимый Маршаком Лебедев в виде исключения не проиллюстрировал «Деток в клетке», передав эту работу Чарушину, и книжка Маршака — Чарушина, впервые вышедшая в 1935 г., выдержала более десяти переизданий.

Конечно, были споры, была защита своих позиций, как и во всяком талантливом коллективе.

Евгений Шварц вспоминает: «Лебедев не мог простить Чарушину, что тот еще и пишет рассказы. Значит, он недостаточно одарен в своей области, если его тянет в соседнюю».

А Маршак в то же время настаивал, чтобы наблюдательный, тонко чувствующий язык Чарушин сам делал подписи к своим рисункам, да и свои стихи Самуил Яковлевич обсуждал с Лебедевым — и Лебедев мог попросить сократить строчку, заменить слово или что-нибудь приписать, видимо, не считая это большим вмешательством.

Вот такая сложная, кропотливая работа шла в редакции.

О Лебедеве ходили легенды среди начинающих художников. Говорили, что он создал удивительную творческую атмосферу, что с молодежью там возятся, подбирают работу. Владимир Васильевич действительно был заинтересован в каждой книге, в каждом талантливом самобытном мастере, не диктовал свой вкус, а воспитывал оригинальных и профессиональных художников.

Еще в самом начале работы издательства, когда Маршак отказался занять должность главного редактора без назначения художественным редактором Лебедева, художник перестал занимать вторую позицию после писателя. Книги делались вместе, и именно в это время фамилию иллюстратора начали крупно печатать на обложке. А на книгах самих Маршака—Лебедева шрифт часто был одного размера.

Лебедев не высказывался о качестве текстов, Маршак крайне осторожно говорил об иллюстрации, но как же похожи их мысли о собственном мастерстве! Самуил Яковлевич писал: «Иногда я с некоторой даже досадой думаю: какое несчастье изобретение легкого письма — пера, чернил, пишущей машинки. Когда слова высекались на камне — вот это был лаконизм! Вот тогда каждое слово действительно стоило дорого». А Лебедев в буквальном смысле работал на камне и был очень придирчив к этой работе — разрешал иллюстраторам печатать литографии только с авторских камней, долго искал нужные цвета, лично следил за печатью.

Литературному и художественному редакторам часто приходилось бороться, отстаивать свою точку зрения. Первое серьезное наступление в конце двадцатых начали педологи, осудившие «говорящий рукомыльник». Маршака критиковали не только за «классово чуждое слово “дама”», но и за шуточные стихи про сладкий пирог, в который запекли множество непоседливых синиц-сорок. Это нападение удалось отразить, Маршак отстоял право на сказку. Лебедев и в этом случае был единодушен, говоря: «Если мы допускаем литературную сказку, то мы можем до-

пустить и изобразительную, и я допускаю, что вдруг по ходу дела у нас медведь летит. Как же медведь из Зоологического сада полетит? А сказочный медведь летать может. Или, допустим, Конёк-Горбунок. Тогда придется сделать гибрид из мелкорослого осла и шотландского пони, но такое соединение не сможет прыгать через леса и моря. Тут нужен новый образ. Тут нужно иметь фантазию. Если мы допускаем фантазию в слове и считаем, что она на пользу, то нужно дать возможность и художнику развернуться».

Вскоре нападения стали серьезнее: один за другим были репрессированы поэты-обэриуты, которых так ценил Маршак.

Детский отдел литературы стал называться «Детгиз» (1933), и проблем прибавилось. Маршак и Лебедев стояли во главе крупнейшего детского издательства и, чувствуя огромную ответственность, стремились лично контролировать качество. Нечитанные рукописи могли долго пылиться в столах, и это в то время, когда партия требовала огромного количества самых лучших книг.

В начале 1936 г. было собрано совещание по детской литературе. Тревожным звонком прозвучала речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Андреева: «Художественное оформление детской книги, за редким исключением, еще очень плохое. <...> Всю эту мазню, которая не дает никакого реального представления о действительности, и все извращения в этой области надо из детской литературы беспощадно изгонять. <...> Комсомол должен покончить с этим и должен стать на защиту настоящего реалистического художественного воспитания детей».

В 1936 же году выходит печально известная статья «О художниках-пачкунах», послужившая сигналом к травле художников детской книги. Больше всего нападкам подвергся Лебедев. Его обвинили в сходстве с компрачикосами¹. Обвинили, что он рисует «рахитиков на спичечных ножках с раздутыми животами, детей без глаз и без носа, животных-калек». Это было страшным ударом. Он пошел на поводу критики, заплатив за это утратой себя как художника.

Лебедев продолжал работать. Но много позже, когда у уже реабилитированного народного художника попросили картины для выставки «50 лет Ленинградской книги» (1967), он дал только ранние книги, а из поздних — одну «Разноцветную». Про себя он говорил: «Чтобы понять мое творчество, нужно знать и помнить, что я художник двадцатых годов. Говорю так не только потому, что этой эпохе принадлежат мои лучшие работы. Еще важнее и существеннее то, что меня сформировала духовная атмосфера того времени. Туда уходят корни всех моих идей и замыслов. Мы в 20-х боролись за мастерство и чистоту искусства; мы боролись с литературщиной, мы хотели, чтобы изобразительное искусство было изобразительным, а не иллюстративным. Кубизм дал нам дисциплину мышления, без которой нет ни мастерства, ни чистоты профессионального языка».

¹ От исп. *comprachicos* (букв. — «скупщики детей») — термин, которым Виктор Гюго в романе «Человек, который смеётся» (1869) окрестил преступное сообщество, занимающееся умышленным уродованием внешности детей с целью их последующей продажи как шутов, придворных карликов, балаганных актеров и т. д.

В следующем, 1937 году, ленинградской редакции не стало. Она была полностью разгромлена, многие были расстреляны, сосланы.

Маршак уцелел: по словам внука писателя, Якова, «однажды Сталину принесли на подпись очередной расстрельный список, в котором было и имя деда. Сталин посмотрел, о чем-то подумал и вдруг сказал: “А Маршак — хороший детский писатель”». После этого травля прекратилась, но о возобновлении его редакторской деятельности не могло быть и речи.

В прежнем виде «Детская литература» перестала существовать. Даже о преемственности, о дальнейшем пути Ленинградской школы можно говорить лишь условно: те, кто не был репрессирован, начинали искать себя в других видах творчества или начинали работать по-другому. А Маршак и Лебедев по-прежнему продолжали сотрудничать, но это были уже совсем другие книги. Лучшие их издания, тонкие литографированные книжки, остались явлением двадцатых.

Приведенный пример взаимодействия писателя и художника остался в истории как яркое событие периода расцвета детской иллюстрированной книги.

Сейчас, когда количество издательств огромно, вопрос поиска иллюстратора решают по-разному. Иногда издателя устраивает «товар, который удобно продавать и подстраивать под запросы клиентов». В лучших издательствах, которые не ставят целью получение сверхприбыли или выпуск наибольшего числа книг, идет сложная работа подбора авторского коллектива, способного создать целостное произведение книжного искусства, где текст и изображение взаимосвязаны и дополняют друг друга.

Сборник материалов конференции
ТРАУГОТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2015

Редактор А. К. Кононов
Корректор А. С. Терешкина
Оргкомитет конференции: М. Д. Давтян, Н. О. Ергенс

В оформлении обложки использованы работы Г. А. В. Траугот

Тираж 100 экз.
© Авторы статей
© СПб ГБУК «Межрайонная централизованная библиотечная
система им. М. Ю. Лермонтова»
© Проект «Трауготовские чтения»